



Z i b
a L d
o n e

Zibaldone. Estudios Italianos
Vol. X. Issue 1 (2022)
N° 16

DOSSIER MONOGRÁFICO: *UN MODERNO CANTASTORIE. IL CINEMA ITALIANO CONTEMPORANEO: IDENTITÀ, MUTAMENTO, INTERCULTURALITÀ*

Publicación semestral**Edita**

Asociación Cultural
Zibaldone
C/ Santa Bárbara, 5
46111, Rocafort – Valencia

ISSN: 2255 - 3576

www.zibaldone.es
[https://ojs.uv.es/
index.php-/zibaldone/
index](https://ojs.uv.es/index.php-/zibaldone/index)



Los textos publicados en esta revista están -si no se indica lo contrario- bajo una licencia Atribución NoComercial Sin Obra Derivada 3.0 de Creative Commons. Puede copiarlos, distribuirlos y comunicarlos públicamente siempre que cite a su autor y el nombre de esta publicación, ZIBALDONE. ESTUDIOS ITALIANOS. No los utilice con fines comerciales y no haga con ellos obra derivada. La licencia completa se puede consultar en <<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/deed.es>>.

DIRECTOR / EDITOR

Juan Pérez Andrés. Doctor en Filología. Valencia, España

JEFE DE REDACCIÓN / EXECUTIVE EDITOR

Paolino Nappi. Doctor en Filología. Nápoles, Italia

CONSEJO DE REDACCIÓN / EDITORIAL BOARD

María Antonia Blat Mir. Lic. Filología Hispánica e Italiana.
Valencia, España

Berta González Saavedra. Doctora en Filologia Clasica y
Linguistica Indoeuropea

Ivana Margarese. Doctora en Estudios Culturales. Palermo,
Italia

Juan Francisco Reyes Montero. Licenciado en filología
clásica. Univ. Cádiz, España

Adele Ricciotti. Doctora en Filosofía. Bolonia, Italia

Matteo Tomasoni. Lic. en Historia de Europa

Contemporánea. Bologna, Italia

Massimiliano Vellini. Licenciado en Ciencias Políticas. Univ.
Pavia, Italia

CONSEJO ASESOR / ADVISORY BOARD

Dra. Angela Albanese, Università di Modena, Italia

Dr. Michele Cometa, Università degli Studi di Palermo, Italia

Dra. Adriana Crolla, Universidad Nacional del Litoral, Santa
Fe, Argentina

Dr. Juan Carlos De Miguel, Dept. Filología Francesa e Italiana,
Univ. Valencia, España

Dr. Paolo Fasoli, Dept. Lenguas Romances, Hunter College,
Nueva York, EEUU

Dr. Paolo Puppa, Università degli Studi di Venezia, Italia

Dr. Gaetano Rametta, Università di Padova, Italia

Dra. Marina Sanfilippo, Dept. Filologías Extranjeras, UNED,
Madrid, España

Dr. Giorgio Taffon, Università di Roma Tre, Italia

Dr. Salvo Vaccaro, Università di Palermo, Italia

ILUSTRADOR

Juan Díaz Almagro

**ZIBALDONE. ESTUDIOS ITALIANOS (Nº16)
VOL. X, ISSUE 1-2 (2022)**

3-11 DOMENICA ELISA CICALA, *Il cinema italiano contemporaneo come moderno cantastorie* (coordinadora)

DOSSIER MONOGRÁFICO: UN MODERNO CANTASTORIE. IL CINEMA ITALIANO CONTEMPORANEO: IDENTITÀ, MUTAMENTO, INTERCULTURALITÀ

12-28 SILVIA DATTERONI, *Giorgio Bassani y el imaginario cinematográfico: adaptaciones, apropiaciones, reescrituras y recepción*

29-45 ALFREDO SGROI, *La finzione, l'impostura e la "trepida aspirazione alla giustizia": Sciascia e il cinema*

46-63 SERENA TODESCO, *La ricognizione della lotta. Memoria e soggettività nei documentari femministi italiani*

64-76 ANTONIO GIULIO MANCINO, *Notti e nebbie nazionali. Il caso Marco Tullio Giordana*

77-85 STEFANIA CARPICECI, *Non è una casa per bambole. Lo spazio e il tempo in Le sorelle Macaluso di Emma Dante e in Miss Marx di Susanna Nicchiarelli*

PICCOLO ZIBALDONE:

86-118 CLAUDIA ANDREA CATTANEO CLEMENTE, *Compañía Teatral Cantieri Meticci: Método de trabajo y puesta en escena de una compañía creole-transcultural (migrantes, solicitantes de asilo, refugiados políticos)*

119-134 BARBARA GALEANDRO, *Il viaggio migratorio. Una prospettiva umanista*

135-150 ALFONSO ZÚNICA GARCÍA, *Croce en la primera fase de la estética de Gentile*

TRADUCCIONES

151-158 GIOVANNI GENTILE, *La sinrazón y el derecho de las traducciones*

Il cinema italiano contemporaneo come moderno cantastorie

Contemporary Italian cinema as a modern storyteller

DOMENICA ELISA CICALA
Katholische Universität Eichstätt-Ingolstadt
domenica.cicala@ku.de

RIASSUNTO: Dopo una breve riflessione introduttiva sulla recente evoluzione riscontrabile nel settore cinematografico, segnato da un grado maggiore di digitalizzazione e da una fruizione sempre più parcellizzata, il presente contributo pone l'accento sul carattere interdisciplinare degli studi che hanno come oggetto la settima arte. Mettendo in risalto in che modo il cinema possa essere interpretato come strumento di espressione di identità plurali, luogo di manifestazione di mutamenti sociali, nonché spazio di confluenza interculturale, se ne ribadisce la funzione di moderno cantastorie che continua a narrare e affascinare. Nella seconda parte si presentano i contenuti del dossier monografico, focalizzando l'attenzione su ciascuno dei saggi pubblicati in questa sede.

Parole chiave: Cinema; Interdisciplinarietà; Identità; Mutamento; Interculturalità

Abstract: After some introductory considerations on the recent evolution of the film industry, marked by a higher degree of digitization and an increasingly fragmented use, this contribution focuses on the interdisciplinary nature of Film Studies. By highlighting how cinema can be interpreted as a tool for expressing plural identities, as fictitious manifestation of social changes, as well as intercultural space, is reaffirmed its function as a modern storyteller which continues to narrate and fascinate. The second part presents the contents of the monographic dossier, focusing attention on each essay published here.

Keywords: Cinema; Interdisciplinarity; Identity; Change; Interculturality

Tra i settori produttivi che maggiormente sono stati colpiti dalle conseguenze disastrose del diffondersi dell'epidemia da Covid-19, il cinema occupa purtroppo un posto in prima fila. Dalle chiusure forzate delle sale all'aumento esponenziale del numero delle piattaforme digitali si registra l'evoluzione di un mercato la cui diffusione emergenziale in *streaming* sembra divenire a tratti la norma. Come si legge in vari comunicati pubblicati negli ultimi mesi sul sito dell'agenzia Ansa¹, infatti, gli abbonamenti a piattaforme di video streaming – come Netflix, Disney+, Apple+ o Amazon Prime Video – sono aumentati in maniera sostanziale nel corso dell'ultimo biennio, confermando la possibilità di raggiungere *on demand* un pubblico che alla sala cinematografica reale di fatto ne preferisce una digitale. Sulla spinta di un maggiore grado di alfabetizzazione digitale, indotto tra l'altro dai ripetuti confinamenti, risulta dunque comprensibile la necessità di continuare a garantire un palinsesto online che, con un'offerta ampia e variegata, non sostituisca la sala reale, ma funga da sua estensione e integrazione. Ciò conferma che il cinema di oggi è il risultato di cambiamenti epocali che hanno condizionato non solo le modalità di fruizione, ma anche la percezione complessiva del prodotto cinematografico: per cui, se, da un lato, la visione sui *devices* è diventata parte di quella che si può ritenere “nuova normalità”, amplificando il già allarmante “stato di desertificazione” delle sale, dall'altro è cambiato anche il modo di approcciarsi al prodotto cinematografico (Castellano, 2021).

Nel complesso panorama mediale attuale il cinema come medium sempre più digitalizzato assume un'identità rinnovata, basata su uno status tecnico in continuo divenire e su una mutata dimensione di (auto)riflessività (Masciullo, 2017). Come mediatore di memoria, il cinema si è proposto sin dai suoi primi passi come “collettore di più sistemi culturali, iconologici e ideologici anteriori” (Brunetta, 2008, p. 52) e ha rappresentato un veicolo di riproduzione di un immaginario collettivo complesso, nonché di un'identità che continua a sembrare caratterizzata da quella che Brunetta, parlando del cinema del secondo dopoguerra, definisce una “dimensione sfuggente a cui si tende e da cui ci si dissocia, che si afferma e si nega, si conquista e si perde” (1996, p. 7). Che il problema identitario sia connesso a crisi individuali e collettive, legato a temi come quello della migrazione e del contatto con altre culture, a strategie di emancipazione e lotta, alla frammentazione in doppie identità tra mascheramenti e finzioni, valori e stereotipi, che sia un argomento declinabile su scala locale e nazionale, connesso alla sfera genitoriale e filiale, solo per citare alcune possibili chiavi di lettura, risulta facilmente rintracciabile nella produzione cinematografica italiana fra tradizione e contemporaneità (come mostra, tra le tante pubblicazioni, il volume curato da Parigi, Uva & Zagarrio, 2019).

Come racconto di microcosmi reali ovvero come finzione piena di realtà, il cinema è anche uno spazio di rappresentazione culturale e luogo di mediazione interculturale, nella misura in cui può fornire stimoli per riflettere sul confronto tra la propria e la cultura altrui. Lo schermo può rispecchiare le contraddizioni sociali in una raffigurazione che nasce da un'interpretazione del reale e da una scelta ben determinata e, oltre che riprodurre, può nascondere e confondere, travisare e ingannare (cfr. Ghirelli, 2007, p. 73). Come precisa Fiorucci (2007), le riflessioni in tema di mediazione culturale sono da collocare nell'ambito di ricerca della pedagogia interculturale, in cui “si innestano non solo i saperi pedagogici, ma anche quelli psicologici, antropologici, storici, geografici, economici, sociologici, letterari,

¹ Cfr., ad esempio, https://www.ansa.it/canale_lifestyle/notizie/tempo_libero/2021/03/10/piattaforme-le-sale-virtuali-futuro-oltre-la-pandemia_6fd40f60-a7a5-41f6-9333-db2164ffda86.html.

linguistici, filosofici, ecc.” (p. 12). Riconoscendo la complessità del discorso, si può comunque affermare che l’approccio interculturale, inteso come apertura ad altre culture e alla diversità come arricchimento in un’ottica non etnocentrica ma decentrata, ribadisce la necessità di sensibilizzare verso un incontro tra culture. E in questo il cinema, come gli altri mass media, può fornire un ottimo contributo, ponendosi come spazio *in between* che, in chiave trans-culturale, sancisce l’osmosi di realtà ibride plurali tra cui si realizzano sovrapposizioni e interdipendenze (Welsch 1999, 2017; Reichardt & Scego, 2020).

Lo studio del linguaggio cinematografico, dalla prospettiva delle forme estetiche e dei processi culturali, in un’analisi dei testi audiovisivi e dei contesti sociali di riferimento, comporta perciò l’attraversamento di territori ricchi di incroci e sconfinamenti, sovrapposizioni e interferenze, in un’impronta multidisciplinare che tenga conto di strategie comunicative, dinamiche sociali e innovazioni tecnologiche, come afferma, tra gli altri, Buccheri (2000, pp. 33-34) a proposito del tentativo di definizione e storicizzazione della categoria di postmoderno cinematografico. Se, difatti, si ripercorre rapidamente il percorso di sviluppo diacronico degli studi che nel corso del Novecento hanno avuto come oggetto il cinema, richiamando alla memoria una esigua selezione di autori e titoli – come, ad esempio, Béla Balázs (*Der sichtbare Mensch oder Die Kultur des Films*, 1924), Léon Moussinac (*La Naissance du cinéma*, 1925 e *Cinéma: expression sociale*, 1926), Sergej M. Ejzenstejn (*Forma e tecnica del film e lezioni di regia*, 1929), Walter Benjamin (*Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, 1935), Siegfried Kracauer (*Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films*, 1947), André Bazin (*Qu’est-ce que le cinéma?*, 1958-1962), Christian Metz (*Langage et cinéma*, 1971 e *Essais sur la signification au cinéma*, 1968, 1972), Gilles Deleuze (*Cinéma 1. L’Image-mouvement*, 1983 e *Cinéma 2. L’Image-temps*, 1985) – emerge la poliedricità di un quadro d’insieme, in cui la creazione di una “teoria” del cinema poggia su un’interrelazione tra ambiti disciplinari complementari.

Volendo accennare a diverse modalità interpretative, vediamo che da un punto di vista sociologico il cinema può essere studiato come fenomeno sociale in grado di illustrare scorci della realtà che si vuole rappresentare, permettendo di analizzarne i mutamenti e le trasformazioni (Alpini, 2008). Il cinema può inoltre fungere da laboratorio per stimolare processi cognitivi e affettivi, di identificazione, suggestione e proiezione del vissuto individuale dello spettatore. In merito al ruolo assunto dal soggetto durante l’esperienza della visione cinematografica sono state assunte posizioni diverse, dalle scienze cognitive che sottolineano l’individualità della percezione alla branca dei cosiddetti *film studies* che, al contrario, attribuisce alla visione una condizione di pretesa universalità, intesa come insita nell’atto della percezione (Hill & Church Gibson, 2000). Sullo sfondo della distinzione lacaniana tra reale, immaginario e simbolico e nell’ambito di una riflessione sulla visione e sul realismo dello sguardo (Lacan, 2003; Bianchi, 2017), il cinema può essere interpretato come uno spazio di costruzione soggettiva del mondo, per cui, come davanti a uno specchio, lo spettatore davanti allo schermo cinematografico sperimenta un’identificazione con i personaggi e rafforza il proprio io. Oltre che in chiave psicanalitica, il tema della visione può essere affrontato da un punto di vista filosofico. Tra i numerosi studi, può rivelarsi interessante menzionare la teoria cinematografica formulata da Deleuze (1985), secondo cui il cinema, a partire da un flusso di immagini e narrazioni, induce nello spettatore forme di creazione concettuale, rivelandosi uno strumento privilegiato di configurazione di nuove idee e speculazioni mentali, ossia di riflessione. Invece, come pratica analoga al discorso

filosofico della decostruzione, il discorso cinematografico viene visto da Derrida (2001) come strettamente legato alla spettralità, nella misura in cui l'esperienza cinematografica, totalizzante e allucinatoria, evoca fantasmi e durante la visione l'inconscio dello spettatore proietta altre immagini.

Da questi brevi cenni si evince con chiarezza che affrontare una riflessione sulla settima arte implica un'indagine su molteplici aspetti teorici concernenti il rapporto del cinema con altri campi del sapere, tra cui appunto la psicanalisi, la psicologia cognitiva, la filosofia, l'estetica, la sociologia, la semiotica o la pedagogia. Parlare di cinema implica anche un discorso che coinvolge necessariamente contesti eterogenei, sia nell'opportunità di coglierne le relazioni con le altre arti, ad esempio dalla letteratura al teatro, dalla musica alla danza (Quaresima, 1996), sia per evidenziarne i legami con altri mezzi di comunicazione, come la televisione o la radio. Del resto, il termine stesso di cinema rinvia nella sua polivalenza non solo all'insieme delle arti, delle tecniche e delle attività industriali legate alla produzione e distribuzione di film, ma indica anche il luogo fisico o virtuale delle sale cinematografiche a cui è legata un'esperienza epistemologica personale connessa con la visione e suscettibile di molteplici interpretazioni. Forma d'arte soggetta a continua evoluzione tecnologica, il cinema può essere accostato all'attività del cantastorie, figura tradizionale della cultura popolare e della letteratura orale, intrattenitore e divulgatore che, cantando e accompagnando la voce con il suono di uno strumento musicale, raccontava una storia ispirata a eventi reali oppure reinventata, spesso servendosi del supporto visivo di un cartellone contenente la raffigurazione di scene principali della narrazione oppure ricorrendo all'ausilio di pupi, mossi all'occorrenza. Quello realizzato era, insomma, uno spettacolo multisensoriale che stimolava l'ascolto e la visione, quasi una sorta di cinema *ante litteram* che riusciva a coinvolgere ed entusiasmare il pubblico radunato nelle piazze. Al cinema italiano contemporaneo e al suo potenziale evocativo è dedicato il presente Dossier monografico con l'obiettivo di metterne in risalto la capacità di farsi strumento di espressione di identità plurali, dispositivo adatto alla manifestazione di mutamenti, nonché spazio di confluenza interculturale. Analizzando l'argomento da angolazioni diverse ma interconnesse, ci si propone di sottolineare come lo schermo cinematografico, pur sottoposto negli ultimi anni a importanti cambiamenti, soprattutto nella fruizione sempre più parcellizzata e frammentaria, in quanto veicolo di narrazione, rappresentazione e rielaborazione di storie e realtà poliedriche, fatti e scenari, costumi e abitudini sociali di un Paese, come moderno cantastorie continua a narrare e affascinare.

Il Dossier si apre con un saggio – unico in spagnolo – scritto da Silvia Datteroni e dedicato al rapporto tra Giorgio Bassani e il cinema. Dopo aver fornito delle coordinate di riferimento entro cui poter inserire la produzione letteraria dello scrittore ferrarese, l'indagine mette in rilievo alcuni elementi caratterizzanti la sua poetica, quale *in primis* il principio di utilità sociale da intendere come imperativo etico, concetto cardine e *fil rouge* che attraversa l'opera di Bassani. Alla valutazione dell'autonomia dei due linguaggi artistici della letteratura e del cinema si affianca il riconoscimento del valore sociale attribuibile alla settima arte, considerata come mezzo di diffusione della cultura ovvero come strumento utile, al servizio della collettività e con una chiara finalità educativa. La visuale dalla quale si osserva il caso Bassani – in un momento storico segnato, tra l'altro, dalla crisi del neorealismo e

dall'avvento della televisione – si basa sull'esperienza diretta avuta dallo scrittore come sceneggiatore e critico cinematografico, come anche su sue interessanti affermazioni a proposito del tema cinema e letteratura, esposte nel 1966. Diversamente da Sciascia, come vedremo, Bassani partecipa in prima persona alla scrittura cinematografica di undici sceneggiature, di cui sette sono trasposizioni cinematografiche di testi letterari (tra questi menzioniamo, in maniera esemplificativa, *Il ventaglinio*, episodio tratto dall'omonima novella di Pirandello e facente parte del film *Questa è la vita*, diretto da Mario Soldati nel 1954). Come riconosce lo stesso Bassani, tale lavoro cinematografico ha senz'altro esercitato un influsso sulle sue modalità di scrittura, inducendolo a esprimere sulla pagina il suo mondo interiore e a ricorrere alla scelta di espedienti stilistici tipici del mezzo filmico, quali segmenti visivi in passaggi che richiamano la tecnica cinematografica dello zoom. In particolare, nel saggio di Datteroni la relazione tra opera letteraria e riscrittura cinematografica viene ripercorsa a partire dalla mancata approvazione da parte dello scrittore del film *Il giardino dei Finzi-Contini*, diretto da Vittorio De Sica nel 1970 e liberamente ispirato al suo romanzo più famoso. La netta presa di posizione dell'autore rispetto all'adattamento di De Sica consente una riflessione sulle caratteristiche di una trasposizione che, come traduzione visiva del ritmo narrativo di un'opera, può subire condizionamenti dettati dal contesto ricettivo e dal processo stesso di conversione, per essere così percepita come fedele al messaggio di partenza o viceversa come un suo tradimento.

Al rapporto di Leonardo Sciascia con il cinema è dedicato il saggio di Alfredo Sgroi che ripercorre le tappe salienti di un percorso rivelatore di temi fondanti la produzione non solo narrativa dello scrittore di Racalmuto. Che il cinema possa essere letto come “una sorta di incubatore propizio”, cioè come fucina da cui Sciascia abbia potuto trarre ispirazione per estrarre frammenti di sogni da trasporre sulla pagina viene messo in evidenza nella prima parte del contributo, al fine di fornire una solida base di appoggio, su cui collocare la tematizzazione dell'incrocio proficuo tra scrittura e schermo cinematografico, rintracciabile sia in vari articoli giornalistici sia nelle diverse pellicole realizzate a partire da opere narrative sciasciane. All'analisi del legame tra cinema e letteratura si affiancano i riferimenti al pirandellismo di Sciascia, per giungere alla messa a fuoco del tema centrale del saggio, ossia la consonanza di intenti tra cinema e letteratura nel denunciare le imposture del potere e farsi veicolo di una passione civile volta a smascherare intrighi, inganni e collusioni. Da rilevare in questa sede la funzione edificante attribuibile al mezzo cinematografico che – declinazione moderna dei racconti dei cantastorie – funge da efficace serbatoio tematico per veicolare punti di vista e sensibilizzare l'opinione del pubblico. Ponendo sotto la lente di ingrandimento *A ciascuno il suo*, tratto dall'opera omonima di Sciascia e diretto da Elio Petri nel 1967, Sgroi fa emergere in un primo passo tratti caratterizzanti alcuni dei personaggi protagonisti – accostati a figure di altre pellicole come Don Mariano o il capitano Bellodi de *Il giorno della civetta*, trasposizione uscita nel 1968 –, per far risaltare come la verità, occultata e distorta in continui giochi di simulazioni e mistificazioni, alla fine, seppur svelata, non si rivela vincente. Sicché il cinema che trae ispirazione dall'opera di Sciascia si nutre della visione amara e disincantata dello scrittore e mira a smascherare imposture e corruzioni, come si evince anche da *Cadaveri eccellenti*, diretto da Rosi nel 1976, da *Todo modo*, diretto nello stesso anno da Petri e, in una specie di apoteosi del tema dell'impostura, tanto nel film *Il consiglio d'Egitto*, diretto da Greco nel 2002, quanto prima ancora, dello stesso regista, in *Una storia semplice* del 1991. A completare il quadro delineato nel saggio vengono menzionati tre abbozzi di sceneggiature, risalenti al 1968 ma pubblicati solo recentemente,

indirizzati da Sciascia a tre registi diversi con lo scopo di trarne dei film. Pertanto, se, da una parte, si dimostra l'intenso legame di Sciascia con il mezzo cinematografico, suggellato dalla realizzazione nell'arco di più di un trentennio di varie pellicole tratte dalla sua produzione, dall'altra, si riconosce nella dimensione cinematografica una caratteristica fondamentale della scrittura sciasciana che, quasi in modo implicito, contiene in sé componenti tipiche di una sceneggiatura.

I primi due contributi del presente Dossier consentono, dunque, di ribadire che, tra fedeltà e tradimenti dell'opera letteraria di partenza, scostamenti e riformulazioni, l'opera cinematografica si conferma per dirla con Jakobson (1966, p. 57) come “transcodificazione” ovvero traslazione che impone una rilettura di elementi tradotti all'insegna della libertà di ispirazione.

Al caso rappresentato dalla cinematografia di Marco Tullio Giordana, in particolare alla sua produzione leggibile come racconto di una nazione che fa i conti con i suoi numerosi fantasmi, con delitti irrisolti e stragi impuniti, con fatti storici e politici dai contorni foschi, oscuri e misteriosi, si dedica il saggio di Anton Giulio Mancino. Mettendo a punto una rassegna circostanziata di film, scene e personaggi, l'autore fornisce delle chiavi di lettura con cui approcciarsi al cinema di Giordana e propone delle illuminanti piste interpretative. L'indagine parte dal dare il dovuto rilievo all'impostazione metodologica praticata dal regista e sottolinea innanzitutto l'importanza di cogliere l'effetto del montaggio, preferibilmente alternato, che contraddistingue i suoi film. In quanto modalità di scrittura, il montaggio funziona – secondo Mancino – come motivo conduttore e prassi combinatoria, con cui lo spettatore è chiamato a leggere e rileggere i film di Giordana. L'accostamento di passaggi realizzato tramite il montaggio diviene, quindi, per antonomasia metafora del ragionamento che crea collegamenti e suggerisce equivalenze tra cose, fatti, storie. Un secondo fattore caratterizzante la filmografia di Giordana e analizzato nel saggio consiste nella sua propensione per il noir a largo spettro, inteso tanto come genere trasversale quanto come filtro epistemologico che attraversa varie opere, come dimostrano il film realizzato per la televisione nel 1984, intitolato *Notti e nebbie* e ispirato all'omonimo romanzo di Carlo Castellaneta del 1975, oppure i successivi *Pasolini – Un delitto italiano* (1995) e *Romanzo di una strage* (2012), quest'ultimo tratto dal libro di Paolo Cucchiarelli, *Il segreto di Piazza Fontana*. Inoltre, un ingrediente essenziale nell'impasto filmico di Giordana è apportato dalla figura femminile (ad esempio, di Maria in *Due soldati* oppure di Caterina in *Appuntamento a Liverpool*, o ancora in *Lea*, *Nome di donna* e *Yara*), in intrecci inestricabili tra singolarità e pluralità, nei quali la presenza femminile finisce per fare la differenza, evocando storie parallele incrociate tra loro. Il caso Giordana ci permette non solo di accennare al rapporto – non segnato da alcuna soluzione di continuità – tra cinema e televisione, dal momento che alcuni suoi film (come, ad esempio, *Due soldati*) sono stati realizzati per il piccolo schermo, ma soprattutto ci consente di riflettere sulla cifra caratterizzante il cinema d'autore definibile come impegnato, ossia un cinema che richiede a un pubblico possibilmente preparato “una dose preliminare e supplementare di impegno”, ovvero una responsabilità civile, morale e culturale che gli consenta di comprendere il bagaglio tematico a cui si conferisce forma cinematografica. Quello di Giordana è un cinema che si basa su una sorta di impianto politico dai contorni processuali e che si nutre di una politica d'autore che va considerata come una questione di metodo, finalizzato alla comprensione di un contesto sociale, politico e cinematografico ben preciso. Per Mancino la filmografia di Giordana costituisce un complesso organico e coerente, attraversato da ineludibili richiami interni sul versante

tematico e concettuale, come si vede in *Lea e I cento passi*, un cinema fondato sul bisogno di enunciare e denunciare fatti e misfatti attraverso la lente della macchina da presa.

Se, perciò, nei film ispirati alle opere di Sciascia si percepisce un tono disilluso per il mancato rovesciamento dei rapporti di forza, nei film di Giordana, da un lato, l'utopia sottende come traccia nascosta e inconfessabile un atteggiamento etico intriso di buon senso, dall'altro però il noir diventa lo strumento idoneo per veicolare l'essenza indicibile di una realtà sommersa, ritratta tra consonanze e stonature, doppi giochi e verità nascoste fatte di contro-storie e retro-storie, in cui l'identità femminile gioca un ruolo di primo piano.

Dal cinema d'autore, politicamente impegnato e impregnato di coerenza morale, si passa nel contributo successivo al tema della ricognizione della lotta ritratta dall'angolo di osservazione femminista. Il saggio di Serena Todesco focalizza, dunque, l'attenzione sulle modalità rappresentative con cui in due documentari realizzati nell'ultimo decennio viene messo in scena l'impegno sociale e politico del movimento femminista italiano, prestando particolare attenzione ai temi dell'identità e del recupero della memoria. La lettura di questo articolo consente di soffermarsi sul lavoro del/della regista come atto di rinegoziazione, cioè come riconfigurazione e rielaborazione di una propria memoria personale, in un'operazione di compromesso tra scrittura soggettiva e realismo documentario. Unendo ricerca storica e coscienza testimoniale, il documentario si conferma come una forma poliedrica e multiforme che, grazie a un collage intertestuale e intermediale, veicola un messaggio identitario intergenerazionale da recuperare e riportare alla luce. È così che al documentario può essere riconosciuto il compito di un contro-discorso di denuncia, concentrato su temi sociali e finalizzato a ricostruire forme di memorie condivise, in un intreccio simbiotico tra identità individuale e collettività sociale. L'indagine di Todesco induce ad aggiungere un ulteriore tassello sia nella riflessione in merito alla vocazione storico-memoriale del documentario e, al tempo stesso, alle strategie estetiche e narrative su cui esso si fonda, sia nella considerazione di una possibile prospettiva anti-canonica da attribuire al cinema documentario italiano al femminile. Con l'intento di enucleare le modalità con cui prende corpo il recupero del passato e la sua rilettura in chiave contemporanea, l'analisi si concentra su due documentari: *Ragazze, la vita trema* (2009) di Paola Sangiovanni e *Femminismo!* (2016) di Paola Columba. A essere ripercorse sono tematiche presenti in narrazioni autobiografiche di fatti, in parte tristemente attuali, come quello della violenza contro le donne. Con un effetto polifonico, si realizza un capovolgimento nell'impostazione della tessitura del racconto storico, nella misura in cui assume maggiore rilievo la narrazione privata dei racconti confessionali, nei quali vengono innestati frammenti di video di archivio relativi alla Grande storia. I due documentari vengono analizzati anche da un punto di vista tecnico: si fa emergere la creatività di alcune scelte operate, la risintonizzazione di scene mute, il montaggio accelerato, i colori forti e la sperimentazione di una produzione condizionata purtroppo da una distribuzione carente che ne relega la ricezione a uno stato di marginalità nel panorama cinematografico italiano.

In questo Dossier, al cinema d'autore – esemplificato nel nostro caso dalla filmografia di Giordana – si accosta, per contrasto, un formato ibrido che ai filmati d'archivio o amatoriali unisce pubblicità e animazioni video, incastonati in documentari che, in un complesso lavoro di ibridazione, integrano racconti autoreferenziali dal taglio diaristico, accanto a brani di riscrittura di esperienze realizzata da scrittrici, accompagnati da immagini e musiche, per dare nuova voce a storie di donne bisognose di raccontarsi e reinventarsi.

Su una lunghezza d'onda simile a quella tracciata da Serena Todesco a proposito dei documentari sulle donne, si procede nel saggio scritto da Stefania Carpiceci a una disamina di due film diretti da due registe. Il contributo conduce il discorso sul piano della più attuale contemporaneità, che in tempi pandemici vede la distribuzione cinematografica relegata soprattutto a piattaforme online a causa della chiusura dei cinema, e si sofferma sui film *Le sorelle Macaluso* di Emma Dante e *Miss Marx* di Susanna Nicchiarelli, pellicole presentate entrambe al festival di Venezia nel 2020. L'intento perseguito consiste nel mettere in evidenza alcuni connotati che contraddistinguono i film selezionati, giustapposti per far emergere peculiarità e convergenze. In particolare, del film diretto da Dante si menziona la mancanza sia di delimitazioni spaziali sia di scansioni temporali precise, si rimanda al ricorso a ellissi visive e acustiche ovvero all'uso di *flashback* per il disvelamento narrativo di passaggi cruciali e si colgono le analogie e le differenze rispetto al testo teatrale di partenza. Il testo di Carpiceci offre in tal modo l'input per una riflessione sul legame tra *pièce* e pellicola cinematografica, suggerendo come elemento fondante anche la presenza di suoni e rumori acusmatici, nonché i sottesi riferimenti a testi letterari menzionati nel film. Come spesso nel teatro di Emma Dante, anche nel film di Susanna Nicchiarelli si persegue l'intento di superare la distanza tra attori e spettatori, attraverso la ripetuta presenza di primi piani e "sguardi in macchina", in un film definito come solo apparentemente un *biopic* storico e in costume, basato su documenti di archivio e materiali autentici, come lettere, diari e fotografie. Con l'analisi di *Miss Marx* si rievoca, infatti, la figura della figlia dell'autore de *Il Capitale*, anche lei nota per le lotte intraprese in difesa dei lavoratori, per il diritto all'istruzione delle donne e il suffragio universale. Due aspetti a cui, fra gli altri, nel contributo viene dato rilievo consistono, da una parte, nella contrapposizione tra le coordinate spazio-temporali presenti nel film e la contemporaneità della musica scelta come colonna sonora, dall'altra, nella relazione peculiare da intravedere nell'intreccio e nella sovrapposizione dei due livelli, quali il profilmico che sembra seguire il filmico nella misura in cui ciò che viene messo in scena e sta davanti alla macchina da presa sembra assoggettarsi al linguaggio cinematografico ossia alle modalità con cui viene rappresentato.

Le tematiche affrontate nei cinque saggi qui pubblicati per la prima volta offrono un ventaglio di spunti interessanti che confermano l'opportunità e l'attualità di una riflessione sul cinema, specchio di pluralità, ibridismi e cambiamenti tra legami con la tradizione italiana e necessarie innovazioni.

Riferimenti bibliografici:

- Alpini, S. (2008). *Sociologia del cinema. I mutamenti della società italiana attraverso opere cinematografiche*. Pisa: ETS.
- Bianchi, P. (2017). *Jacques Lacan and Cinema. Imaginary, Gaze, Formalisation*. Londra: Karnac.
- Brunetta, G.P. (1996). Introduzione. In Id. (cur.), *Identità italiana e identità europea nel cinema italiano dal 1945 al miracolo economico* (pp. 1-9). Torino: Fondazione Giovanni Agnelli.

- Brunetta, G.P. (2008). *Il cinema muto italiano. Da "La presa di Roma" a "Sole", 1905-1929*. Roma-Bari: Laterza.
- Buccheri, V. (2000). *Sguardi sul postmoderno. Il cinema contemporaneo: questioni, scenari, letture*. Milano: I.S.U. Università Cattolica (Quaderni del D.A.M.S., Serie Audiovisivi).
- Castellano, A. (2021). *Il cinema di oggi: una riflessione*. Milano: Mimesis.
- Deleuze, G. (1985). *Cinéma 2. L'image-temps*. Parigi: Éditions de Minuit (trad. it. *L'immagine-tempo*. Milano: Ubulibri, 2001).
- Derrida, J. (2001). Le cinéma et ses fantômes. *Cahiers du cinéma*, 556, 74-85 (trad. it. Il cinema e i suoi fantasmi. *Aut Aut*, 309, 2002, pp. 52-65).
- Fiorucci, M. (2007). Quali spazi per la mediazione culturale? In M. Fiorucci (cur.), *Incontri. Spazi e luoghi della mediazione interculturale* (pp. 11-26). Roma: Armando (1ª ed. 2004).
- Ghirelli, M. (2007). Informazione, cinema e intercultura. In M. Fiorucci (curr.), *Incontri. Spazi e luoghi della mediazione interculturale* (pp. 58-75). Roma: Armando (1ª ed. 2004).
- Hill, J., & Church Gibson, P. (2000). *Film Studies. Critical Approaches*. Oxford: Oxford University Press.
- Jakobson, R. (1966). Aspetti linguistici della traduzione. In L. Heilmann (cur.), *Roman Jakobson. Saggi di linguistica generale* (pp. 56-64). Milano: Feltrinelli.
- Lacan, J. (2003). *Il seminario. Libro XI. I quattro concetti fondamentali della psicoanalisi 1964*. Torino: Einaudi.
- Masciullo, P. (2017). *Road to nowhere. Il cinema contemporaneo come laboratorio autoriflessivo*. Roma: Bulzoni.
- Parigi, S., Uva, C., & Zagarrìo, V. (2019) (curr.). *Cinema e identità italiana. Cultura visuale e immaginario nazionale fra tradizione e contemporaneità*. Roma: Roma TrE-Press.
- Quaresima, L. (1996) (cur.). *Il cinema e le altre arti*. Venezia: La Biennale di Venezia-Marsilio.
- Reichardt, D., & Scego, I. (2020). Transculturalismo. In *Enciclopedia Italiana di Scienze, Lettere e Arti*, X appendice, volume II (pp. 649-652), Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana Treccani.
- Welsch, W. (1999). Transculturality: The Puzzling Form of Cultures Today. In M. Featherstone, L. Scott (curr.), *Spaces of Culture. City, Nation, World* (pp. 194-213). Londra: Sage.
- Welsch W. (2017). *Transkulturalität. Realität – Geschichte – Aufgabe*. Wien: New Academic Press.

Giorgio Bassani y el imaginario cinematográfico: adaptaciones, apropiaciones, reescrituras y recepción

Giorgio Bassani and the cinematographic imaginary: adaptations, appropriations, rewrites and reception

SILVIA DATTERONI

Società Dante Alighieri de Granada (España)
silvia.datteroni@dantegrana.org

RESUMEN: En el presente trabajo se afronta la relación de Giorgio Bassani con el cine. Mencionaremos las reescrituras filmicas basadas en sus obras, haciendo especial hincapié en la adaptación cinematográfica de *Il Giardino dei Finzi-Contini* (1970), referencia emblemática de la disconformidad ideológica expresada por el autor hacia la película de Vittorio De Sica. A partir de esta polémica daremos cuenta de la postura crítica bassaniana en torno a las adaptaciones cinematográficas y nos detendremos sobre algunas consideraciones específicas del autor acerca de la diferencia entre la escritura literaria y filmica, así como del grado de fidelidad del proceso de reescritura de las adaptaciones literarias. Dicha operación permitirá un análisis sobre la recepción reproductiva del autor en España y Argentina, relativa a una serie de recontextualizaciones que ha tenido el mérito de impulsar el interés hacia la figura literaria de Bassani en el contexto hispánico.

Palabras clave: Literatura Comparada; Literatura Italiana; Giorgio Bassani; *Il Giardino dei Finzi-Contini*; Vittorio De Sica

*Abstract: This article deals with the Giorgio Bassani's relationship with the cinema, distinguishing different moments of contact between the writer and this audiovisual medium. We will mention the filmic rewriting based on his works, with special emphasis on the film adaptation of *Il Giardino dei Finzi-Contini*, as an emblematic reference of the ideological disagreement expressed by the author towards Vittorio De Sica's film. Moreover, we will focus on some specific ideas of the author about the difference between literary and filmic writing, as well as the degree of fidelity of the rewriting process of literary adaptations. Because of that we will make an analysis of the author's reproductive reception in Spain and in Argentina, relating to a series of recontextualizations that have increased the interest in Bassani's work inside the Hispanic context.*

*Keywords: Comparative Literature; Italian Philology; Giorgio Bassani; *Il Giardino dei Finzi-Contini*; Vittorio De Sica*

Recibido: 23 mayo 2021 / aceptado: 09 septiembre 2021 / publicado: 20 febrero 2022

Prestigioso escritor, ensayista, editor y crítico especialmente relevante en la segunda mitad del *Novecento* italiano, Giorgio Bassani (1916-2000) representa una figura intelectual singular dentro del panorama literario italiano de la época.

A lo largo de su carrera artística, el autor desarrolla una precisa idea de literatura que elabora según criterios estéticos propios, desvinculados de orientaciones literarias colectivas y solo justificable a raíz de un sentimiento extremo de responsabilidad de la escritura. Su compromiso estético frente al Arte y la Historia remite a una práctica literaria consciente, de la que sobresale su valiosa actitud testimonial procedente de la reelaboración y puesta en práctica del historicismo de Benedetto Croce (Grossi, 2007; Pieri, 2008; Perli, 2011).

Hay mucha crítica acreditada que se ha caracterizado por interpretar su narrativa enfocando el discurso sobre la historia como herida, como un acontecimiento feroz, agudizado con las Leyes raciales fascistas del '38, que se ha impuesto a su escritura.

Con su planteamiento realista vinculado a la dimensión individual, el objetivo de Bassani constituye la búsqueda de un modelo de literatura donde el estilo del realismo dieciochesco se una a un cauteloso análisis psicológico interior típico del siglo XX. El resultado es una literatura antipositivista que desarrolla una concepción estético-literaria a partir de la cualidad simbólica del lenguaje como instrumento de análisis moral. Su obra tiende a la superación del subjetivismo lírico para abrir paso a la creación de una estructura literaria formal en la que se destaca la relación entre la experiencia individual y la objetividad histórica.

El principal interés de la obra de este autor reside en las constantes estilísticas, temáticas e ideológicas que surcan por entero su producción crítica, poética y narrativa, manteniendo entre ellas una tensión y un diálogo constantes; la actividad crítica, en particular, ocasiona repetidos momentos de contacto con la obra narrativa, que remite a su vez a la experiencia poética del autor, sembrada de referencias metatextuales.

La obra completa de Giorgio Bassani consta de:

a.- una producción ensayística, *Di là dal cuore* (Milán: Mondadori, 1984), donde se incluyen ensayos críticos que proceden de su libro *Le parole preparate e altri scritti di letteratura* (Turín: Einaudi, 1966);

b.- una producción poética, *In rima e senza* (Milán: Mondadori, 1982) dividida en dos secciones (*In rima* y *Senza*) que comprenden respectivamente la producción poética de 1939 a 1951, más algunas traducciones, y la de 1973 a 1981;

c.- una producción narrativa, *Romanzo di Ferrara* (Novela de Ferrara) (Milán: Mondadori, 1980), en la que Bassani recoge toda su producción en un único volumen, desde las *Cinque Storie Ferraresi* (Historias de Ferrara) de 1956 hasta *L'Odore del fieno* de 1972. Este consta de seis libros: *Dentro le mura* (Intramuros), *Gli occhiali d'oro* (Los anteojos de oro), *Il giardino dei Finzi-Contini* (El jardín de los Finzi-Contini), *Dietro la porta* (Detrás de la puerta), *L'airone* (La garza) y *L'odore del fieno* (El olor del heno). Del *Romanzo di Ferrara* no forman parte los cinco cuentos juveniles del libro *Una città di pianura*, publicado en 1940 con el pseudónimo de Giacomo Marchi.

Pese a que el objeto del presente trabajo de investigación esté acotado a las adaptaciones cinematográficas de Giorgio Bassani, para el desarrollo de nuestra argumentación hemos recurrido a la obra completa del autor. En efecto, justo en función de la autorreferencialidad de los géneros bassanianos a la que aludimos al principio, nos parece imprescindible utilizar como refuerzos argumentativos tanto la producción ensayística del autor, como otras contribuciones periféricas.

Concretamente, hemos optado por desarrollar el discurso utilizando copiosas citas de Bassani procedentes especialmente de *Le parole preparate e altri scritti di letteratura* (1966), luego confluído en el volumen *Di là dal cuore* (1984), en cuanto, de acuerdo con Colucci (2001, p. 65), este libro representa la “chiave insostituibile per meglio comprendere l’intera opera bassaniana”. En este sentido, es nuestra intención ‘dejar hablar’ al escritor, haciendo hincapié en el valor de auto-testimonio literario que tiene la obra.

UTILIDAD Y NECESIDAD DE LAS ARTES. En una entrevista a Bassani de 1959, publicada por primera vez en la revista *Nuovi Argomenti* y titulada *Nove domande sul romanzo* el escritor, hablando del lenguaje de la novela, reitera su idea crociana de que “l’única cosa necessaria ad un romanzo perché funzioni, l’única che l’acqua del suo linguaggio deve lasciar trasparire, è la ragione per la quale fu scritto, la sua necessità [...]” (p. 1171)¹.

En Bassani, la categoría de *necesidad* es extensible a otros dominios artísticos, ya que el principio de utilidad de un texto parece ser la brújula que orienta toda su producción y sus juicios críticos acerca de lo literario.

En lo que a su experiencia cinematográfica se refiere, en *Di là dal cuore* Bassani reflexiona sobre el valor social del cine, que mide en función de su necesidad artística y cultural. De hecho, en el artículo *Lo scrittore e i mezzi di diffusione della cultura* publicado por primera vez en 1958 con el título *Le condizioni dello scrittore*, Bassani considera el séptimo arte como un importante medio de difusión de la cultura al servicio de la colectividad y su planteamiento crítico, surcado por un *crocianesimo* constantemente profesado, parece reflejarse sobre su experiencia como guionista y en sus opiniones acerca de las adaptaciones filmicas de algunas obras literarias, entre ellas, *I Malavoglia* de Giovanni Verga y *Los novios* de Alessandro Manzoni. En sus reflexiones Bassani insiste en la diferencia entre el dominio literario y el visual a la hora de construir un discurso, es decir, trabajar con un mensaje, pues es consciente de la autonomía artística de ambos lenguajes. Durante un congreso en Sorrento en 1964, basándose en su experiencia de guionista, afronta el asunto refiriéndose a la diversidad subyacente entre cine y literatura. Durante dicha charla, transcrita y publicada en 1966 en *Le parole preparate* con el título *Cinema e Letteratura: interventi sul tema*, el autor afirma que “l’autore cinematografico si esprime per mezzo dell’immagine in movimento” mientras que “lo scrittore per mezzo della parola e dei segni d’interpunzione” (p. 1247). A este respecto Bassani constata cierta limitación a la hora de utilizar recursos verbales para la escritura de guiones filmicos, ya que, según él, estos carecen de autonomía debido a la intervención del director que forzosamente ha de organizar el texto por segmentos visuales. En esta ocasión el autor termina reivindicando su estatuto artístico en cuanto escritor, es decir, poeta en el sentido amplio del término², capaz de “esprimersi con assoluta e totale

¹ La obra completa del escritor, que además de novelas y cuentos incluye una amplia producción ensayística, se recoge en un volumen colectivo de la colección Meridiani de la editorial Mondadori (Bassani, 1998). Con el fin de diferenciar la producción bassaniana manteniendo una necesaria perspectiva temporal, en el cuerpo del texto indicaremos el título y el año de la primera edición de los textos citados, remitiendo en cambio a la página del Meridiano entre paréntesis, a la hora de ubicar la cita como referencia bibliográfica. Dicho sistema nos ha parecido la mejor opción para contextualizar las obras analizadas.

² Al respecto Croce introducía una diferencia entre poesía y literatura, distinguiendo la pureza de la poesía, que está vinculada con la intuición y fuerza expresiva y por lo tanto con la verdad, de la finalidad estética de la literatura, que es un producto de la civilización y la cultura (Croce, 1949).

pienezza e libertà nella lingua che solo è sua”. Y alega que “un rapporto, che sia serio, tra cinema e letteratura, non può realizzarsi altrimenti” (p. 1248)³.

Bassani vive más bien la colaboración con el cine como una misión, es decir un “invito a rendersi utile” (1958, p. 1150). Su actividad cinematográfica más intensa data de los años cincuenta y parece coincidir con una serie de cambios sociales importantes como la crisis del Neorrealismo italiano⁴, la aparición de la televisión y la victoria de los partidos políticos moderados que suben al poder, responsables de un apremiante conformismo político-cultural. Así su actividad como guionista arranca en un momento de preocupación intelectual generalizada sobre el destino cultural de Italia, que entre otras cosas alienta un esfuerzo común por la búsqueda de una lengua literaria nacional después de la experiencia neorrealista.

Efectivamente Bassani, considerando la lengua literaria italiana como “un organismo vivente, in faticoso processo di sviluppo”, ve en el historicismo una herramienta para indagar y repensar la realidad nacional con vistas a “uscire dalle secche crepuscolari e sentimentali del neorealismo postbellico” (p. 1172), como afirma por primera vez durante la entrevista *Nove domande sul romanzo*, de 1959. Consecuentemente, midiendo el valor y la calidad de todo producto artístico en función de su utilidad, Bassani puede considerar el cine un válido ejercicio artístico solo en caso de que se trate de un cinema ‘útil’, es decir de un medio cultural con un trasfondo históricamente determinado que demuestre una clara intención educativa. A este propósito, ya en 1957, durante un congreso dedicado a la relación entre los escritores y el cine, Bassani interviene con una charla titulada *La verità è sempre educativa* declarando:

Il punto è questo: ha la società italiana il coraggio di rappresentare se stessa? Una rappresentazione sincera e veritiera dell’epoca nostra: questo solo noi scrittori possiamo dare al cinema. La verità è sempre educativa: sono contrario al conformismo educativo (p. 1783)

Según Bassani, el escritor tiene la obligación de luchar intelectualmente contra un sistema industrial que induce al conformismo, convirtiendo al hombre en puro “transito di cibo”. En este sentido, el medio de comunicación artístico le ofrece al escritor la oportunidad de hacerse útil educando a la sociedad a través de una plataforma cultural democrática, ya que, según Bassani “bisogna servire” (1958, p. 1151-2). El imperativo social del *bisogna servire* encierra la dimensión ontológica de su ideología; un *fil rouge* que surca por entero su producción, orientándola hacia experiencias artísticas diferentes cuyo rasgo común es, sin embargo, la adherencia a la Historia.

³ Bassani parece acercarse, aunque indirectamente, a las ideas del semiólogo cinematográfico francés Christian Metz (2002), quien detecta una diferencia sustancial entre la escritura literaria y cinematográfica. Según el semiólogo los elementos que componen la escritura – la unidad mínima significativa (morfema); la unidad mínima sin significado (fonema); el paradigma, entendido como el conjunto de elementos lingüísticos que recurren en determinados contextos – no son rastreables en la sintaxis cinematográfica que se organiza por planos y sintagmas, quedándose dentro del dominio estilístico. De esta manera Metz reivindica la necesidad de una desvinculación de la escritura del cine, que tiene su propia especificidad comunicativa.

⁴ Habiendo nacido como respuesta a determinadas necesidades histórico-sociales, el Neorrealismo agotó su propuesta artística en los años Cincuenta, cuando se impuso una lógica cinematográfica comercial que abrió camino a un cine de consumo (Parigi, 2014; Bo, 2015; Pitassio & Noto, 2010).

BASSANI GUIONISTA Y CRÍTICO CINEMATOGRAFICO. Bassani, a través de un constante ejercicio meta-discursivo, reflexiona sobre la autonomía y especificidad artística del cine y la literatura, activando un proceso de retroalimentación que termina enriqueciendo su escritura. Así lo defiende en 1966, en *Cinema e letteratura: intervento sul tema*:

[...] debbo dire che il lavoro subalterno dello sceneggiatore non è stato senza utilità per la mia letteratura. Erano gli anni intorno al 1950. Come scrittore, a quell'epoca mi trovavo ancora coinvolto nella presunzione giovanile, di origine forse ermetica, dell'ineffabilità. Scrivendo, non mi impegnavo solitamente a 'tirar fuori' tutto quello che avevo dentro, convinto come ero che ciò che avevo, o credevo di avere, dentro, non *poteva*, e quindi non *doveva*, essere tirato fuori. Scrivere significava fornire dei lampi, dei barlumi, dei segni fulminei, magari anche imprecisi, traendoli dal ribollente e indifferenziato magma interiore. Orbene, fu proprio il lavoro cinematografico [...] a indurmi a uscire da me, a esprimermi completamente sulla pagina. Scrivendo per il cinema, facendo cioè un lavoro affatto diverso da quello dello scrittore, mi ero reso conto in sostanza che lo scrittore, per esprimersi, non ha a sua disposizione altri mezzi all'infuori della parola e dei segni di interpunzione (pp. 1245-1246).

Gracias a la experiencia cinematográfica, Bassani tiene la oportunidad de replantear por entero su expresión literaria. Tanto es así que uno de los cuentos que forma parte del *Romanzo di Ferrara*, es decir *La passeggiata prima di cena*, está pensado y construido por segmentos visuales, observando la técnica cinematográfica del *zoom*. En palabras del autor:

Il racconto si apre con l'immagine panoramica del corso principale di Ferrara, corso Giovecca, visto nell'ora affollata e patetica del crepuscolo, l'ora che precede il momento della cena. Siamo nel 1888: nell'estate del 1888. Ma ecco che la 'macchina' si muove lentamente in avanti, il campo visivo a poco a poco si restringe, isolando e mettendo a fuoco, laggiù, in fondo al Corso, il piccolo particolare di una ragazza che sta avviandosi verso casa. Di più, tutto il racconto è costruito in prospettiva, ad imbuto: come se una macchina da presa stesse mettendo a fuoco, avanzando adagio in carrellata, un oggetto lontano (p. 1246).

A lo largo de su actividad artística, que consta de diferentes momentos, el escritor participa en la escritura de 11 guiones filmicos destinados a la realización de un cine de autor que mantiene con la crítica una relación bastante compleja. Siete de las películas elaboradas por Bassani son adaptaciones de textos literarios, como en el caso de *La provinciale* (1953) y *La romana* (1954), dirigidas respectivamente por Mario Soldati y Luigi Zampa y basadas en las novelas homónimas de Alberto Moravia; el capítulo *Casa d'Altri* que es una adaptación de la obra homónima de Silvio D'Arzo para el filme *Tempi nostri* (1954) de Alessandro Blasetti; la reescritura de un cuento de Graham Greene en *La mano dello straniero* (1954) de Mario Soldati; el episodio *Il ventaglino* basado en la obra de Luigi Pirandello para el filme *Questa è la vita* (1954) de Mario Soldati, y, por último, *Il prigioniero della montagna* (1955) basado en el libro *La fuga di Giovanni Testa* de Gunther Bienek⁵.

⁵ Las demás colaboraciones bassanianas son: *Le avventure di Mandrin* (1951); *La donna del fiume* (1955), bajo la dirección de Mario Soldati; los episodios de *Paraninfo* y *Pigreco* en *Villa Borghese* (1953), dirigida por Gianni Franciolini; *Senso* (1954) de Luchino Visconti; *I Vinti* (1953) de Michelangelo Antonioni. También presta su voz para el doblaje de Orson Welles en el episodio *La ricotta*, de Pier Paolo Pasolini, que forma parte de la película *Ro.Go.Pa.G.* (1963), de Rossellini, Godard, Pasolini y Gregoretti; actúa de cronista en *Fascista* (1974), una obra montada a través de vídeos de cineregionali Luce, hablando del fascismo desde 1922 hasta 1940, dirigida por Nico Naldini (Villa, 2002).

“IL GIARDINO TRADITO”. Dada su capacidad de llegar a un amplio público, el cine le ofrece a Bassani la oportunidad de practicar un arte útil dentro de un espacio de acción más amplio que el literario. Sin embargo, el autor nunca desatiende el potencial de utilidad social de una obra que antepone a cualquier estrategia de éxito. A este propósito en 1964, en la entrevista *Chi corre dietro al pubblico*, el escritor declara: “il silenzio e il disinteresse del pubblico non mi avrebbero mai indotto [...] a distogliermi dalla contemplazione della mia verità” (p. 1207). Y es en nombre del valor testimonial de su *verità* como Bassani se ve obligado a defender la esencia de sus propias obras de las adaptaciones cinematográficas basadas en ellas.

La filmografía bassaniana incluye *La lunga notte del '43*, dirigida por Florestano Vancini en 1960; *Una lapide in via Mazzini* (1962) del director Mario Landi, que forma parte del ciclo *Racconti dell'Italia di oggi* producido por la RAI; *Il Giardino dei Finzi-Contini* (1970) dirigido por Vittorio De Sica; *Gli occhiali d'oro* (1987) del director Giuliano Montaldo; el cortometraje *L'airone - I luoghi* (2002) dirigido por Cesare Bornazzini, con el patronazgo de la Fondazione Bassani y *Quattro storie d'amore* (2013) de la directora Elisabetta Sgarbi, que incluye un episodio inspirado en la figura de Micòl, la protagonista de *Il Giardino dei Finzi-Contini*.

En este contexto, especial mención merece la polémica bassaniana acerca de la adaptación filmica de *Il Giardino*, el caso de reescritura más célebre y complejo de su producción. En su momento la exhibición de la película ocasionó una *querelle* nacional muy importante, debido a la escasa apreciación del filme por parte de Bassani.

Los sucesos se desarrollan de la siguiente manera: en 1963 la Documento film compra los derechos cinematográficos de la novela y encarga el guion a Salvatore Laurani y Valerio Zurlini, este último también designado como director de la película. Dado que el resultado final no satisface las expectativas, se contacta con otros guionistas como Tullio Pinelli y Franco Brusati, que intentan, sin mucho éxito, mejorar la versión existente. En 1970 la Documento film encarga a Vittorio De Sica la realización de la película, quien solicita al propio Bassani la revisión de los diálogos encomendados en esta ocasión a Vittorio Bonicelli. Finalmente el ferrarés y Bonicelli se hacen cargo de la redacción integral del guion de la que sin embargo De Sica prescinde, utilizando en último término la versión de Ugo Pirro. Después de un proceso judicial emprendido por el autor, Bassani consigue retirar su nombre de la acreditación y la película se exhibirá en cines como adaptación libre, esto es, “Liberamente tratto dall'omonimo romanzo”. Su disconformidad hacia el resultado de la obra de De Sica, queda patente también en una carta que Bassani escribe al editor Giulio Einaudi en 1971, donde solicita que no se publicite su novela haciendo referencia a la película:

ho visto nelle librerie che *Il giardino dei Finzi-Contini* porta una fascetta con riferimento al film di De Sica. Della cosa non posso che dolermi vivamente, perché, come sai, la versione cinematografica del mio romanzo non è stata da me approvata. Anzi, io l'ho decisamente respinta, non avendo in alcun modo voluto condividere la paternità del film. Ti prego perciò di tener conto del mio punto di vista, e di far sì che i volumi del mio romanzo non siano più posti in vendita accompagnati dalla fascetta di cui sopra⁶.

En un importante artículo titulado “Il giardino tradito” (1970), Bassani recorre las dinámicas subyacentes al proceso de adaptación del texto, proporcionando una lectura crítica

⁶ Giorgio Bassani a Giulio Einaudi, Roma, 3 de febrero de 1971, Fondazione Einaudi, Torino – Archivio di Stato di Torino.

pública muy interesante acerca de las diferencias entre su libro y la película que, según él, descuida la esencia de la obra difundiendo por consiguiente un mensaje equivocado de la operación cultural intentada por el escritor. Si con relación a la adaptación de Zurlini-Laurani el ferrarés critica la tentativa poco convincente de presentar una “sorta di affresco sulla tragedia ebraica *in toto*: ferrarese, italiana e mondiale” (p. 1256), con respecto al guion-Pirlo, Bassani muestra su más enérgico rechazo debido a la alteración radical que la obra original parece sufrir llegando a la pantalla.

La adaptación de Vittorio De Sica ha sido frecuentemente analizada por especialistas (Villa, 2002; De Miguel y Canuto & Nappi, 2016; Ayaso, 2015) con lo cual no será nuestra intención detenernos sobre la ficha técnica de la película ni proceder al estudio pormenorizado de la novela con vistas a detallar las diferencias. En cambio resulta interesante detenerse sobre algunas consideraciones específicas del autor acerca del grado de fidelidad del proceso de adaptación, ya que constituyen una declaración indirecta de poética.

De la película Bassani lamenta un achatamiento histórico ajeno a la estructura de la novela, construida en cambio sobre la alternancia de dos planos temporales, presente y pasado. Además, el abuso de las “tirate didascaliche estraneissime allo spirito del libro”, según el autor, convierte la obra en una historia “banale, sentimentale, qualsiasi” (p. 1258).

La crítica de ‘cualquierismo’ que Bassani dirige a la operación cinematográfica realizada por De Sica, que además tacha de “sentimentalista” por un exceso de diálogos melodramáticos y didascálicos, tiene que ver también con la caracterización de los personajes. Bassani denuncia su tipificación y no le perdona al director haber creado “pupazzi di fantasia, delle teste di legno pure e semplici” (p. 1260). Por lo tanto, la falta de matices caracteriológicos de los protagonistas y la grisura en la que los ve envueltos son para el ferrarés una tergiversación “a malapena tollerabile” (p. 1258). Observa en general una rigidez artística que apaga al personaje, lo hace ambiguo, lo sacrifica convirtiéndolo en una figura sin matices, es decir, “un personaggio sbiadito, minore, di nessun rilievo morale” (p. 1263).

Bassani, además, ve necesaria la introducción de repetidos *flashes* en blanco y negro relativos a la redada contra los judíos a partir del 8 de septiembre de 1943, destinados a intercalar la narración cinematográfica. Se trata de un expediente visual muy importante para la idea de ritmo narrativo que tiene el autor, que además tiene la finalidad de respetar los planos temporales de la historia, evitando la simplificación a la que en cambio parece apuntar la adaptación de De Sica.

Otro punto sensible es la importancia del dialecto, que en la película ha sido rebajada a través de la adopción de un genérico acento *setentrionale*, que el escritor considera “costruito in provetta che ben poco ha a che fare col ferrarese” (p. 1264). Una vez más nos adentramos en el sistema ideológico del universo bassaniano, que parece atribuir esta imprecisión dialectal a un típico patrón neorrealista – ya señalado en 1949 en la reseña del libro *Ladri di biciclette* de Luigi Barolini titulada *Da un bel libro a un bel film* – caracterizado por un exceso de crónica y un “egotismo lirico” (p. 1065) que solo produce un acercamiento superficial a la realidad.

En suma, lo comentado lleva a Bassani a rechazar la película de De Sica por haber convertido su obra en un texto ‘cualquiera’, proponiendo al público un producto artístico simple, sensiblero y popular. El filme según el autor incumple las instancias historicistas que Bassani considera la *conditio sine qua non* de toda obra, con las que mide su valor en función del grado de su necesidad.

Por lo general, las simplificaciones estilísticas y morales propuestas por el cine y la literatura neorrealista italiana constituyen un importante objeto de interés para Bassani. En efecto, el autor se desmarca de la propuesta artística de este movimiento por no reconocerse en su planteamiento crítico. Por ejemplo, en lo que se refiere a la reseña que acabamos de mencionar relativa al libro *Ladri di biciclette* (1946) de Luigi Bartolini, adaptado al cine por De Sica en 1948, Bassani detecta las mismas limitaciones artísticas, es decir la falta de arte debida a la intención del autor de conectar con el pueblo a través de su “simpatico becerismo, la sua anarchia sociale, [...] la sua prudente ferocia, la sua complicata morale domestica, il suo opportunismo politico, [...] il suo medesimo estetismo e scetticismo da artista” (1949, p. 1066).

Bassani parece así descalificar una vez más el populismo, fenómeno contrario a una actitud artística y ética responsable, rehabilitando de manera cautelosa el concepto de *nacional-popolare*⁷ teorizado por Antonio Gramsci (2014). Efectivamente, esta categoría interpretativa permite al escritor recuperar un nexo importante entre historia, sociedad y literatura (o muy generalmente, expresión artística), vinculando dichos términos a la idea de un historicismo entendido como responsabilidad moral frente al mundo.

Asimismo, con respecto a *Il Giardino dei Finzi-Contini*, Bassani toma distancia de la autoría del filme de De Sica, por no compartir una versión que no respeta los planos temporales de la historia ni el recurso estilístico del doble narrador, sugiriendo así, a través de la superposición del narrador y protagonista que en el filme se llama Giorgio, una identificación neta con el autor Giorgio Bassani.

Del mismo modo, como destacan De Miguel y Canuto & Nappi (2016), la película de De Sica incumple el patrón bassaniano del “tabú della guerra” (p. 55) añadiendo 15 minutos de epílogo ausentes en la novela, donde se explícita el destino de la familia Finzi-Contini y de los demás protagonistas, ampliando así el horizonte temporal de la narración hasta el año 1943. Bassani crítica dicha ampliación fílmica, ya que, de acuerdo con De Miguel y Canuto & Nappi, la historia parece encerrarse dentro de un marco narrativo determinado que consta de un comienzo didascálico y un epílogo épico, ambos ajenos a la novela pero no a la película. De hecho, en la versión cinematográfica estos tienen la función de explicitar el tema del Holocausto a través de referencias directas. Además, lo que Bassani denuncia categóricamente de la última porción narrativa añadida, es el desenlace de la historia personal del narrador y su padre. El escritor se siente traicionado al sentirse identificado en la película con Giorgio, narrador y protagonista, que para salvarse abandona a su padre judío a un destino colectivo de deportación y muerte. A este propósito escribe el autor en *Il giardino tradito* (1970):

Capisco che riuscisse comodo sistemarlo così, giusto per fargli dire, alla fine, a Micòl (e al pubblico), che Giorgio, il futuro romanziere del *Giardino dei Finzi-Contini*, si era salvato. Ma lui, intanto, il futuro romanziere di successo, il futuro, patetico narratore dei propri amori adolescenti con la bionda Micòl Finzi-Contini, che figura ci stava facendo? Tagliando la corda, e già rassegnandosi fin d'allora a impastare il proprio inchiostro di scrittore con le ceneri del babbo, non stava facendo, per caso, la figura del porco? Ora, servirsi di casa mia, a Ferrara, per meglio accollare, a me, una vicenda che non mi riguardava: pretendere che io apparissi capace di aver giocato con la vita e con la morte della persona che più ho amato al mondo, cioè mio padre: ecco

⁷ El escritor retomaría esta categoría crítica *a posteriori*, desmarcándola del trasfondo político y populista de cierta crítica ideológica. Sobre el concepto de “nazional-popolare” en Bassani, véase Lea Durante (2007, pp. 123-136).

due suprusi abbastanza atroci che si era tentato di infliggermi. Se li avessi subiti senza protestare, non sarei stato uno scrittore, e neanche un uomo (p. 1265).

Una vez más queda patente como en Bassani el escrúpulo moral del hombre se plasma en la integridad ética del escritor. Su compromiso con la historia y los protagonistas de su obra es tan absoluto que el grado de verosimilitud de su escritura se convierte en el único recurso posible de la narración.

ADAPTACIONES, APROPIACIONES Y FIDELIDAD. Como ya hemos visto, en *Le parole preparate e altri scritti di letteratura* (1966) Bassani afronta de manera general el tema de la adaptación filmica en más de una ocasión, destacando en diferentes artículos la necesidad de una buena traducción visual de lo que él llama ritmo narrativo de la historia con vistas a salvaguardar lo esencial, es decir el espíritu de la obra de partida.

A este propósito André Bazin (2000) sostiene que el término *adaptación* es impreciso frente a etiquetas como *traducción* o *transcripción*, puesto que no llega a dar cuenta de un aspecto importante del proceso, es decir la intervención creativa por parte del cineasta. Siguiendo dicho planteamiento Bazin declara que el grado de originalidad de una adaptación es directamente proporcional a la fidelidad estilística, es decir la capacidad de detectar en cada transposición el equivalente cinematográfico de la escritura literaria. Lo importante entonces será individuar la relación existente entre las escrituras de las adaptaciones y el contexto histórico-cultural de referencia. Por esta razón Pérez Bowie (2010) propone el término de *reescritura* para referirse a procesos adaptativos complejos, sobre todo en el caso de reelaboraciones creativas de un texto original sobre la base de cánones estéticos personales y contingencias espaciales e históricas (contexto de realización). En este sentido, como recuerda Pérez Bowie, Francis Vanoye propone justamente el concepto de *apropiación* con respecto a las adaptaciones cinematográficas, ya que para el estudioso dicho proceso es el resultado de un ‘condicionamiento existencial’, es decir una operación de conversión en la que el texto se ajusta al contexto de adaptación y a la postura estética e ideológica de los adaptadores.

En relación con esta problemática, habría que preguntarse qué tipo de equivalencia estilística se establece entre *Il Giardino* de Bassani e *Il Giardino* de De Sica.

Es indudable que en la película el director haya querido explicitar tremendos acontecimientos históricos, como la Shoa italiana, que en el libro solo se dan a entender, con el objetivo de simplificar y explicitar el mensaje para llegar a un público más amplio y heterogéneo. En la opinión de De Miguel y Canuto & Nappi (2016), dicha operación se debe a la intención de “reinterpretare la trama alla luce di un messaggio più univoco [...] più visibile” confirmando, por otra parte, que “un film è un prodotto diverso dal romanzo che lo ispira (p. 57). Ambos críticos parecen coincidir con la idea de Francis Vanoye acerca de una *apropiación* del texto de parte del director durante el proceso de conversión, debida a necesidades específicas dictadas por el contexto de recepción.

Acerca del concepto de *fidelidad* con respecto a las adaptaciones filmicas, ya en 1947 en un artículo sobre *Giovanni Verga e il cinematografo* Bassani se había demostrado bastante rígido, condenando las “trascrizioni commerciali” (p. 1037) y los arreglos artísticos que distorsionan el sentido último de la obra. En opinión del escritor, dichas operaciones tienen el efecto contraproducente de llegar al público amplio a consta de diluir su fuerza dramática. Por lo general, Bassani lamenta una operación cinematográfica *traicionera* que perjudica la intención del escritor y más de una vez el italiano ha polemizado contra el estreno de una

película con las siguientes palabras: “Bel film. Ma l’autore non voleva dire questo!” (Vannucci, 2010, p. 30).

Por esta misma razón, Bassani critica la adaptación filmica de *I promessi sposi* de Mario Camerini (1940), basada en la novela homónima de Alessandro Manzoni. En la opinión del escritor, la película violaría el espíritu originario de la historia contada, vaciando y desactualizando el mensaje dentro del contexto histórico de recepción. En su artículo *Manzoni e il cinema* (1960) el escritor destaca la importancia de una nueva adaptación debido a la necesidad de reactualizar el mensaje de una obra literaria fundamental para la cultura italiana. La solución pasa por un proceso de traducción visual capaz de reflejar la esencia y el motivo del libro, ya que, en palabras de Bassani: “lo spirito che li ha evocati, lo spirito che ne giustificava l’invenzione, quello, purtroppo, è del tutto assente” (p. 1140). En concreto, lo que más lamenta Bassani es el hecho de haber tergiversado la materia del libro haciendo hincapié en la mera historia de amor entre los protagonistas, prescindiendo del autor y su horizonte experiencial. Así lo argumenta el italiano: “Si è voluto rappresentare l’umile peripezia amorosa dei due giovani contadini lombardi come se essa soltanto potesse effettivamente interessare prescindiendo dal Manzoni, insomma, dalla sua religione” (p. 1140).

Con este último comentario Bassani parece decidido a reivindicar una íntima conexión entre la obra, el autor y el contexto, aclarando una vez más, aunque sea indirectamente, algunos aspectos críticos relativos a su propia obra, *Il Giardino*. Efectivamente, no siempre se han tenido en cuenta las implicaciones morales del libro, el nivel de compromiso del autor con respecto a la materia tratada, su trasfondo ideológico, su compromiso ético y estético con la realidad. Por dichas motivaciones, cuando en 1970 se exhibe la película de *Il Giardino* con un guion ajeno a las intenciones de Bassani, que potencia la historia de amor entre Micòl y Alberto y explicita la historia política de Italia a través de secciones divulgativas de crónica social, desatendiendo la esencia de su obra, a Bassani no le queda otra solución que hablar de *traición*.

Si analizamos las intervenciones del autor con respecto a las adaptaciones filmicas de sus libros y de otros escritores famosos, la postura bassaniana parece tener algo de aquel prejuicio de partida detectado por Pérez Bowie que hace que se establezca una condición de inferioridad de lo filmico con respecto a lo literario. De hecho, según Robert Stam, (2001) la superioridad del texto literario se debe, entre otras razones, al imaginario común según el cual la calidad está directamente relacionada con la antigüedad, es decir con el texto de origen. A ello se debe el uso de evaluaciones de las versiones audiovisuales con categorías relacionadas con la esfera moral, como por ejemplo *infidelidad*, *violación*, *traición*, *bastardización*, etc., según la secular preeminencia de la literatura frente al cine (*iconofobia vs logofilia*), procedente de la noción platónica de simulacro. Por lo tanto, como concluye también Pérez Bowie (2010), “en lugar de abordar la relación entre lo visual y lo lingüístico como un diálogo mutuamente enriquecedor” se ha preferido el camino de “una confrontación que lleva el desprecio de las artes de la imagen en virtud de su obsolescencia y su insustancialidad” (p. 22).

Ahora bien, no podemos identificar a Giorgio Bassani como a un mero detractor de lo filmico; su actitud crítica estriba más bien en intervenciones puntuales relativas a operaciones de distorsión artística que terminan desnaturalizando la obra de partida.

Por lo tanto, por lo que respecta a su propia situación, cuando Bassani habla de *traición*, apunta a una serie de decisiones audiovisuales que no respetan su operación literaria entendida como ejercicio de responsabilidad moral frente a la historia y la sociedad. Esto

pasa con todas las versiones filmicas basadas en sus libros a partir de *La lunga notte del '43* (1960), cuyo título sufre una modificación por la introducción del artículo determinado en lugar del indeterminado y la adición del adjetivo 'larga', que transforma desde el principio el sentido último del libro, hasta el punto de que el director, Florestano Vancini, declara durante una entrevista que Bassani nunca le ha perdonado haber añadido la forma adjetiva; efectivamente el título original del libro, *Una notte del '43*, refleja *in toto* la poética bassaniana: todo avanza por sugerencias y la realidad cobra determinación por la introducción de múltiples detalles concretos y específicos que van componiendo el ambiente. A este propósito la utilización del indeterminado tiene la función de insinuar dentro del 'espacio Ferrara' el recuerdo de un hecho histórico que forma parte de la memoria colectiva de la ciudad y sus habitantes. Por esta razón Vancini declara durante una entrevista que algunos años después Bassani le dijo hablando del título: "questa non me la dovevi fare" (Gambetti, 2000, p. 59).

Asimismo, con respecto a *Gli occhiali d'oro* de Giuliano Montaldo, el escritor tampoco puede declararse satisfecho. Durante una entrevista con Walter Mauro, Bassani declara acerca de la película que la "sostanza" del libro ha sido "fundamentalmente evitada". Y alega:

Nel libro i protagonisti sono due: vi è il dottor Fadigati, che è un omosessuale, e quindi un morto, cioè lontano dalla vita. L'altro è un giovane letterato, il futuro scrittore degli *Occhiali d'oro*. I due si trovano insieme e si capiscono perché sono diversi, eppure simili. Nel film non c'è niente di tutto questo. L'unione di questi due emarginati, che proprio dall'emarginazione traggono la forza di stare insieme, e che anzi sentono di essere uguali proprio perché diversamente perseguitati, nel film è stata evitata con ogni cura di dirne (Villa, 2002, p. 208).

La declaración bassaniana sorprende un poco, puesto que en la película el director se preocupa por sugerir constantemente esta condición de doble marginación que tanto importa a Bassani. Según Federica Villa el problema reside una vez más en la utilización del 'yo' narrador, que en la página bassaniana ejerce la función de barómetro entre pasado y presente, permitiendo un diálogo continuo entre los dos planos temporales, mientras que en la película desaparece, privilegiando una narración anclada en el presente a través de la introducción de un personaje-narrador que actúa en la historia. A este propósito De Miguel y Canuto & Nappi (2016, p. 59) hablan de una "invariante del cinema da Bassani" por la que

si perde [...] la dimensione centrale dell'io narrante, della soggettività che informa di sé la narrazione, dettandone l'andamento fluttuante, gli andirivieni ripetuti, quell'altrettanto costante interrogazione del lettore che caratterizza anche le narrazioni in terza persona.

Acerca de la experiencia cinematográfica de Bassani, Villa termina identificando tres momentos principales de contacto del autor con el cine, estos son una etapa crítica (el autor reflexiona acerca de los recursos estilísticos del séptimo arte y cómo aplicarlos, eventualmente, a la literatura), una etapa de colaboración con los directores Mario Soldati, Pier Paolo Pasolini y Luchino Visconti (para la escritura de algunos guiones filmicos), y finalmente una etapa de *restituzione*, es decir, las tres versiones filmicas de los textos bassanianos.

A este propósito parece interesante destacar la lectura crítica de Villa acerca de esta última fase. Efectivamente la especialista ve esta etapa como el resultado de un interés y un acercamiento constante del autor hacia el medio audiovisual que lleva al ferrarés a introducir en su página recursos estilísticos propios del séptimo arte. De hecho, Villa señala una

modificación de la escritura bassaniana a lo largo del bien conocido proceso de revisión al que el autor somete su obra a lo largo de cuarenta años que apunta paulatinamente a una mayor ‘traducibilidad’ de la palabra en imagen. Villa recuerda al respecto el epílogo de Cesare Segre (2003) para la edición de las *Historias de Ferrara* publicada por Einaudi en 2003 (según la versión de 1956), donde el filólogo habla de una reducción de lo visual. Según Segre, dicha operación de reducción estilística involucra sobre todo las oraciones entre paréntesis y los incisos descriptivos que abundan en las primeras versiones de los textos bassanianos y que progresivamente el autor va reemplazando con comas y palabras *commentative* y *commemorative*. Federica Villa halla en dicho proceso correctivo una prueba de la constante influencia del cine en Bassani, además de cierta continuidad entre su trabajo de escritor y de guionista. Como si la experiencia de los años Cincuenta en calidad de colaborador cinematográfico, llevada a cabo trabajando al mismo tiempo en la redacción de las *Historias*, haya modificado para siempre su percepción sobre la escritura obligándole a una continua reflexión y experiencia acerca de sus límites.

BASSANI A TRAVÉS DEL CINE: UN ACERCAMIENTO AL CASO ESPAÑOL Y ARGENTINO. Por todas las razones anteriores resulta curioso el hecho de que la fama de Bassani en el extranjero, en concreto en el mundo hispánico, se impulse a raíz de las adaptaciones filmicas de sus obras.

A este propósito, hemos decidido investigar la recepción española y argentina del escritor, al tratarse de dos experiencias independientes y paralelas a la vez que constante y directamente vinculadas por lo que respecta a la historia editorial de Bassani. Además, la decisión de incluir Argentina en dicho estudio se motiva por los fuertes vínculos identitarios, políticos y culturales que Italia ha mantenido con este país de ultramar a lo largo de las épocas analizadas (Datteroni y Bruschi, 2018).

Por lo que respecta a España, las vicisitudes editoriales de Bassani arrancan en los años sesenta y las atípicas condiciones políticas del País nos obligan a tener en cuenta la presencia de una mediación cultural muy potente, como la censura franquista, que controla los gustos del gran público dificultando así la recepción del autor. De hecho, bajo el franquismo la distancia entre la clase intelectual y el público lector se agudiza, generando casi una situación de incomunicación entre dichos sectores. Tan es así que, en un primer momento, la recepción de Bassani en España se debe al esfuerzo de una minoría intelectual interesada en la publicación de su obra por razones formales y programáticas, estas últimas relativas a una tentativa de rejuvenecimiento de la literatura española de la época. Durante los primeros años de la Transición, las publicaciones de la obra de Bassani sufren un revés, aunque la escasa presencia del ferrarés en los catálogos editoriales nunca dará lugar a un vacío receptivo.

Una de las causas más probables es imputable a la homónima película de Vittorio De Sica, que en España se estrena en 1971 cosechando un éxito importante. Es probable entonces que la mediación cinematográfica de la obra de Bassani haya dado un impulso valioso a la ampliación del margen de recepción del escritor en la Península Ibérica. El prestigio de De Sica, uno de los más célebres representantes del cine neorrealista italiano, puede haber favorecido en este sentido la difusión de Bassani en España, manteniendo un interés latente justo durante aquellos periodos amorfos en los que la crítica aparta la mirada del autor.

Por lo tanto, podemos concluir que el medio audiovisual ha resultado un vehículo indispensable para promocionar la figura y la obra del autor, sobre todo por haber alimentado el peso de su repercusión en el contexto hispánico (D’Intino, 2001).

Las declaraciones de Jenaro Talens y Eduardo Paz Leston⁸ parecen confirmarlo; ambos coinciden con la idea de que la recepción del ferrarés, inicialmente muy elitista, se haya impulsado, por lo tanto popularizado, a partir de las versiones audiovisuales de sus obras. No por casualidad De Miguel y Canuto & Nappi (2016), acerca de *Gli occhiali d'oro*, se refieren a los procesos de adaptación que se inscriben en el marco de “esigenze diverse, non certo ultima quella di trivializzazione-banalizzazione, ovvero di ricerca di una fruibilità spettacolare in chiave emotiva” (p. 60). Dicha espectacularidad no podría menos de ser difícil de asumir por un autor como Bassani, quien fiel a sus principios mantiene que: “nessun clamore potrà mai distrarmi, in futuro, dal testimoniare quel che avrò da testimoniare. [...] chi corre dietro al pubblico, vuol dire che dentro di sé non ha niente” (1964, p.1207).

Prueba de la importancia de la mediación audiovisual en la historia de la recepción de Bassani en el mundo hispánico resulta justamente un texto del argentino Gary Vila Ortiz (2010), periodista y exponente de la Generación de los Sesenta, quien en 2010 dedica un artículo a Bassani tratando de abarcar críticamente su trayectoria artística penetrando el sentido último de su producción literaria. Vila Ortiz define *La novela de Ferrara* como “un ciclo formidable, indispensable para quienes tengan interés en una visión exacta de la historia de Italia” de la época y admite haberse acercado al escritor a través del cine. A lo largo del artículo, de hecho, declara más de una vez que las películas basadas en sus obras, en concreto *La lunga notte del '43* (1960) e *Il Giardino dei Finzi-Contini* (1970), han constituido su primer contacto con el autor cuando “todavía no había leído” e “ignoraba [...] la novela de Bassani”.

La película que más repercusión ha tenido y más ha impulsado el conocimiento de la obra de Giorgio Bassani fuera de Italia es, como ya sabemos, *Il Giardino dei Finzi-Contini*. Se trata de la última película dirigida por Vittorio De Sica, por lo cual es probable que la fama del director haya facilitado y concentrado la atención sobre la obra y a partir de allí se haya activado un proceso de redescubrimiento del autor y el ciclo de Ferrara. De Sica, “el único gran cineasta de la historia que logró al mismo tiempo crear algunas de las películas más bellas de su época y convertirse en uno de esos actores populares con los que el gran público, ese que siempre buscó y casi siempre conquistó, se siente identificado” (Sardá, 2014), es conocido universalmente por *Sciuscià* (1946), *Ladri di biciclette* (1948), *Miracolo a Milano* (1951), filmes cumbres del neorrealismo italiano junto con *Ossessione* (1943) de Luchino Visconti y *Roma, città aperta* (1945) de Roberto Rossellini, entre otros.

Ese gran público al que De Sica siempre apuntó puede considerarse como el receptor principal de las reescrituras filmicas bassanianas; a partir del medio audiovisual se ‘populariza’ la producción narrativa de Bassani impulsando de esta manera su fama en el extranjero.

Efectivamente, como muchos críticos ponen de relieve, una de las características más importantes e interesantes del cine es la ‘accesibilidad’; a través de la imagen se logra la abolición de las barreras sociales y culturales, que en cambio se pueden levantar en algunas ocasiones entre el público y el texto literario. En un artículo de *La Vanguardia* de 1971, el año de estreno de *Il Giardino* en España, se comenta la presencia en el filme de un “tono

⁸ Tuve una conversación telefónica con el señor Eduardo Paz Leston acerca de la redacción de *Sur* y la decisión de Victoria Ocampo de editar *Gli occhiali d'oro* de Giorgio Bassani en 1960. Asimismo, tuve el honor de conocer a Jenaro Talens con quien pude hablar acerca de la obra de Giorgio Bassani. Talens conoció a Giorgio Bassani en Valencia en los ochenta, durante el *Encuentro de Escritores del Mediterráneo* (Colinas, 1983).

sencillo delicadamente sentimental”, que nunca alcanza el dramatismo que en cambio la historia contada podría sugerir. Sin proceder a un análisis comparativo entre la película y el libro, el periodista destaca una “fidelidad escrupulosa” del filme al texto original lamentando sin embargo una “extrema sintetización que no siempre refleja, con la necesaria claridad, el paso del tiempo” (A.M.T., 1971).

La crítica presentada en *La Vanguardia* contiene algunos de los elementos presentes en la polémica Bassani-De Sica. El sentimentalismo, por ejemplo, si bien delicado, es algo que Bassani rehúye en su producción literaria. Su imperativo ético y su profundo credo historicista, le impiden utilizar la historia de su gente para explotarla como tema artístico-literario con vistas a perseguir el éxito como escritor.

La dificultad de adaptación filmica que supone la obra de Bassani, es un aspecto que ya se señalaba en 1966, cuando en un artículo anónimo de *La Vanguardia* se anunciaba la inminente producción cinematográfica de *Il Giardino*, que a esta altura contaba con Valerio Zurlini en calidad de director encargado del rodaje. En el artículo en cuestión, se define la obra del ferrarés como una “novela policiaca del sentimiento”, muy difícil de traducir en imágenes por “una materia sumamente abstracta que ciertamente no facilita su transposición cinematográfica”, debido a que “son precisamente las cosas dichas y dadas por supuestas por Bassani a su obra, las que ofrecen mayor dificultad para pasar a la pantalla” (Anónimo, 1966). Sorprendentemente, el artículo parece adelantar las efectivas dificultades encontradas, anticipando de algunos años una polémica inevitable.

Igualmente la reescritura filmica de las obras del ferrarés, se enmarca dentro de un más amplio discurso comparativo, reconducible a aquel paradigma de la memoria propuesto como clave de lectura para entender la recepción de Bassani en el mundo hispánico (Datteroni, 2016; 2018; 2019). No cabe duda de que el cine, mucho más que la literatura, ofrece una representación inmediata de la realidad, salvando del olvido macro y micro-acontecimientos representados de manera mucho más efectiva para el gran público.

Como declara José R. Ayaso (2015), el cine, teniendo una faceta de arte popular, ha desarrollado diferentes funciones culturales dentro de la sociedad, desde la propaganda a la “educación cívica de las masas” (p. 280). Con respecto a su matiz cívico-pedagógico, Ayaso sostiene que el cine es el medio artístico más apropiado para la edificación de la memoria colectiva de una sociedad. Resulta sintomático el hecho de que este autor vincule su introducción acerca del cine, la historia y la memoria, con un análisis crítico sobre la obra de Giorgio Bassani, titulado “Memorias judías de Ferrara”, estrechando el foco sobre la novela *Il Giardino dei Finzi-Contini* y su reescritura filmica. El crítico reconoce a la obra bassaniana y su adaptación cinematográfica una ‘función de memoria’ local (Ferrara) y nacional (Italia) necesaria, que por el valor literario y ético que adquiere, trasciende las fronteras convirtiéndose en un interesante paradigma testimonial.

De la misma manera el escritor y periodista Gary Vila Ortiz, lamentando la tendencia general a la falsificación de los hechos históricos en la sociedad argentina, reivindica un anhelo respecto por la verdad a partir de una aguda reflexión sobre la actitud cultural y moral de algunos intelectuales, en la que incluye a nuestro autor. En sus palabras:

En un país como el nuestro, donde abundan por estos tiempos narraciones que tratan distintos aspectos de su historia, Bassani parecería un buen maestro como ejemplo de la forma en que deben tratarse de narraciones que se sustentan en hechos históricos. En Bassani no existe deformación alguna, falsificación alguna de lo que pasó en tal o cual oportunidad.

La declaración de Vila Ortiz encuentra un eco interesante en un artículo de José María Herrera sobre la memoria histórica de Giorgio Bassani, donde el crítico destaca la integridad cultural y moral del ferrarés que se ha dedicado a luchar contra el olvido durante una época afectada por el ‘síndrome de Vichy’⁹. Herrera elogia el proyecto literario y el estilo de Bassani hablando de la eficacia de la “alusión” y el “rodeo” con respecto a una narración donde los elementos son explicitados y encasillados en un discurso abstracto e ideológico, o engastados en el preciosismo técnico de una sintaxis superficial. Sobre ello comenta Herrera (2016, p. 129):

No hablar directamente de los fascistas, las leyes raciales o los hornos crematorios no es un error, o en todo caso, es un error similar al que cometió Picasso en el Guernica al no incluir, como deseaban las autoridades republicanas que le encargaron la obra, algún obrero musculoso con un fusil en las manos.

Lo que Herrera admira de Bassani es su capacidad de rehabilitar a través de la escritura una atmósfera reveladora de una dimensión histórica precisa con vistas a despertar la conciencia colectiva de una sociedad adormilada. Según el crítico, Bassani sabía que el único camino posible pasaba por la ficción, al no estar la sociedad italiana dispuesta a concienciarse todavía. Y es a partir de ahí como el escritor construye su ciclo narrativo, defendiéndolo de cualquier operación de revisión, interpretación, adaptación y/o traición ajena a su poética.

El resultado es una obra monumental susceptible de trascender las fronteras nacionales gracias al empleo de una poética responsable de compromiso civil. En palabras del escritor (como se citó en Macke, 2006, p. 249): “Lo spirito insieme ebraico e cristiano è ben presente nel mio *Romanzo di Ferrara*... In questo libro c’è il mio messaggio all’Europa, il senso profondo del mio impegno morale e civile”.

Referencias bibliográficas:

- A.M.T. (1971, 23 de octubre). El jardín de los Finzi-Contini en España. *La Vanguardia*.
- Ayaso, J.R. (2015). Memorias judías de Ferrara: Il giardino dei Finzi-Contini (Vittorio de Sica, 1970). En F.S. Ventura (ed.), *Cine e Historia(s). Manera de retratar el pasado por imágenes*, (279-300). París: Université Paris-Sud.
- Bassani, G. (1998). *Opere* (R. Cotroneo, ed.). Milán: Mondadori.
- (1949, 9 de enero). Da un bel libro a un bel film. *L’illustrazione italiana* 76(2), 60. Luego Bassani, G. (1966). Ladri di biciclette. En Id., *Le parole preparate e altri scritti di letteratura* (119-122). Turín: Einaudi. Ahora en *Opere* (pp. 1064-1066).
- (1957, 1 de diciembre). La verità è sempre educativa. En E.F. Accrocca (1957), *Incontri, scontri e proposte al recente convegno del Fiammetta. Fiera Letteraria*, 48, 3. Ahora en *Opere* (p. 1783).

⁹ La definición es de Henry Rousso (1990), que por ‘síndrome de Vichy’ entiende la actitud de eliminación o al menos de escasa aceptación de los sucesos bélicos a la que sigue una potenciación de la condición de la víctima.

- (1 novembre 1958). Le condizioni dello scrittore. *Il punto della settimana*, 43, 13. Luego Bassani, G. (1966). Lo scrittore e i mezzi di diffusione della cultura. En *Le parole preparate* (pp. 227-233). Ahora en *Opere* (pp. 1149-1155).
- (mayo-agosto 1959). Nove domande sul romanzo. *Nuovi Argomenti*, 38-39, 2-5. Luego Bassani, G. (1966). Due interviste. En *Le parole preparate* (pp. 239-243). Ahora en *Opere* (pp. 1169-1176).
- (1964, 26 de febrero). Chi corre dietro al pubblico (intervista). *L'Europa letteraria*, 26. Luego Bassani, G. (1966). Due interviste. En *Le parole preparate* (pp. 243-248). Ahora en *Opere* (pp. 207-212).
- (1966). Cinema e letteratura: intervento sul tema. En *Le parole preparate* (pp. 235-238). Ahora en *Opere* (pp. 1244-1248).
- (1970, 6 de diciembre). Il giardino tradito. *L'Espresso*, 49, 20-21. Ahora en *Opere* (pp. 1255-1265).
- Bazin, A. (2000). *¿Qué es el cine?* (J.L. López Muñoz, trad.). Madrid: Rialp.
- Bo, C. (2015). *Inchiesta sul neorealismo*. Nápoles: Medusa.
- Colinas, A. (1983, 10 de enero). Giorgio Bassani: 'vivimos el mundo trágico del industrialismo', El País [Online] Recuperado de http://elpais.com/diario/1983/01/10/cultura/411001202_850215.html
- Colucci, C.F. (ed.) (2001). Bassani: Di là dal cuore (La poesia che nasce dalla realtà). En Id., *La parola perduta da Bassani, a Borges, a F. Bruno, a Buzzati, a Canetti, a Casanova, a García Lorca, a Luzi, a Montale, a Pasolini, a Paz, a Saba, a Sereni, a Svevo, etc.* (pp. 63-66). Nápoles: Alfredo Guida.
- Croce, B. (1949). La poesia opera di verità; la letteratura, opera di civiltà. *La Critica. Rivista di Letteratura, Storia e Filosofia diretta da Benedetto Croce*, 15, 50-60.
- Datteroni, S. (2016). «Mi opponevo». Giorgio Bassani nel canone letterario tra Italia e Spagna. En S. Amrani y M.P. De Paulis-Dalembert (eds.), *Bassani nel suo secolo* (pp. 113-132). Ravenna: Giorgio Pozzi.
- (2018). «Un clásico tímido». Giorgio Bassani in Spagna: dalla Transizione democrática a oggi. *Cahiers d'études italiennes*, 26. Recuperado de <https://journals.openedition.org/cei/3798>
- (2019). Giorgio Bassani nella Spagna post-franchista. En G. Ferroni & C. Guerrieri (eds.), *Cento anni di Giorgio Bassani* (pp. 507-518). Roma: Edizioni di Storia e Letteratura.
- Datteroni, S., & Bruschi, R. (2018). Giorgio Bassani e i lettori argentini. *Cahiers d'études italiennes*, 26. Recuperado de <https://journals.openedition.org/cei/3806>
- De Miguel y Canuto, J. C., & Nappi, P. (2016). Dal libro allo schermo: ragione e sentimento nella filmografia bassaniana. *Cuadernos de Filología Italiana*, 23, 43-66.
- D'Intino, F. (2001). Il Novecento italiano oltrefrontiera. En L. Felici & N. Borsellino (eds.), *Storia della letteratura italiana XI. Il Novecento. Scenari di fine secolo I* (pp. 919-995). Milán: Garzanti.
- Dolfi, A. (2006). "Un film quasi impossibile" (qualche appunto in margine all'uso del codice di realtà). En A. Dolfi & G. Venturi (eds.), *Ritorno al «Giardino». Una giornata di studi per Giorgio Bassani. Firenze 26 marzo 2003* (pp. 117-126). Roma: Bulzoni.

- Durante, L. (2007). Bassani, Gramsci, il nazional-popolare. En C. Spila & G. Zagra (eds.), *Giorgio Bassani ambientalista* (pp. 123-136). Roma: Quaderni della Biblioteca nazionale centrale di Roma.
- Gambetti, G. (2000). *Florestano Vancini*. Roma: Gremese.
- Gramsci, A. (2014). *Letteratura e vita nazionale* (P. Spriano, ed.). Turín: Einaudi (1ª ed. 1950).
- Grossi, P. (ed.) (2007). *Il Romanzo di Ferrara. Atti del convegno internazionale di studi su Giorgio Bassani (Parigi, 12-13 maggio 2006)*. París: Edizioni dell'Istituto Italiano di Cultura.
- Herrera, J.M. (2016). Giorgio Bassani y la memoria histórica. *Cuadernos hispanoamericanos*, 791, 120-129.
- Macke (2006). L'Addizione Verde: civiltà e barbarie viste dal Delta del Po. En A. Dolfi & G. Venturi (eds.), *Ritorno al «Giardino». Una giornata di studi per Giorgio Bassani. Firenze 26 marzo 2003* (pp. 245-252). Roma: Bulzoni.
- Metz, C. (2002). *Ensayos sobre la significación en el cine (1964-1968)*, vol. 1 (C. Roche Suárez y J. Torrel Jordana, trad.); *Ensayos sobre la significación en el cine (1968-1972)*, vol. 2 (C. Roche Suárez, trad.). Barcelona: Paidós.
- Parigi, S. (2014). *Neorealismo. Il nuovo cinema del dopoguerra*. Venecia: Marsilio.
- Pérez Bowie, J. A. (ed.) (2010). Sobre reescritura y nociones conexas. Un estado de la cuestión. En Id., *Reescrituras filmicas: nuevos territorios de la adaptación* (pp. 21-43). Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Perli, A. (ed.) (2011). *Giorgio Bassani: la poesia del romanzo, il romanzo del poeta*. Ravenna: Giorgio Pozzi.
- Pieri, P. (2008). *Memoria e Giustizia. Le Cinque storie ferraresi di Giorgio Bassani*. Pisa: ETS.
- Pitassio, F., & Noto, P. (2010). *Il cinema neorealista*. Bologna: Archetipo Libro.
- Rouso, H. (1987). *Le syndrome de Vichy. De 1944 á nos jours*. París: Seuil.
- Sardá, J. (2014, 13 de agosto). Vittorio De Sica, el cineasta de la dignidad y la compasión. *El Cultural*. Recuperado de <https://elcultural.com/vittorio-de-sica-el-cineasta-de-la-dignidad-y-la-compasion>
- Segre, C. (2003). Postfazione. En G. Bassani, *Cinque storie ferraresi* (pp. 193-202). Turín: Einaudi.
- Stam, R. (2001) *Teorías del cine. Una introducción* (Carles Roche Suárez, trad.). Barcelona: Paidós.
- Vannucci, G. (2010). *Giorgio Bassani all'Accademia d'Arte Drammatica*. Roma: Bulzoni.
- Vila Ortiz, G. (2010, 9 de mayo). Giorgio Bassani y la novela de Ferrara. *Página 12*. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/rosario/14-23484-2010-05-09.html>
- Villa, F. (2010). *Il cinema che serve*. Turín: Kaplan.

La finzione, l'impostura e la "trepida aspirazione alla giustizia": Sciascia e il cinema

The fiction, the imposture and the "anxious aspiration to justice": Sciascia and the cinema

ALFREDO SGROI
Università di Catania
alfredo.sgroi1@tin.it

RIASSUNTO: Molti libri di Sciascia sono stati utilizzati da registi e sceneggiatori per realizzare film di successo. Nella traslazione dal romanzo al cinema sono state apportate molte modifiche. Ma l'essenza polemica della narrativa dello scrittore siciliano è rimasta intatta. Così il tema dell'impostura, fondamentale in molti racconti sciasciani, è il *Leitmotiv* anche per il cinema ispirato dall'opera dello scrittore siciliano.

Parole chiave: Cinema; Impostura; Politica; Teatro

Abstract: Many of Sciascia's books have been used by directors and screenwriters to make successful films. In the translation from the novel to the cinema many changes have been made. But the controversial essence of the Sicilian writer's fiction has remained intact. Thus the theme of imposture, fundamental in many stories Sciascia's, is also the Leitmotiv for cinema inspired by the work of the Sicilian writer.

Keywords: Cinema; Imposture; Politics; Theater

Risale agli anni dell'infanzia l'infatuazione di Sciascia per il cinema, che diventa il propulsore per la sua formazione etico-estetica e precede la scrittura; è, cioè, una sorta di incubatore propizio per completare una *Bildung* in continuo divenire; un amante infedele, nel tempo degenerato con il degradarsi del gusto sulla scia di una massificazione brutale. Tanto che, ad un certo punto, lo scrittore deciderà, con amarezza ma determinazione, di disertare le sale cinematografiche. Ma non del tutto, a riprova del fatto che si tratta in fondo di un amore mai sopito del tutto. Lo attesta, tra l'altro, un passaggio dell'articolo *Quel falso mito di Giuliano*: "Ormai, per saturazione, non vado più al cinema (se non per vedere i film di Fellini)" (Sciascia, 2021, p. 110). Per *saturazione*, appunto, ovvero dopo avere frequentato assiduamente e con compiaciuto accanimento nel corso di tanti anni le sale cinematografiche. Unica, significativa eccezione all'esibita volontà di disertare le sale cinematografiche è rappresentata dai film di Fellini. In realtà, al di là della preferenza per il cinema del regista romagnolo, Sciascia resta comunque affezionato ad una espressione artistica di cui subisce il fascino, *malgré lui*, fino alla fine. "Prigioniero del sogno", dunque, secondo la suggestiva ed efficace definizione coniata con finezza da Rosario Castelli (2012). Sanzionata nel momento in cui la passione dello scrittore si tinge di nostalgica malinconia, di struggente memoria, nel tempo della stagione crepuscolare del suo "soggiorno sulla terra" e del suo declino esistenziale, cui fa da *pendant* quello del cinema, che da ammaliante fucina di sogni si degrada agli occhi dello scrittore a grossolano prodotto commerciale spoglio di qualsiasi spessore estetico e civile¹.

Da qui lo struggente *amarcord* consegnato a quel testo testamentario che col suo titolo eloquente, *C'era una volta il cinema*, relega il cinema stesso nella dimensione ovattata e temporalmente remota, anzi conclusa, della favola²; una favola che lo aveva ipnotizzato negli anni della giovinezza e lo aveva spinto in ultima istanza a farsi scrittore ossia, a sua volta, creatore di sogni; ma una favola giunta ai titoli di coda: che si può soltanto evocare e non più realizzare nel prosaico presente. Prima di questo dolce-amaro *requiem* c'è però molto altro: c'è il fecondo incrocio tra la scrittura e lo schermo, che precede la stagione delle trasposizioni cinematografiche dai suoi libri; c'è una vocazione soffocata, talvolta ambigua e contrastata, talvolta irrefrenabile; c'è la diretta collaborazione nella veste di sceneggiatore alla realizzazione di pellicole e documentari. E, soprattutto, l'innesto frequente nelle sue opere di suggestive e reiterate incursioni nel mondo del cinema (Castelli, 2012, p. 36).

Ripercorriamo qui preliminarmente e per sommi capi la storia del rapporto tra Sciascia e il cinema, limitandoci a fornire le coordinate essenziali, prima di focalizzare l'attenzione sul tema centrale di questo lavoro: la convergenza dello schermo con la scrittura sciasciana come strumento di denuncia delle imposture del potere, di smascheramento degli intrighi che inquinano le relazioni sociali. Naturalmente, contando sul più forte impatto popolare che il cinema garantisce. Come accadeva per l'opera dei pupi o con i cantastorie, che prima dell'arrivo del cinema nell'arretrata Sicilia dei tardi anni Venti, con le loro incursioni nelle

¹ Così nell'articolo dello stesso 1987, *Io mi ricordo...*: "Ormai il cinema mi annoia, ci vado soltanto per vedere i films di Fellini: non più, dunque, di una volta ogni anno. Ma fin verso il 1960, a partire dagli anni del cinema muto, di films ne ho visti tanti: spesso due in una sola giornata. Il cinema è dunque per me, oggi, soltanto memoria [...]" (Sciascia, 2021, p. 118).

² L'articolo era destinato ai quotidiani, ma venne presto inserito nella raccolta *Fatti diversi di storia civile e letteraria* (1989) e, insieme con questa, è infine confluito nel terzo tomo delle *Opere* curato da Claude Ambroise per Bompiani (Sciascia, 1990, pp. 635-641).

zone più impervie dell'isola, assicuravano la circolazione di storie e di miti che appassionavano, e talvolta ammaestravano, anche i più incolti. Fermo restando che per Sciascia il cinema, pur condividendo con la scrittura la condizione di “finestra spalancata sul mondo” (Castelli, 2012, p. 36), al codice letterario resta comunque inferiore. Eppure, in un groviglio di fertili contraddizioni, può anche essere una preziosa fonte di ispirazione per gli scrittori (Sciascia, 1979, p. 11).

Che il cinema potesse proprio per questa sua connotazione popolare, coinvolgere un pubblico molto ampio, Sciascia lo comprende molto precocemente. Lo attesta il menzionato *C'era una volta il cinema*, là dove egli sgrana *in limine mortis* il grumo dei ricordi, sull'onda emotiva suscitata dalla visione del film di Tornatore, *Nuovo cinema Paradiso*, testimoniata da Vincenzo Consolo (1999, pp. 203-204). In quello scritto sciasciano si legge: “E venne il cinematografo. [...] Si era, credo, nel 1929. [...] Ne venne a tutto il paese una passione, una febbre” (Sciascia, 1990, p. 637). “Tutto il paese”, ovvero la Racalmuto rurale e incolta del tempo, con una sorta di frenesia collettiva si appassiona quindi al cinema.

Il piccolo Leonardo è violentemente contagiato da questa *febbre* e il suo temperamento ne è sensibilmente influenzato. Coltiva perciò da questo momento il sogno di creare storie, di farsi anzi egli pure creatore di sogni: regista e mago. Perso tra quegli incantesimi che ammira estasiato e a cadenza settimanale nel piccolo cinema di Racalmuto, che anche fisicamente aveva sostituito il più aristocratico e blasonato teatro comunale. Qui, in un cantuccio a lui riservato, può osservare non solo lo scorrere delle fantasie cinematografiche, ma anche, spettacolo su spettacolo, le stuzzicanti e appassionate reazioni del pubblico. Le stesse che esplodevano quando in piazza arrivavano i cantastorie o, ancora di più, all'opera dei pupi, spesso interrotta violentemente dai partecipanti a tal punto coinvolti nella finzione da scagliarsi contro i nemici della fede a difesa dei paladini. Accadeva infatti, in Sicilia come altrove, che il pubblico diventasse esso stesso parte dello spettacolo. E parte attiva: recitando coralmemente o individualmente con gesti e battute mordaci; sputando sugli spettatori sottostanti, pronti a rispondere con taglienti riferimenti a madri e sorelle. Tutto ciò nel ricordo dello scrittore aveva assunto le cadenze del mito già al tempo della composizione del racconto *La zia d'America* (1958): “Quando nel film c'erano scene d'amore, cominciamo a soffiare forte, come in preda a un desiderio incontenibile, o facevamo quel rumore di succhiare lumache, che voleva essere il suono dei baci” (Sciascia, 1990, p. 78).

Guardando il film di Tornatore queste immagini scolpite nella memoria dello scrittore balzano in primo piano, sull'onda tumultuosa dei sentimenti suscitati dall'amara consapevolezza che quella stagione, la più bella della sua vita e del cinema, del *suo* cinema, era finita: “Il film di Tornatore [...] mi ha toccato e commosso nella memoria di anni più lontani: quelli del *mio* cinema, del mio *vero* cinema: il cinema che direi silenzioso piuttosto che muto” (Sciascia, 1990, p. 639).

Prima della stagione del ricordo c'è però quella dell'impegno, scandita dalle riduzioni cinematografiche delle sue opere e dai suoi interventi in cui lo scrittore ribadisce quella visione *engagée* dell'arte che innerva anche la sua scrittura e che egli apprezza particolarmente in quei registi che si sono misurati con i suoi racconti. Per lui il cinema, come il libro, deve essere insomma un veicolo di passione civile; deve rappresentare con crudezza, senza orpelli e ridondanze, il lato oscuro del potere, i meccanismi perversi che governano, pirandellianamente, il gran teatro del mondo animato da un vorticoso gioco di inganni e di schermaglie tra impostori e ingannati. Così la letteratura, passando attraverso il filtro del viscerale pirandellismo sciasciano, può incrociare e ispirare in modo fecondo e utile il

cinema, rendendolo un prezioso strumento educativo per scardinare l'ignavia complice del potere e dell'impostura. Si può dire: esso deve diventare una declinazione moderna, tecnologizzata e potenziata, dei racconti edificanti dei cantastorie che giovavano a discernere il bene dal male e a rappresentare, con un impatto immediato, i sentimenti e le urgenze dell'uomo.

A cementare la febbrile passione del giovane Sciascia per il cinema è poi il cruciale soggiorno a Caltanissetta. Qui lo scrittore incrocia Brancati e legge l'*Omnibus* di Longanesi; qui tutte le sere va al cinema e assiste alla proiezione dei primi film sonori, conservando però il gusto per il muto; qui la sua fantasia si accende e conosce i primi languori amorosi propiziati dal modello offerto dalle *star* del grande schermo. E, soprattutto, amplia in modo esponenziale le sue conoscenze cinematografiche, cominciando a costruire quel ricco serbatoio da cui attingerà in seguito, quando nelle sue opere narrative vi farà sovente ricorso.

In questi stessi anni Trenta Sciascia si imbatte in un testo destinato a rappresentare un crocevia essenziale del suo rapporto con la decima musa: *L'alfabeto delle stelle*, redatto dal brillante ed eccentrico Marco Ramperti e poi riproposto per i tipi della Sellerio, proprio su insistenza dello scrittore (ne parla ancora ne *La povera Rosetta*, una delle sette storie che compongono le *Cronache* del 1985). La *Nota* apposta alla riedizione del volume (Sciascia, 1981) è incentrata proprio sul fenomeno del divismo, con particolare riferimento alla figura di Rodolfo Valentino. Ma Sciascia indugia a lungo anche sul tema dell'eros, straripante negli anni del cinema muto, dilagante nel clima dannunziano a cui pochi si sottraggono, e che lo scrittore non manca di stigmatizzare con rilievi pungenti, a ribadire il convincimento che per lui il cinema non deve scivolare sul terreno friabile dell'estetismo vacuo, esotico e fatuo, ma deve al contrario incanalarsi sulla via di un realismo innervato di impegno civile, espresso con un linguaggio nitido ed essenziale, di immediata presa sul pubblico di cui deve stuzzicare la passione e la coscienza, un poco come accadeva nelle tumultuose proiezioni paesane di cui si è detto. Anche a costo, si vedrà dopo, di tradire la matrice letteraria quando essa sia alla base del soggetto di un film.

Un altro snodo cruciale nel rapporto tra lo scrittore e il cinema è rappresentato dalla visione della pellicola del 1925 di Marcel L'Herbier *Il fu Mattia Pascal* tra il 1933 e il 1934. Lo sconvolgimento provocato dal film induce Sciascia a scoprire quello che diventerà il *suo* Pirandello, segnando in modo indelebile e irreversibile la direzione delle sue scelte estetiche. E, aggiungiamo, lo pone di fronte a quella dialettica tipicamente pirandelliana tra l'apparire e l'essere che lo spingerà a saggiare questo tema con sempre maggiore consapevolezza, declinandolo in una vera e propria fenomenologia della simulazione e dell'impostura.

Il cinema, così, diviene un fattore decisivo per la maturazione artistica ed anche umana dello scrittore, segnando lo spartiacque nel passaggio dall'adolescenza alla maturità. Si potrebbe dire: una sorta di rito di iniziazione. Lo conferma lo stesso Sciascia nel corso dell'intervista testamentaria a Marcelle Padovani, là dove dichiara a proposito della sua scoperta del cinematografo:

[...] ne ebbi una rivelazione. La rivelazione che dentro il mondo pirandelliano io ci vivevo, che il dramma pirandelliano – l'identità, la relatività – era il mio di ogni giorno. Me ne venne una specie di mania, di follia. Chi sono – come sono – come mi vedono gli altri – chi sono e come sono gli altri [...] (Sciascia, 1979, p. 11).

Si aggiunga l'ammirazione sconfinata, affidata a parole che sorprendono il lettore per il loro tono appassionato, così raro nel solitamente cauto e sorvegliato scrittore, per la

recitazione di Mosjoukine, per la sua *maschera*. Così nasce un altro intervento sul cinema di notevole rilievo in quanto sintomatico per cogliere l'essenza del particolare gusto sciasciano in fatto di cinema: *Il volto sulla maschera* (Sciascia, 2004, pp. 1147-1166). In questo caso, egli non solo esalta le capacità mimetiche dell'attore, ma ribadisce senza possibili equivoci la sua netta e peculiare attenzione nei confronti del pubblico, considerato (pirandellianamente) come il co-protagonista nell'illusorio ma pur realissimo incantesimo cinematografico, spingendosi al punto di evocare il mito platonico della caverna:

Che cos'è, lo spettatore cinematografico, se non un'ombra che guarda altre ombre, che confonde la propria ombra – e cioè la propria esistenza – con quella delle altre ombre che la luce proietta dietro le sue spalle? E non sta come incatenato alla sua poltrona? E non è oggi, tra cinema e televisione, quello che Platone dice “il mondo conoscibile” ridotto alle ombre che passano sul grande o piccolo schermo, sulla parete della caverna? (Sciascia, 2004, p. 1148)

Viene così rigettata dall'autore la canonica distinzione tra la lettura, in cui il lettore ha parte attiva nella vicenda (nel senso che immagina certe caratteristiche dell'ambiente e dei personaggi) e la visione cinematografica, nella quale lo spettatore si riduce a passivo fruitore di immagini confezionate da altri. Per Sciascia non deve essere così: anche nel cinema è richiesta una attiva partecipazione del pubblico, anche se di illusione si tratta. Ma di illusione che, pirandellianamente, non è reale ma vera, coinvolgente nella sua connotazione allucinante, incantatoria, se si preferisce. Perché tale è lo statuto dell'arte, che è incantesimo, magia, sortilegio, in cui si mescolano in un unico spazio fisico e metafisico le 'ombre' che scorrono nella pellicola con quelle, fisicamente tangibili ma esse pure protagoniste di una finzione, che le osservano seduti in platea, consumando quella medesima frantumazione della barriera divisoria (la quarta parete) tra attori e pubblico sancita a teatro da Pirandello. Anche nel cinema cioè, che in ciò è arte a tutti gli effetti, il meccanismo della finzione assurge per Sciascia ad una dimensione totalizzante. Spande tutti i suoi effetti ipnotici sugli spettatori-attori, li fagocita e li mette di fronte ad una dimensione *altra* della realtà. E dunque, ancora una volta, è uno strumento straordinariamente efficace per plasmare le coscienze e per aggiungere, tramite il *medium* registico, ciò che manca all'opera letteraria. Esempio è a suo modo di vedere proprio il caso del *Fu Mattia Pascal*, per cui Pirandello si dichiarava persuaso che il regista avrebbe saputo “mettere nel film quel che nel romanzo non c'è: desiderio quasi contro natura per l'autore di un libro che sta per essere tradotto in film” (Sciascia, 2004, p. 1152). In ciò consiste lo snodo cruciale nella definizione del rapporto tra cinema e letteratura: è virtù propria del buon regista mantenere il più possibile integra l'essenza dell'opera letteraria, non stravolgendone lo spirito, ma al contempo arricchendola di nuove sfumature, plasmandola in funzione di quella resa scenica e delle sue componenti peculiari di cui la letteratura non può farsi carico. Di queste riflessioni Sciascia farà tesoro nel tempo, in particolare quando sarà chiamato a giudicare gli esiti delle trasposizioni cinematografiche dei suoi libri.

In questo succinto *excursus* non può mancare un rapido cenno ad un altro scritto sciasciano dedicato al cinema: *La Sicilia nel cinema* (Sciascia, 1990, pp. 1201-1222), una carrellata dei principali artefici di quel vero e proprio mito isolano, e in quanto tale un poco mistificatorio, imbastito dai vari Giovanni Grasso, Martoglio, Angelo Musco, destinato a precipitare in quella speciale condizione della *sicilitudine* che, tramite il cinema, diventa un autentico *cliché*. Ma che ha pure una nobile matrice letteraria che va dal Verga a Brancati, passando per Tomasi, De Roberto e Capuana. Fermo restando, Sciascia ne è profondamente

persuasivo, che se le vie della letteratura e del cinema possono e debbono incrociarsi, è pur vero che esse debbono mantenere un alto grado di autonomia. Così può dichiarare, in virtù di una scelta consapevolmente e ostinatamente perseguita: “È legittimo che ogni regista faccia il suo film. Io non partecipo mai alle sceneggiature perché rispetto le idee del regista. Due autori non possono coesistere e, poiché l’autore del film è il regista, lascio a lui le decisioni” (Saponari, 2009, p. 37) Affermazione, questa, non del tutto sincera, e comunque smentita dalla stesura di sceneggiature abbozzate e di testi da abbinare ad alcuni documentari.

In effetti, i registi che si sono cimentati nella trasposizione cinematografica delle opere di Sciascia, come auspicato e con il consenso dello scrittore, hanno puntato su un’ autonomia più o meno ampia, ma pur sempre mantenendo intatto lo *spirito* della scrittura sciasciana, soprattutto nel momento in cui, praticamente tutti hanno collocato in posizione di assoluto rilievo lo svelamento degli intrighi del potere, lo smascheramento dei vizi e dei riti sociali fondati sull’ipocrisia, nel tumultuoso alternarsi di verità e finzione, là dove alla fine la verità è rivelata ma non vincente. Accade infatti regolarmente che tutti i meticolosi cercatori del vero creati da Sciascia e traslati dalla pagina alla pellicola, alla fine, incappano nello scacco della confitta: o finiscono uccisi, come il Rogas dei *Cadaveri eccellenti* (dal *Contesto*) e il professor Laurana di *A ciascuno il suo*, o sono costretti a piegare la testa di fronte all’impostura declinata in vari modi dai rappresentanti del potere, come il Brigadiere di *Una storia semplice*. In ogni caso, si tratta di *vinti* votati alla sconfitta inevitabile poiché immersi in un mondo in cui non può esservi giustizia e diritto; in cui la razionalità di cui sono fautori (e portavoce dello scrittore) è sempre perdente; in cui i mistificatori trionfano o comunque non pagano mai dazio. Come dire: il male è alla radice della condizione umana e qualunque società, in qualunque tempo e latitudine, si regge proprio sul gioco degli inganni. E chi tenta di sovvertire il corso degli eventi è destinato a soccombere, magari tra il dileggio di chi è parte integrante della gigantesca impostura su cui si fonda il consorzio civile.

L’impostura del potere è dunque al centro del primo film tratto da un’opera di Sciascia: *A ciascuno il suo*. Questo il *plot*: una lettera anonima al farmacista di un paese della provincia di Agrigento, il dottor Manno, contiene minacce di morte per una colpa imprecisata. Dopo una settimana, durante una battuta di caccia con l’amico dottor Roscio, egli cade vittima di un agguato assieme allo stesso Roscio. La polizia, distinguendosi per scarsa sagacia, segue la falsa pista del delitto passionale ai danni del farmacista. A intuire che sul duplice delitto occorre indagare in altro modo è il professor Laurana, docente di Lettere di un liceo di Agrigento, il quale ha notato la scritta *unicuique suum* sul rovescio della lettera anonima. Si tratta delle parole che corredano l’*Osservatore Romano*, che solo in pochi leggono in paese. Ma commette l’errore fatale di fidarsi di Rosello e della vedova Roscio, che scoprirà troppo tardi, sono i veri mandanti dell’esecuzione.

A firmare la sceneggiatura è il regista Elio Petri, affiancato da Ugo Pirro. È il 1967 e il Paese è scosso da molte inquietudini alimentate dalla percezione di un sistema di potere corrotto, capace di qualsiasi nefandezza e colluso con le organizzazioni criminali. Con quella mafia siciliana, in particolare, che ripetutamente si macchia di delitti efferati e impuniti, come quello a cui lo scrittore si ispira per congegnare il romanzo del 1966: l’assassinio del commissario di pubblica sicurezza Cataldo Tandoy, liquidato nel marzo del 1960 alla presenza della moglie, maliarda amante di un esponente di una potente famiglia democristiana (il professor Mario La Loggia). Le indagini, come al solito, puntarono sul delitto passionale, stuzzicando la malizia popolare e imbastendo la solita macchina

dell'impostura, a scorno anche di un malcapitato giovane studente anch'egli vittima (innocente) dell'agguato. Reo di essersi trovato al posto sbagliato al momento sbagliato.

Nel romanzo, come nel film, il fatto di cronaca è incastonato in un contesto corale affollato da maldicenti notabili, foschi intrallazzatori che costituiscono la zona grigia in cui la mafia prospera, tra onorevoli, ministri, preti corrotti. Componenti, questi, di quell'eterogeneo campionario umano fedelmente descritto nelle opere di Sciascia che costituisce, al contempo, il pubblico e il protagonista del gran teatro sociale siciliano. E ingrediente essenziale dell'arte sciasciana svolta sempre all'ombra di Pirandello. Illuminante, in tal senso, quanto Sciascia scrive proprio nel suo *Pirandello e il pirandellismo*. Una sorta di condensato della sua stessa esperienza di vita, del tutto simile a quella dell'agrigeno:

La tragedia è nel vivere, per questi uomini, non nel morire. È nel vivere giorno per giorno nell'occhio della gente. L'occhio del mondo, come a Girgenti si dice. Un immenso occhio vitreo, senza la carità delle ciglia, aperto, avido [...] E dentro l'occhio del mondo entrano le cerimonie nuziali e funebri, i battesimi, le vedovanze, le rendite, le cambiali, i vestiti, le cronache del tribunale e quelle delle alcove [...] Scegliti il ruolo, attento alla parte (Sciascia, 1990, 1036-1037).

Come dire: questo è l'elemento essenziale della scrittura pirandelliana (e della sua). Perciò nei suoi racconti spesso Sciascia ama indugiare (come Pirandello) sulla platealità delle finzioni rituali che scandiscono la vita dei personaggi, mimeticamente forgiati sul modello offerto dalla pullulante realtà direttamente da lui osservata. Da qui il frequente susseguirsi di funerali, nozze, vedovanze, maldicenze e sapide schermaglie dall'inequivocabile timbro teatrale, che solo chi è diretto testimone di tali eventi può raccontare in modo così tagliente ed efficace; da qui la rappresentazione, nelle sue variabili sfaccettature, del teatro sociale isolano che si dispiega davanti all'onnipotente "occhio della gente", trasformando i protagonisti in veri e propri attori; in personaggi che hanno trovato l'autore che li fa parlare e agire come marionette maliziose.

Ci sono inoltre tante altre schegge del vissuto dello scrittore incastonate ad arte nel tessuto delle sue narrazioni. Nel caso di *A ciascuno il suo*, ad esempio, il faceto ma non lezioso riferimento alle manie dei cacciatori, direttamente osservate dallo stesso scrittore nella nativa Racalmuto (Picone & Restivo, 2021, pp. 29-30). La stessa, inquietante, coincidenza tra la gelida e pervasiva presenza fagocitante dell'occhio del mondo (*vitreo*) e quello della macchina da presa si spiega in quanto frutto di tali osservazioni compiute "sul campo".

Proprio di fronte all' "occhio del mondo", non a caso, si esibiscono con movenze che suonano false praticamente tutti i protagonisti di *A ciascuno il suo*. Anzitutto gli occulti intrallazzatori che gestiscono il potere con metodi mafiosi. Restando nell'ombra. Perno e catalizzatore di questi mestatori del malaffare è l'astuto avvocato Rosello, il "notabile che corrompe, che intrallazza, che ruba", così definito dal parroco di Sant'Anna (nel film Mario Scaccia) nel cruciale dialogo con Laurana, che in questo fosco quadro caratterizzato dagli intralazzi politico-mafiosi costituisce una smagliatura destinata, in quanto tale, ad essere rimossa.

Attorno a Rosello sfilava dunque la galleria di impostori e il catalogo delle imposture. Il film, in questo senso, mantiene una indubbia fedeltà allo *spirito* dell'opera letteraria, al di là degli inevitabili scostamenti dettati dalle esigenze spettacolari. Gli autori della sceneggiatura, Elio Petri e Ugo Pirro, infatti, declinano in modo originale e in chiave politica il soggetto sciasciano, e ne accentuano la componente torbidamente erotica che nel libro è decisamente più sfumata. Il film di Petri segna anche l'esordio in qualità di protagonista tipicamente

sciacciono di Gian Maria Volonté, il quale diventerà l'interprete di numerose altre pellicole ispirate alle opere dello scrittore siciliano. Tra i componenti del cast spicca anche Gabriele Ferzetti, l'attore che con calcolata strategia rappresenta il volto canagliesco e sinistramente sornione dell'avvocato Rosello, il vero e proprio *deus ex machina* dell'azione: mandante occulto del duplice omicidio da cui prende le mosse l'investigazione di Laurana. A partire dalla sequenza del funerale Russello esibisce, come suggello simbolico e beffardo della sua simulazione, un bottone nero sul risvolto della giacca, come segno di lutto. Si tratta di un *escamotage* di una certa finezza escogitato dal regista, che così arricchisce con questa sottigliezza visiva il ritratto dello smalzato e abilissimo impostore. Colto dalla macchina da presa mentre sorregge con ostentato (e simulato) dolore il feretro del cugino da lui stesso condannato a morte: quel dottor Roscio che paga con la vita, come il suo omologo Laurana, la sua intenzione di svelare la verità sui suoi intrighi. Rosello è dunque il trionfatore in questo mondo dominato dal male. Sua abile complice è la cugina e amante Luisa Roscio, interpretata da una seducente e conturbante Irene Papas, la maliarda ed enigmatica "femmina da letto" che indossa costantemente i cupi colori del lutto e spande attorno a sé un erotismo sottile e irresistibile, trascinando alla perdizione l'improvvido Laurana. Ella è degna sodale del cugino-amante Rosello; è infatti anche lei un'abile simulatrice che sa giocare con scaltrezza le carte della sua avvenenza, esaltata sulla scena dalla fotografia di Luigi Kuveiller che punta sul contrasto, dal forte impatto visivo, tra la luminosità accecante degli esterni e il nero corvino dei suoi capelli e degli occhi scurissimi, messi in risalto dalle frequenti inquadrature in primo piano. Turba perciò con la sua carnalità il maldestro detective e ne sollecita il disturbato voyeurismo. Lo avvinghia così con i laccioli che lo faranno cadere in trappola e condurranno fatalmente alla spietata esecuzione. Ovviamente, si tratta di elementi legati a quella componente visiva che non può essere presente nella pagina.

Nel film inoltre, a differenza del libro, proprio la scena dell'adescamento di Laurana e della sua conseguente caduta nelle mani dei killer inviati da Rosello è dispiegata per intero. Lo stesso vale per la sequenza finale, quella del matrimonio tra i due amanti criminali, che si consuma fra il falso tripudio popolare e che fa da sinistro *pendant*, nella dissolvenza incrociata, al funerale di Laurana, e cristallizza visivamente la conclusione della vicenda sul trionfo dell'ingiustizia, la dissoluzione dell'istituto familiare, la bancarotta dell'etica e della ragione (nel libro a chiudere è il dialogo tra alcuni notabili) avallata e, si potrebbe dire, alimentata dalla Chiesa, che dell'impostura è complice e corresponsabile con i suoi foschi ministri ben inseriti nei loschi giochi di potere. Proprio quest'ultima sequenza del film, non a caso, si apre con l'allusiva inquadratura di una croce collocata su un'automobile che sfilava fino ad uscire dal riquadro dello schermo, immediatamente soppiantata (in dissolvenza incrociata) da un'altra auto scura che arriva da sinistra: si potrebbe pensare al funerale del Laurana e invece si tratta del corteo nuziale. Ultimo di una lunga serie di inganni per i quali, pirandellianamente, l'apparire prevale sempre sull'essere.

Per giustificare le sue scelte personali Elio Petri spiegherà in seguito:

La politicità del libro consisteva essenzialmente, per me, in questo confondersi del sesso con la realtà intera. Che poi il libro, ad un primo grado di lettura, costituisse una denuncia civile e politica forte e meditata, era vero ed importante, ma forse secondario. La chiesa era il mandante degli omicidi. All'ombra della chiesa politica e delitto pagavano e l'assassino restava impunito. Ma, soprattutto, era nella lunghissima ombra della chiesa che Laurana aveva ricevuto la sua "lontana educazione al peccato", la sua incompetenza sessuale e politica (Petri, 1992, p. 82).

Una chiave di lettura, questa proposta dal regista, che non convince del tutto lo scrittore, il quale infatti a suo tempo scrisse al regista che il suo film è tanto differente dal suo romanzo che si poteva tranquillamente “andare a girarlo in Puglia” (Comuzio, 1992, p. 66).

Spiccate doti di simulatore ha anche un altro, forse più celebre, personaggio sciasciano: il mitico don Mariano Arena, il *boss* antagonista e alla fine trionfatore, in *Il giorno della civetta*, il secondo film tratto da un libro di Sciascia, arrivato nelle sale cinematografiche nel 1968. Cogliendo peraltro un notevole successo. A firmare la regia stavolta è Damiano Damiani, che per l’occasione mobilita un cast d’eccezione: da Franco Nero (Bellodi) a Claudia Cardinale (Rosa Nicolosi) e Lee J. Cobb (don Mariano Arena), senza trascurare gli altrettanto efficaci Gaetano Cimarosa (Zecchinetta) o Serge Reggiani (Parrinieddu), solo per citare alcuni degli interpreti. Anche in questo caso la sceneggiatura è di Ugo Pirro, il quale interviene sulla pagina di Sciascia per piegarla all’esigenza (commerciale) di confezionare una sorta di western mafioso di più sicura presa sui gusti del pubblico di allora. Il che sarà confermato dagli esiti del botteghino. Resta poi ancora oggi incomprensibile, ma fino a un certo punto, la decisione di vietare la visione del film ai minori di diciotto anni, come tempestivamente denunciato da Tullio Kezich (Gesù, 1992, p. 214). Evidentemente, il clima generale del Paese, esasperato dalle convulsioni protestatarie e dagli attacchi violenti al potere democristiano, minato dalla corruzione e da un’innegabile contiguità con la mafia, spinse i solerti censori ad assumere una posizione che col senno del poi si può imputare unicamente al desiderio di lusingare i maggiorenti del partito di maggioranza e le gerarchie ecclesiastiche. Entrambi presi di mira dallo scrittore e dal regista. Nulla a che vedere, dunque, con i presunti contenuti scabrosi del film considerati per sé stessi.

A fare da sfondo alla losca vicenda di mafia, inganni, imposture, è quindi nuovamente la Sicilia che come un grande palcoscenico è affollata da personaggi che, sulla scorta del sempre più incombente Pirandello, si muovono come tanti pupi dell’Opera, occultando sistematicamente la verità, architettando e praticando le peggiori nefandezze velandole con perfide finzioni e criminali depistaggi. Chi cerca di squarciare il velo della frode, in questo caso il capitano Bellodi, è destinato all’inevitabile scacco finale. Infatti, qui e altrove, Sciascia realizza un rovesciamento dei canoni tradizionali del “giallo”, nel senso che il colpevole scoperto e rivelato al pubblico non paga dazio per i suoi misfatti. Si aggiunga poi la singolare commistione del giallo stesso con la topica, di matrice pirandelliana, per cui tutto quanto accade in Sicilia ha impressa la nota falsa della messa in scena collettiva, per cogliere il carattere eccentrico dell’intreccio del *Giorno della civetta*.

Ad innescare l’azione è in questo caso un plateale delitto consumato davanti a diversi testimoni. Tutti naturalmente reticenti e omertosi. Vittima è un piccolo imprenditore edile, il Colasberna, reo di non essersi piegato ai ricatti della mafia degli appalti. L’indagine è condotta con sagacia e abilità dal capitano Bellodi, il quale riesce a lambire i piani alti del potere mafioso colluso con quello politico-ecclesiastico. Ma che non può evitare la morte del confidente *Parrinieddu*, né spingere fino in fondo la sua indagine perché alla fine, scornato e deluso, è rispedito nella sua Parma: espulso, insomma, dal pantano siciliano in quanto corpo estraneo e molesto. Così don Mariano può tornare in libertà e la Sicilia inesorabilmente sprofondare nel fango mafioso senza alcuna possibilità di riscatto. È lui dunque, grande puparo e consumato simulatore, il vincitore nello scontro tra chi vuole squarciare il velo della finzione per svelare la realtà e chi dell’impostura e della menzogna si nutre, ed anzi ne fa il suo strumento di potere.

La trasposizione cinematografica del romanzo sciasciano edito nel 1961 e ispirato dall'uccisione del sindacalista Accursio Miraglia, intrecciata con l'invenzione dei tre omicidi legati tra loro, presentava non poche difficoltà. Oltretutto a quel tempo la mafia era ancora un'entità enigmatica, quasi un tabù, tanto che la sua stessa esistenza era negata da personalità illustri come il cardinale Ruffini (Cavallaro, 2021, pp. 79-81). Il libro prima e ancora di più il film dopo dovevano suscitare un vespaio di polemiche e talvolta scomposte reazioni da parte di quegli ambienti clericali e democristiani flagellati dalla denuncia di Sciascia. Probabilmente, su questo contavano i produttori Ermanno Donati e Luigi Carpentieri quando contattano Damiano Damiani e Ugo Pirro. Certi di potere alimentare uno scandalo commercialmente redditizio, contando su un regista "d'assalto" e uno sceneggiatore coraggioso. E che l'operazione puntasse soprattutto a intorbidare le acque della polemica politica lo conferma il regista diversi anni dopo:

Mi fu proposto *Il giorno della civetta*. Rimasi un poco perplesso, perché mi domandavo cosa conoscessi della Sicilia per poter fare *Il giorno della civetta* [...] D'altra parte però bisogna anche riconoscere che spesso quelli che nascono in un posto pensano che tutto il mondo sia fatto come il posto in cui sono nati e non sono portati a fare dei paragoni, mentre il viaggiatore fa più paragoni. E ciò può essere produttivo, anzi direi che il confronto è alla base della cultura, che se non ci fosse il confronto non ci sarebbe proprio nessun progresso. Quindi mi sono detto, forse riesco a farlo (Damiani, 1994, p. 458).

Damiani decide dunque, assieme a Pirro, di intervenire sul testo di Sciascia in modo da complicare il gioco incrociato delle simulazioni, per alimentare la *suspense*, e da attribuire maggiore spessore ad alcuni personaggi a scapito di altri. In particolare, ampliando il ruolo della vedova Nicolosi, interpretata da Claudia Cardinale. Il che giova sicuramente alla componente spettacolare, come giustamente ha sottolineato Fernando Gioviale (1992, p. 90). Notevole anche la *performance* di Tano Cimarosa (*Zecchinetta*) che Damiani declina in senso grottesco e plateale, scostandosi ancora una volta dal romanzo. Originale in gran parte è poi la stessa connotazione di don Mariano Arena, che nel film vede accentuati i suoi connotati di mafioso-filosofo dal fascino sinistro. Si tratta del più carismatico esponente del nebuloso cosmo criminale. Nettamente caratterizzato, a differenza delle sbiadite figure che lo fiancheggiano nelle sue trame o supinamente si piegano ai suoi voleri. A lui si contrappone l'altrettanto vigoroso capitano Bellodi, rappresentante a tutto tondo delle ragioni della giustizia. Nei suoi confronti il mafioso sfoggia un sorprendente rispetto, d'altronde sa che alla fine lo sconfiggerà perché, con la sua disincantata visione del mondo, sa di poter contare sulla servile compiacenza di complici e sodali; su una vasta rete, cioè, di loschi figuri, anch'essi dediti all'impostura criminale, che costituiscono una vera e propria rete di protezione. Invece chi, come Bellodi, cerca di ripristinare la giustizia è condannato alla solitudine e allo smacco, mentre sullo sfondo resta inerte la massa (i quacquaraquà e i pigliainculo) è sempre destinata a inchinarsi di fronte ai pochi veri *uomini*, ancor più in una realtà, come quella siciliana e italiana, corrotta fino alle midolla e governata da astuti simulatori.

Questa amara visione, radicata nella *Weltanschauung* disincantata ma non cedevole dello scrittore, viene puntualmente confermata nella successiva trasposizione cinematografica: *Cadaveri eccellenti*, girato nel 1976 con la regia di Francesco Rosi. A firmare la sceneggiatura, oltre al regista, sono Tonino Guerra e Lino Jannuzzi, che operano una profonda riscrittura de *Il contesto*, pubblicato nel 1971. Anche in questo caso è in scena un vero e proprio coro di simulatori dedito all'arte della menzogna per lucrare ricchezza e

potere, e coprire le falle di un sistema che in tutti i suoi gangli, dalla magistratura all'esercito, dalla politica ai mestatori pseudorivoluzionari, è infestato da sordidi intrallazzatori che perseguono il proprio tornaconto personale. Pronti perfino, nella versione cinematografica in cui deflagra una nota non presente nel romanzo, ad architettare un colpo di Stato. E con la complicità, occulta o esplicita, di tutti i partiti sia di maggioranza che di opposizione, che alla fine condividono in un patto scellerato l'occultamento della verità scoperta dall'ispettore Rogas (interpretato da Lino Ventura). Non per caso un recensore del tempo parla, a proposito del film (ma vale anche per il romanzo), di "un viaggio attraverso i mostri e le mostruosità del potere" (cit. in Gesù, 1992, p. 234). In effetti un tanfo di morte, una inquietante atmosfera funebre aleggia intorno ai personaggi e fa da sfondo ad una vicenda incentrata sulla rappresentazione disturbata dei meccanismi nascosti della macchina politica; sulle manovre che imbalsamano i potenti e cristallizzano le consorterie dominanti. Imbalsamate, appunto, come i cadaveri della cripta dei cappuccini di Palermo, contemplati con silenzioso turbamento dalla prima vittima con cui è inaugurata la catena degli omicidi. Una scena famosa, questa, non presente nel romanzo e dai densi sottintesi simbolici.

È però con *Todo modo* (prima del *Consiglio d'Egitto*) che l'impostura e la simulazione, trascinando dal romanzo al film, sfociano in una crepuscolare, allucinata, lugubre, pantomima, in cui i rappresentanti del potere politico-clericale in decomposizione sfilano come fantocci, trascinando fino all'esito luttuoso le rispettive parti; continuando a congiurare fino alla fine nell'ombra (dominante nel film), acerrimi nemici legati indissolubilmente in destini incrociati nel contesto delle scelleratezze perpetrate ipocritamente in nome del bene comune. Dunque, figure sinistramente grottesche, notturne; intrallazzatori meschini e untuosi, le cui bassezze contrastano in modo stridente con le esibite e non sincere ansie palingenetiche.

È il 1976. Elio Petri decide di cimentarsi in questa nuova prova sciasciana scegliendo proprio *Todo modo* perché vi individua un *plot* particolarmente propizio per attaccare a testa bassa il partito di maggioranza, ormai incancrenito da sfibranti lotte intestine, corroso da una gestione clientelare del potere ammantata dagli ideali cristiani. Insomma: una grande impostura. Impostori e simulatori sono i suoi rappresentanti chiamati a svolgere un ritiro spirituale ignaziano che, con rovesciamento ironico, non depura affatto le loro anime dalle scorie della corruzione, ma al contrario fa affiorare drammaticamente quanto di degenerato c'è in essi. In realtà, nel romanzo di Sciascia i toni non sono così tesi, nervosi fino all'exasperazione, e l'intreccio si regge in gran parte sui dialoghi tra "il pittore" e don Gaetano. Nella versione cinematografica, invece, questa componente è cancellata, così come manca il personaggio-narratore ("il pittore").

In effetti la trama confezionata dagli sceneggiatori, Berto Pelosso, Marco Ferronato e il regista, diverge dal romanzo: in un luogo imprecisato si danno convegno alcuni esponenti della Democrazia Cristiana per svolgere gli esercizi spirituali sotto la guida di un energico fustigatore dei costumi, il don Gaetano magistralmente interpretato da Marcello Mastroianni. Fuori dall'albergo infuria una terribile epidemia, che è la manifestazione metaforica della dissoluzione morale del Paese. All'interno, in un fosco ambiente sepolcrale, l'atmosfera non è migliore: i politici qui convenuti danno vita ad un complesso gioco di simulazioni messo però in crisi da un misterioso delitto. Il Presidente (Gian Maria Volonté) intuisce la soluzione ma la morte di don Gaetano, spacciata per suicidio, interrompe l'indagine condotta con qualche approssimazione dagli inquirenti. A questo punto i politici possono lasciare l'albergo, ma all'esterno trovano tutti la morte, in una ecatombe che poco ha di catartico. Alla carneficina

non sfugge neppure il Presidente che, condividendo la sorte dei suoi compagni di partito, si fa uccidere dal suo segretario.

Proprio il Presidente, personaggio inventato dal regista e interpretato con maestria da Volonté, guida la pattuglia dei mistificatori, già nel libro accostati ai ladri che affollano la bolgia dantesca. Si tratta evidentemente della controfigura di Aldo Moro, come rivela la rassomiglianza fisica e la particolare gestualità del protagonista, individuato come l'emblematico rappresentante di un potere gattopardesco e mistificatore; egli finge di volere mutare gli assetti del potere, mentre in realtà punta a mantenerlo inalterato. È, insomma, un giocoliere del trasformismo e un campione della simulazione. In lui la doppiezza si manifesta nei modi più espliciti nelle acrobazie verbali e gestuali che Volonté riesce a rendere con straordinaria efficacia: untuosamente ipocrita, rotto a tutte le simulazioni e a tutti gli intrighi pur di conservare la propria posizione privilegiata, questo personaggio creato *ex novo* dal regista passa repentinamente dalle pose falsamente ieratiche, dall'esibizione di pruriti misticheggianti e di un viscido servilismo, che sconfinano nel grottesco, alla rivelazione della sua natura di puparo privo di scrupoli. Scorre perciò lungo linee divergenti il suo rapporto con la moglie, con i compagni di partito, con don Gaetano. Anche questi maestro di impostura, ancora di più nel romanzo, là dove non mancano taglienti e maliziosi contrappunti verbali alla sua sagace attività imprenditoriale, che nel film precipita nel colpo di scena svelato dal Presidente. A lui tocca il compito di introdurre in una stanza segreta i suoi degni comparì di partito per fare loro scoprire l'attività di dossieraggio imbastita dal gesuita, anch'egli, dunque, maestro di doppiezza al di là delle pose da predicatore acceso e moralista, magistralmente rese dall'irruenta interpretazione di Marcello Mastroianni. Giustamente Rosario Castelli indica perciò nello stesso don Gaetano, pur nelle sue ambiguità, "l'emblema della religiosità vera che, con le armi della simulazione e del travestimento, fustiga ogni temporalità e trionfa sulla falsa spiritualità (Castelli, 1992, p. 95). Così, paradossalmente, un simulatore assume la funzione di smascherare le altrui menzogne, agendo con estrema disinvoltura in quel fosco "teatrino denso di suggestioni espressioniste", da cupa opera dei pupi, inscenato da Petri con una regia tesa in alcuni momenti fino allo spasimo. Mascherato da cruccio moralista, anche don Gaetano è in fondo corroso dal medesimo male che denuncia: l'ingordo attaccamento al potere. Incarna in tal modo il perfetto "tartufo": il simulatore che cela magistralmente, come un attore consumato, la sua autentica personalità. Il volto che si cela sotto la maschera. Pirandellianamente. Non a caso, in una intervista resa nel 1976, lo stesso Petri parlerà di "personaggi tartufeschi, striscianti, topi di sagrestia, untuosi, dall'incedere femminile, dall'eloquio faticoso" (Gili, 1992, p. 106).

Il finale apocalittico assente nel romanzo, che si consuma in un'atmosfera allucinata, da danza macabra che si dipana lungo la linea segnata da una *via crucis* costellata di cadaveri, suggella il sogno del tramonto di una prassi politica fondata sull'impostura con la decisiva complicità della Chiesa. Un sogno del regista, più che altro. Forse anche dello scrittore, che però serba una tale dose di scetticismo da non farsi illusioni su una possibile palingenesi politica e morale.

Anche questo secondo film di Petri, dunque, non è particolarmente fedele al libro di Sciascia, e non solo per la soppressione di protagonisti, o il taglio dei dialoghi, o il finale del tutto riformulato. Viene invece mantenuta quella dimensione metateatrale che ammicca al maestro Pirandello, per cui gli esercizi dei maggiori democristiani si risolvono in una sorta di messa in scena a cui assistono in qualità di spettatori, consapevoli di essere tali peraltro, personaggi come il pittore o il cuoco dell'albergo. E c'è poi quel clima surreale,

claustrofobico, a tratti visionario, che molto concede a particolari macabri, che nel romanzo è del tutto assente. Tuttavia, nonostante i macroscopici scostamenti, Sciascia, che pure ostentava un algido distacco nei confronti delle riduzioni cinematografiche delle sue opere, sostenendo che neppure andava al cinema ad assistere alle proiezioni, non mancò di difendere il lavoro di Petri. Evidentemente persuaso che il regista non avesse tradito lo spirito dissacratore e demistificante del suo romanzo: la sua autentica natura di scrittore satirico, come si compiaceva di definirsi. Eppure lo stesso Petri, a distanza di diversi anni, riconoscerà di “aver forzato la mano dello scrittore, costruendo *Todo modo* esattamente come fosse un esercizio spirituale, anche nell’inchiesta poliziesca assimilata negli esercizi [...]” (Petri, 1992, p. 84).

Ora, se le trame dell’impostura, se i giochi complicati della simulazione, non sempre politica come dimostra il racconto e il film da esso ricavato *Un caso di coscienza*, scorrono in altre trasposizioni cinematografiche, non vi è dubbio che l’apoteosi del tema dell’impostura, e così non poteva non essere, è rappresentata dal film di Emidio Greco *Il consiglio d’Egitto* tratto dall’omonimo romanzo sciasciano pubblicato nel 1963 e da molti considerato il capolavoro dello scrittore siciliano. Qui proprio il tema dell’impostura ha un’affascinante declinazione, nel senso che il perno del composito intreccio è incardinato su una duplice e speculare mistificazione: l’impostura del potere e quella, letteraria, contro il potere stesso.

Lo scrittore non ha modo di vedere il film di Greco uscito dopo la sua morte. Così come non ha visto il precedente *Una storia semplice*, estrema e grande prova attorale di Gian Maria Volonté nei panni del professor Franzò, *alter ego* dello stesso autore, firmata dallo stesso Greco, co-sceneggiato da Andrea Barbato nel 1991. E con uno straordinario Ennio Fantastichini che, dopo *Porte aperte*, si cimenta in questa nuova prova sciasciana, impersonando il Commissario reo dell’uccisione di Luca Roccella. Un maldestro simulatore, lo stesso Commissario, che compie un errore fatale davanti al brigadiere Lepri (Ricky Tognazzi), tenta vanamente di eliminarlo e finisce ucciso. Anche in questo caso, però, la verità deve essere occultata: alla fine i rappresentanti del potere, raffigurati (pirandellianamente) come maschere grottesche abituate a vivere nella finzione, escogitano una soluzione di comodo per non infangare la memoria del funzionario infedele. Insomma, ingiustizia è fatta e la menzogna vince ancora sulla verità. Nel libro come nel film di Greco, “giocato sul sovvertimento delle realtà apparenti e sulla messa in discussione delle interpretazioni più comode” (Spila, 1992, p. 127). Da qui una storia che tanto semplice non è per il taglio relativista che ne sta a fondamento; per il continuo rovesciamento delle parti, per cui chi dovrebbe garantire giustizia e verità è dedito ad attività illecite ed è addirittura pronto al delitto; perché, nota il regista, “i protagonisti della vicenda, più che personaggi sono, in buona sostanza, maschere” (Greco, 1992, p. 177).

Il romanzo, o meglio lo scheletro di romanzo che esce drasticamente scarnificato dalla penna di Sciascia, è considerato l’ennesima conferma di quel graduale percorso di accostamento al ‘padre’ d’elezione dello scrittore, ovvero quel Pirandello che soprattutto negli anni della maturità ha un peso decisivo nella produzione artistica e nella visione del mondo del racalmutese. *Una storia semplice*, in questo senso, è sintomatica: in essa la lezione di Pirandello è non solo espressamente evocata in apertura, ma scorre lungo tutto l’intreccio, costellato dalla presenza di vere e proprie maschere impegnate in un serrato gioco delle parti.

Ad avviare la vicenda è infatti l'intempestivo ritorno del diplomatico Roccella nella sua villa siciliana, là dove pensa di scovare delle lettere di Pirandello, trovandovi invece la morte³.

Dimostrando notevole sensibilità e acume, il regista coglie subito questa peculiare chiave di lettura, e la trasla consapevolmente nel suo film, le cui riprese cominciano il 4 marzo del 1991 e durano otto settimane. La sfilata dei simulatori coinvolti nella gigantesca finzione è impreziosita dalla recitazione perfettamente calibrata degli attori che ben impersonano i tipi fissi, le maschere appunto, tratteggiate nel romanzo: il commissario assassino; il questore superficiale e frettoloso; il magistrato ottuso che ha fatto carriera nonostante la sua angustia mentale; un prete canagliesco e criminale. Ne emerge, nel libro come nel film, un quadro desolante, una sorta di grande opera dei pupi con ruoli fissi e finale prevedibile (il trionfo dell'impostura). A creare questa particolare atmosfera contribuiscono in modo decisivo le scelte strategiche del regista: nessun fondo musicale, reiterazione dei primi piani o delle mezze figure, luce sfumata e colori sobri, accurata costruzione del quadro, calibrata posizione e gestualità degli attori. Insomma, una regia scarnificata, essenziale. Come Sciascia avrebbe voluto.

Quando, nel 2002, lo stesso Emidio Greco decide di traporre *Il consiglio d'Egitto* (Sciascia, 1990, pp. 485-641) con la sua architettura narrativa particolarmente complessa, confezionando la sceneggiatura (premiata col nastro d'argento) assieme a Lorenzo Greco, compie una scelta non facile: quella di restare il più possibile fedele all'opera letteraria, mettendo in campo diversi *escamotages*, a cominciare dal ricorso alla voce fuori campo che declama intere parti del romanzo per sostituire il narratore onnisciente. Due sono i protagonisti principali impegnati, lungo un arco temporale cospicuo (dal 1782 al 1795), a riplasmare la storia: quella passata Vella, quella futura Francesco Paolo di Blasi. Due esistenze parallele, le loro, che si incrociano a creare una sorta di cortocircuito per cui l'abate impostore, alla fine, matura un embrione di coscienza politica e si sente umanamente solidale con l'avvocato rivoluzionario; il secondo, destinato al tragico scacco finale con il fallimento della sua congiura rivoluzionaria, da apostolo furente della verità e della ragione sente il fascino della *bella* impostura architettata dall'abate. Tanto più seducente poiché priva di quei foschi caratteri che connotano le bieche menzogne del potere, e che non suscita sofferenze e ingiustizie ma, al contrario, alimenta i voli dell'ariosa fantasia, costruendo un passato che, per dirla con Pirandello, nell'opera d'arte non è vero ma reale.

Il principale impostore agisce, contemporaneamente, sul palcoscenico della vita, della storia e della letteratura: è l'evanescente, privo di scrupoli morali e astuto imbonitore che indossa con sbalorditiva disinvoltura la maschera del candore, abate Vella. È lui ad avviare il gigantesco giuoco delle parti (all'ombra di Pirandello) già evocato da Sciascia a proposito del *Contesto*, che in un vortice di inganni, finzioni, maldicenze e nefandezze, trasforma la Palermo di fine Settecento in un palcoscenico su cui sfilano tutti i tipi umani.

Un ruolo fondamentale ha anche il Viceré Caracciolo che, come Di Blasi, è un appassionato discepolo degli illuministi e perciò sfida apertamente le menzogne secolari su cui si regge il privilegio baronale. La sua battaglia riformatrice, come la rivoluzione abortita di Di Blasi, è però vanificata dal riflusso reazionario e dall'ennesimo trionfo dell'impostura. In questo senso si può dire che la sua parabola paradigmatica, suggellata dall'amara e

³ Per inciso, secondo la convincente notazione di Massimo Onofri, il suo stesso nome evoca l'opera pirandelliana, poiché Giustino Roncella è notoriamente protagonista del romanzo *Suo marito* (Onofri, 1994, p. 278).

lapidaria sentenza “come si può essere siciliani” (in evidenza nel film di Greco), preannuncia la cocente sconfitta dell’avvocato giacobino, anch’egli ostinatamente deciso a smascherare gli inganni dei potenti. Caracciolo, ancora come Di Blasi, è dunque l’avversario degli aristocratici impostori e le sue *caracciolate*, come spregiativamente sono definite a mezza voce dagli stessi pavidisti nobili siciliani, seminano lo scompiglio perché prendono di mira le fondamenta su cui si fonda il loro potere, alimentato pure dalla complicità colpevole delle masse adagate in una secolare condizione di schiavitù. La furfantessa e spericolata impostura dell’abate Vella compare dunque nel momento più propizio per puntellare il vacillante prestigio (non basta la spocchia). L’aristocrazia siciliana è però l’emblema di tutte le classi dominanti e privilegiate, tarate dai medesimi vizi. Esse, quando fiutano il pericolo, si schierano sempre dalla parte dell’impostura. In questo modo Sciascia aveva realizzato uno slittamento deciso rispetto al dichiarato modello rappresentato dalla manzoniana *Storia della colonna infame*. Se in quest’ultima la menzogna, condivisa da tutti, dominatori e dominati, carnefici e vittime, si nutre dell’ignoranza, in *Il consiglio d’Egitto* si ammanta invece di erudizione, di un falso sapere, quando sempre e comunque si tratta di calpestare la verità e la giustizia, poiché ciò che conta è l’interesse di pochi che per affermarsi ha bisogno proprio della mistificazione.

Nel film di Greco le tonalità satiriche, l’amara ironia che innerva le pagine sciasciane, perfino certe sottigliezze filosofiche, vengono riprodotte fedelmente. L’azione comincia con il providenziale naufragio dell’ambasciatore, l’intervento di Caracciolo, il coinvolgimento del Vella non ancora abate e traduttore, ma molto più prosaicamente smorfiatore e cabalista. La voce fuori campo cuce le diverse sequenze del film, altrimenti sfilacciate o troppo prolisse per i tempi rapidi del cinema; consente al regista di condensare l’azione, di concentrarsi sul nocciolo della vicenda: la truffa di Vella ai danni dell’ingenuo monsignor Airoidi (Renato Carpentieri), sorta di pallida epifania dell’antiquario di goldoniana memoria, disponibile ad essere adescato dagli spacciatori di anticaglie, il quale garantisce al futuro abate quel benessere a cui questi, ad un certo punto, non può più rinunciare. Greco trasla anche con particolare cura e dovizia di dettagli le note ambientali presenti nel romanzo e, ricalcando l’andamento dialogico della scrittura sciasciana, intreccia sapidi colloqui da cui emerge la malizia dell’abate Meli, altro personaggio storico, e il gusto per la maldicenza degli aristocratici dediti all’ozio e al vizio, donne comprese. Così, nei tanti interni girati nei fastosi palazzi nobiliari, si infittiscono acidi commenti contro Caracciolo, discussioni sull’eros, spocchiose dissertazioni sulla distinzione che spetta all’aristocrazia, con Di Blasi (Tommaso Ragno) a fare da contrappunto dissonante, unica voce che ha il suono della verità e del risentimento morale. Naturalmente, in questo ambiente frivolo, dominato dalla crapula e dal vizio, si muove con crescente agio Vella, impersonato da Silvio Orlando. Lontano, sullo sfondo, resta il suo complice, il monaco Camilleri, suo degno compagno di intrallazzi ma tarato dalla debolezza della carne, che poi lo perde e lo spinge a tradire, ma non fino in fondo, lo stesso Vella.

In nome della fedeltà al testo, il film di Greco, dunque, più che sul movimento e l’azione è fondato sui dialoghi tra i personaggi e sull’intervento, spesso risolutore, della voce fuori campo. Tuttavia, si segnalano alcuni momenti che hanno un forte impatto visivo e servono a sottolineare alcuni degli snodi fondamentali dell’opera di Sciascia. Ad esempio la scena del rogo dei libri, conseguente al provvedimento emanato dal Caracciolo per la soppressione dell’inquisizione, al solito contestato e non per nobili ragioni degli aristocratici. Mentre le sequenze drammatiche dedicate alla scoperta della congiura di Di Blasi e alla conseguente

tortura a cui l'avvocato è sottoposto sono praticamente un'invenzione degli autori del film, giacché nel romanzo vi si fa soltanto un cenno senza scendere nei dettagli su cui si indugia nella pellicola. Ma si tratta comunque di uno scostamento trascurabile, e sempre svolto in linea con le indicazioni di Sciascia.

Sarebbe monco questo pur sintetico discorso sul rapporto tra Sciascia e il cinema se non si tenesse conto di alcuni documenti recentemente pubblicati – e chissà che altri non vengano scoperti in futuro – che correggono e integrano la consolidata immagine di uno scrittore il quale, se ha visto molte sue opere tradotte per il cinema, a parte l'eccezione di *Bronte, cronaca di un massacro* e dei suoi non numerosi articoli sul cinema stesso, non avrebbe prestato direttamente la sua scrittura alla macchina da presa. Immagine, questa, smentita anzitutto dalla scoperta di alcune sceneggiature abbozzate in tempi diversi e pubblicate recentemente (Sciascia, 2021, pp. 13-55). Si tratta in effetti di tre abbozzi diversi, indirizzati a Carlo Lizzani, Lina Wertmüller, Sergio Leone, per ricavarne altrettanti film. I primi due ambientati in Sicilia – a Palermo, il primo, in un “grosso paese della Sicilia interna” il secondo – e di genere giallo, tra esecuzioni mafiose ed estenuanti schermaglie giudiziarie. Si tratta di testi composti nel 1968, quando lo scrittore evidentemente non aveva affatto rinunciato alla precoce vocazione di sceneggiatore. Il terzo testo, avverte Paolo Squillaciotti, “è il più misterioso” (Sciascia, 2021, p. 151), dato che restano sconosciuti i motivi della collaborazione abortita con Sergio Leone. In ogni caso, ciò che conta è che questi documenti, al di là del loro intrinseco valore letterario, attestano il perdurare nel tempo di una tentazione a farsi anche sceneggiatore contraddetta dalle affermazioni pubbliche dello scrittore, in particolare a partire dai tardi anni Settanta. Se poi è vero, come segnalato dallo stesso Squillaciotti, che lo scrittore aveva accettato l'invito a collaborare con Rossellini intorno al 1959, il quadro si presenta ancora più complesso. Probabilmente, e molto semplicemente, Sciascia rinuncia alla scrittura per il cinema solo dopo le reiterate e cocenti delusioni provate di volta in volta allorché, come nel caso del film di Vancini, i progetti si conclusero regolarmente in altrettanti naufragi. Il che non gli impedisce di continuare a comporre racconti e romanzi impostati in modo tale da avere in sé, implicita, una componente spettacolare, cinematografica, puntigliosamente rivendicata con una punta di malcelato risentimento nei confronti di certe operazioni di riscrittura attuate dai registi: “Ai registi che traggono dei film da alcuni miei libri, mi viene da dire: ma perché fate la sceneggiatura, non vedete che il libro è già sceneggiato?” (Sciascia, 1982, p. 134). Notazione, questa, che suona pungente, soprattutto se si tiene conto che è stata resa pubblica quando sembrava volgere al termine la stagione delle riduzioni cinematografiche, più o meno infedeli, delle opere sciasciane.

Andrà meglio nel caso dei cine-documentari, poiché Sciascia non solo compone sei testi a distanza di diversi anni (raccolti da Sebastiano Gesù nel 2015), ma addirittura presta in qualche caso la sua voce narrante. Si tratta comunque di una parentesi destinata a chiudersi rapidamente, e non certo sufficiente ad arginare il riflusso della maturità, con quell'amara consapevolezza che il cinema amato e frequentato negli anni della giovinezza apparteneva ad una stagione chiusa per sempre.

Riferimenti bibliografici:

- Castelli, R. (2012). *Prigioniero del sogno*. Acireale: Bonanno.
- Cavallaro, F. (2021). *Sciascia l'eretico*. Milano: Solferino.
- Comuzio, E. (1992). La macchina da presa è un'altra penna. In S. Gesù (cur.), *Leonardo Sciascia* (pp. 59-79). Acireale: Maimone.
- Consolo, V. (1999). *Di qual del faro*. Milano: Mondadori.
- Damiani, D. (1994) Il giorno della civetta. In E. Zappulla (cur.), *La giustizia nella letteratura e nello spettacolo siciliani tra '800 e '900: da Verga a Sciascia* (pp. 457-460). Catania: La Cantinella.
- Gili, J. (1992), Todo modo: intervista a Elio Petri. In S. Gesù (cur.), *Leonardo Sciascia* (pp. 105-111). Acireale: Maimone.
- Gioviale, F. (1992). Damiani e il giorno della civetta: dalle oblique ironie della scrittura alla pienezza epica dell'immagine. In S. Gesù (cur.), *Leonardo Sciascia* (pp. 87-91). Acireale: Maimone.
- Greco, E. (1992). Una storia semplice, ovvero piuttosto complicata. In S. Gesù (cur.), *Leonardo Sciascia* (p. 177). Acireale: Maimone.
- Onofri, M. (1994). *Storia di Sciascia*. Roma-Bari: Laterza.
- Petri, E. (1992), Brevi considerazioni a proposito di Leonardo Sciascia. In S. Gesù (cur.), *Leonardo Sciascia* (pp. 81-85). Acireale: Maimone.
- Picone, S., & Restivo, G. (2021). *Dalle parti di Sciascia*. Milano: Zolfo.
- Ramperti, M. (1981). *L'alfabeto delle stelle*. Palermo: Sellerio.
- Saponari, A.B. (2009). *Il cinema di Leonardo Sciascia: luci e immagini di una vita*. Bari: Progedit.
- Sciascia, L. (1979). *La Sicilia come metafora*. Milano: Mondadori.
- (1982). *La palma va a Nord*. Milano: Gammalibri.
- (1990). *Opere. 1984-1989*. Milano: Bompiani.
- (2004). *Opere. 1971-1983*. Milano: Bompiani.
- (2021). «Questo non è un racconto». *Scritti per il cinema e sul cinema* (P. Squillaciotti, ed.). Milano: Adelphi.
- Spila, P. (1992). Il cinema altrove. Su Una storia semplice di Emidio Greco. In S. Gesù (cur.), *Leonardo Sciascia* (pp. 127-133). Acireale: Maimone.

La ricognizione della lotta. Memoria e soggettività nei documentari femministi italiani

The recognition of the struggle. Memory and subjectivity in Italian feminist documentaries

SERENA TODESCO
University College Cork
serena.todesco@gmail.com

RIASSUNTO: Un tempo considerato, insieme a quello francese, come il movimento delle donne più forte d'Europa, oggi il femminismo del nostro Paese vive un momento di grandi trasformazioni e si trova più che mai spinto a interrogarsi su nuove sfide future, anche a fronte di nuovi dispositivi di rappresentazione visiva che tentano di ritracciare queste trasformazioni (Gribaldo & Zapperi, 2012). Questo contributo guarda al modo in cui i documentari contemporanei che tematizzano il femminismo recuperano la dimensione della lotta e della memoria, rivolgendosi sia a un passato ritenuto da molte ancora significativo, sia a un futuro in cui i femminismi sono sempre più parte attiva del dibattito socio-culturale. A tale scopo, il saggio intende esaminare due esempi significativi, *Ragazze, la vita trema* di Paola Sangiovanni (2009) e *Femminismo!* di Paola Columba (2016), per inserirli in una più ampia riflessione sulla valenza del mezzo documentario come strumento di impegno sociale e politico.

Parole chiave: Documentari femministi; Corpo delle donne; Memoria; Soggettività; Paola Sangiovanni; Paola Columba

Abstract: Once considered, together with the French one, as the strongest women's movement in Europe, today Italian feminism is experiencing a moment of great transformations and is more than ever pushed to question itself about new future challenges, as it confronts itself with new forms of visual representation that try to follow these transformations (Gribaldo & Zapperi, 2012). This contribution looks at the way in which contemporary documentaries that thematise feminism retrieve the dimension of struggle and memory, addressing both a past considered by many still significant, and a future in which feminisms are increasingly an active part of the social debate. To this purpose, the essay examines two significant examples, Girls, life trembles by Paola Sangiovanni (2009) and Feminism! by Paola Columba (2016), to insert them in a broader reflection on the value of the documentary medium as an instrument of social and political commitment.

Keywords: Feminist documentaries; Female body; Memory; Subjectivity; Paola Sangiovanni; Paola Columba

Recibido: 26 agosto 2021 / aceptado: 21 septiembre 2021 / publicado: 20 febrero 2022

Femminismo è vivere la propria libertà
trasformando il mondo
(Bianca Pomeranzi, *Femminismo!*)

Dedicato a due scrittrici legate da un complesso sodalizio di affetto, attrazione fisica e amicizia, nonché capaci di condividere una tensione progettuale e creativa, il film di Chanya Button *Vita e Virginia* (2018) contiene varie scene emblematiche che rimandano all'effetto cruciale delle alleanze femminili quando irrompono nelle vite delle donne. Una di queste riguarda un paio di occhiali tondi fumé: si tratta di un semplice e apparentemente banale dono di Vita Sackville-West (1892-1962) a Virginia Woolf (1882-1941), durante una passeggiata in una serra di fiori e piante. L'incontro segue una serie di lettere in cui Vita (Gemma Arterton) cerca di incontrare Virginia (Elizabeth Debicki) fuori dalla sfera di influenza del protettivo marito di quest'ultima, Leonard. Nel film, il gesto del dono viene descritto da Vita come un "peace offering", ovvero una "offerta di pace" (Button, 2018, 00:30:26), e corrisponde a un gesto creativo dedicato a Virginia, perché quest'ultima ha ispirato a Vita la scrittura del romanzo *Seducers in Ecuador* (1924), dove il protagonista indossa regolarmente occhiali di colori diversi.

Nella ricostruzione di Button, il dono degli occhiali è accompagnato da un avvicinamento del suo corpo a quello dell'altra, con un modo di fare apertamente seducente e provocatorio. Dal punto di vista della narrazione filmica, questo piccolo regalo avvia la storia di un'amicizia intrisa di parole, gesti amorevoli e gelosie, partenze e fughe dell'una da o verso l'altra, sino al climax della pubblicazione di *Orlando* (1928), dove Woolf racchiude e condensa la "sua" Vita, sublimando lo sguardo dell'amica sul mondo grazie a un personaggio capace di mutare sesso nei secoli e di svincolare la rigidità dei generi¹. In un film dove il racconto di due soggettività *in progress* racchiude già in sé una serie di rimandi alla galassia dei femminismi, il piccolo aneddoto segna così allegoricamente il passaggio verso una visione *altra* della realtà in cui agiscono le donne come Woolf e Sackville West, vissute in una società ancora intrisa del rigido conservatorismo vittoriano. Il dono di un oggetto che serve a *vedere* il mondo sotto un'altra luce si associa al rapporto medesimo che

¹ Il rovesciamento di una sottile ma pervasiva logica di possesso insita nel rapporto amoroso avviene proprio con lo svolgimento della scrittura di questo ibrido romanzo-biografia finzionale, dove l'amicizia con Vita diventa propulsiva di arte, senza però fagocitare egoisticamente l'oggetto dell'ispirazione letteraria. In altre parole, secondo la prospettiva narrata dal film, il contatto e la relazione con Vita hanno sprigionato un reciproco riconoscimento tra le due donne, un legame/non-legame che, pur nascendo nel desiderio fisico ed emotivo, lascia intatta la loro affezione spingendosi oltre il desiderio stesso. Insita nella creazione letteraria vi è allora la nascita di un'alleanza, di una visione verso un orizzonte comune che incoraggia le protagoniste a condividere due esperienze distinte di femminilità, entrambe posizionate fuori dagli schemi patriarcali.

contraddistinse le due scrittrici e segnò la vita di Woolf negli anni a seguire². Gli occhiali, passati quasi per gioco da una donna all'altra, si prestano a diventare una metafora dell'azione concreta insita in tutto ciò che i femminismi del Novecento continuano da decenni a investigare e rinegoziare: il linguaggio delle parole e dei corpi, la sessualità sganciata dalla normatività eterosessuale e patriarcale, i rapporti di vicinanza e di complicità con altre donne, la consapevolezza e l'urgenza di ricostituire una memoria e una genealogia femminili. L'atto estetico del "vedere" (al quale si associano le protagoniste della diegesi, così come la regista che le mette in scena) si intreccia e si fonde così con il gesto politico del "mostrare": l'amicizia tra le due protagoniste è anche una possibilità esclusiva di acquisire la visione condivisa di un mondo filtrato dal *proprio* desiderio – il solo gesto di vedere sostituisce quello di essere viste da occhi maschili –, desiderio che, a sua volta, dona corpo e significato a un modo del tutto inusitato di comunicare con l'altra. Entrambe si fanno portatrici di una narrazione nuova, in cui ciascuna è protagonista libera e, al tempo stesso, in relazione complice con una soggettività alleata.

Ho scelto di aprire questa mia riflessione sui documentari italiani dedicati al femminismo con gli occhiali di *Vita e Virginia* perché, nonostante la differenza palese tra il *biopic* mimetico e la narrazione "di realtà", la doppia azione di "mostrare e narrare" si svela capace di portare, letteralmente e metaforicamente, uno sguardo nuovo sulle relazioni politiche e sentimentali tra donne. Tale capacità viene storicamente attribuita al femminismo come insieme di azioni e movimenti stratificati, volti a rifondare non solo il carattere socio-politico della presenza delle donne negli spazi pubblici, ma anche il loro portato privato e simbolico trasformato autonomamente in risorsa per un'acquisizione di soggettività che deriva dalla ricerca di un'identità collettiva. Riflettendo sulla fusione e la differenziazione nei gruppi delle donne del femminismo degli anni Settanta, affermava Maria Grazia Minetti nel 1982 che "ciò che soprattutto contava all'inizio era lo stare insieme, l'appartenenza al collettivo, o al piccolo gruppo, o al 'movimento'. Era parlare insieme, trovarsi e ritrovarsi: essere; esistere" (Minetti, 1982, p. 24).

Nonostante una distanza di quasi cinque decenni, ritengo che le immagini di quegli anni abbiano dato vita a una sorta di "memoria prostetica" del femminismo. Il concetto è mutuato da Alison Landsberg in relazione al cinema e ai media di massa e designa l'abilità molteplice di creare cornici sociali condivise (Landsberg, 2004, p. 8), nonché di sollecitare e rendere più sofisticata la relazione tra memorie ed esperienze, riuscendo a sfidare la logica essenzialista di numerose identità collettive, così che anche gli eventi non personalmente vissuti diventano materia di elaborazione psichica, alterando il territorio delle conoscenze dirette di chi guarda (Landsberg, 2004, pp. 9-19). La memoria del femminismo italiano si concretizza e si riversa

² Una conferma decisiva sarà, infatti, la pubblicazione del saggio narrativo *Una stanza tutta per sé* (1928), coevo all'uscita e al successo di *Orlando*, e autentico testo fondativo per i femminismi del Novecento. Al centro di *Una stanza* vi è il pellegrinaggio immaginato della protagonista/narratrice – alter ego di Woolf stessa – affannata da una serie di ricerche bibliografiche sul tema "le donne e il romanzo", e impegnata a girovagare tra le mura e i parchi di Oxbridge. La lunga riflessione, attraversata da diversi momenti di arguta ironia, guarda in maniera innovativa ai molteplici rapporti di sapere e potere, già rimessi in questione dal femminismo del suffragismo e dell'emancipazione, di cui Woolf fu testimone diretta nei primi anni del ventesimo secolo. Inoltre, in questo suo testo così significativo per il passaggio del femminismo nel Novecento (quanto meno di area occidentale), la scrittrice inglese esprime la crescente necessità di esplorare le relazioni e le alleanze femminili, inserendole in un discorso più articolato che descrive l'omissione della presenza delle donne dalla storia umana, così come l'urgenza di un nuovo protagonismo femminile, libero e aperto alla ricerca di strade alternative alle tradizioni espressive e ontologiche del *logos* patriarcale.

visivamente nei fotogrammi sgranati dei cortei di sole donne nelle strade e nelle piazze italiane degli anni Settanta (in bianco e nero, ma possiamo immaginarci i colori dei vestiti e degli striscioni), o ancora emerge dai frammenti di riunioni di collettivi o episodi di occupazione che oggi affollano YouTube; per reperire filmati d'epoca basta digitare date di manifestazioni femministe particolarmente memorabili (come quella che vide ventimila donne riunirsi a Campo de' Fiori, a Roma, l'8 marzo 1972). Accanto al lavoro prezioso degli archivi dedicati³, queste immagini costituiscono una fonte di ispirazione anche per documentari contemporanei ad opera di registe che hanno rinegoziato una propria memoria personale del femminismo, risalendo alla generazione delle proprie madri, allo scopo di imprimere sulla pellicola i contenuti, le parole e le voci di quell'epoca, per poi restituire la narrazione.

È questo, per esempio, il caso di Alina Marazzi (Milano, 1964), le cui opere si collocano tra soggettività, scrittura affettiva e realismo documentario (Costa, 2007, p. 9) per formare un mosaico di genealogie femminili e femministe, particolarmente attente all'intreccio tra storie pubbliche e vicende private (Gamberi, 2013, pp. 159-167). Il suo fortunato *Vogliamo anche le rose* (2007) riconfigura la complessa e stratificata storia dei movimenti femministi degli anni Sessanta e Settanta attraverso i diari privati di tre giovani donne romane, Anita (1967), Teresa (1975) e Valentina (1979). Recuperati dall'Archivio Diaristico di Pieve Santo Stefano, i testi sono stati rielaborati dalla scrittrice Silvia Ballestra e montati creativamente insieme a filmati d'archivio, foto d'epoca, fotoromanzi, filmati tratti da Teche Rai e altre cineteche, filmini in Super8 e sperimentali. Le narrazioni, trasmesse dalla voce fuori campo di tre attrici che leggono brani dai diari (Anita Caprioli, Teresa Saponangelo e Valentina Carnelutti), restituiscono le conquiste, i desideri di cambiamento, i dubbi e i ripensamenti di una generazione di donne italiane, sollecitate dal femminismo e dalla conseguente fusione tra pubblico e privato. L'identità reale delle autrici dei diari non viene rivelata nel film, ma vengono utilizzati i nomi propri delle attrici, per coinvolgerle in quanto interpreti e per conferire maggiore soggettività al racconto (Marazzi, 2008, p. 17). I temi toccati sono molteplici: l'oppressione familiare con le sue rigide regole e la divisione tra libertà maschili e divieti femminili; i cambiamenti nei ruoli e nei rapporti affettivi tra uomini e donne; il corpo e il piacere sessuale; il diritto di famiglia e le sue incrostazioni storiche basate sulla subalternità femminile (basti pensare a dogmi legislativi come la potestà maritale, il matrimonio riparatore o il delitto d'onore, eliminati dai nostri codici solo tra gli anni Settanta e Ottanta); la maternità, desiderata, temuta e spesso subita; il dramma dell'aborto e le questioni legate alla liberalizzazione degli anticoncezionali; i primi incontri con la politica delle donne e il collettivismo dei gruppi femministi più rappresentativi, come quello della Casa delle donne di Roma. Su tutte le tematiche domina il desiderio profondo di rivalorizzare, attraverso l'unione tra la scrittura e la forza evocativa delle immagini, un pensiero femminista dell'esperienza, teso a sovvertire forme di disuguaglianza trasversale, sperimentata tanto in famiglia, quanto nella vita sociale e pubblica. Anche grazie al suo sapiente collage di immagini e musiche accompagnate dai brani dei diari, il documentario di Marazzi rappresenta forse l'esempio più noto di una tendenza diffusasi soprattutto nell'ultima metà degli anni 2010, quando in Italia emergono diversi progetti artistici che riarticolarono, proprio attraverso la forma del documentario, la memoria del femminismo, servendosi spesso di ricerche di archivio e di prospettive testimoniali.

³ Ad esempio, il centro "Archivia" alla Casa Internazionale delle Donne di Roma.

Nell'introduzione a un importante numero monografico di *Studies in Documentary Film* le curatrici Anita Angelone e Clarissa Clò affermano che il documentario italiano contemporaneo rappresenta sempre più un contro-discorso di denuncia e attenzione sociale che irradia il proprio effetto sulla scelta dei temi e dei contenuti, influenzando anche una trasformazione delle estetiche di rappresentazione (Angelone & Clò, 2011, p. 84-85). Nel contesto di una rielaborazione contemporanea del femminismo, possiamo certamente riprendere l'idea delle studiosse rispetto a un documentario dove "il poetico è il politico" (Angelone & Clò, 2011, p. 85), ovvero rimandare a una forma filmica che riporta alla luce una forma di memoria condivisa indirizzata alle nuove generazioni di donne. Come osservato da diverse studiosse, la moltitudine di film diretti da donne che tematizzano il femminismo non va ricondotta a una forma di velata nostalgia, ma attribuita alla ricerca complessa di un'eredità inter-generazionale frammentata. Ad esempio, in un saggio sui documentari contemporanei diretti da donne in Italia, Susanna Scarparo e Bernadette Luciano affermano che proprio questa forma narrativa viene frequentemente scelta dalle cineaste a causa di una relativa chiusura da parte dell'industria cinematografica italiana, dove ancora domina un chiaro assetto patriarcale e una marginalizzazione delle professioniste del settore (Scarparo & Luciano, 2010, p. 488). Se, come spiega anche Alison Butler (2002, pp. 57-60), le registe coeve al femminismo degli anni Settanta esprimevano, con le proprie opere, una intenzionale posizione di differenza (differenti rispetto all'industria *mainstream*, ma anche e soprattutto in prospettiva sessuale e di genere), si può altrettanto affermare che diverse cineaste contemporanee recuperano immagini e storie del femminismo per interrogare sé stesse e ribadire la propria soggettivazione "altra". L'auto-riflessività va di pari passo con il desiderio di narrare storie che facciano da ponte tra il passato e il futuro dei femminismi: ci si pone dunque non solo in rapporto a un passato in bianco e nero, ma anche a un presente multifocale, quanto mai esposto alle medesime problematiche di discriminazione e oggettivazione per le quali si lottava negli anni Settanta. Inoltre, che si tratti della regista stessa o delle protagoniste dei documentari, l'atto di raccontare e guardare sé stesse mentre si porta il proprio sguardo sulle altre permette una forma di autocoscienza che ritaglia l'esperienza di ciascuna senza che la presa di parola individuale escluda le altre. Nel documentario si innesta dunque un racconto dove l'intreccio di individualità e relazione, così come di pubblico e privato, favoriscono una sorta di "io sociale" condivisibile (Bertozi, 2018, pp. 26-27).

Già almeno sin dalla fine degli anni Sessanta, in Italia la pratica femminista dell'autocoscienza si riflette in una più generale svolta autobiografica nel documentario (Busetta, 2018, pp. 87-88), esplicitata riproponendo il gesto del parlare di sé come materiale visuale politico da condividere e da elaborare a partire dalle singole differenze. Tali riflessioni trovano conferma in quanto affermato, nel 1975, da Annabella Miscuglio, scrittrice, regista e co-fondatrice del Filmstudio 70 a Roma (insieme ad Amerigo Sbardella e Paolo Castaldini),

nonché autrice di documentari storici come il censurato (e mai andato in onda) *A.A.A. Offresi*, dedicato alla giornata di una prostituta⁴:

L'approfondimento del femminismo mi ha portata a cercare me stessa, guardare in me stessa mi ha allontanata dall'attivismo politico e mi ha mostrato il dualismo del mondo del pensiero, i suoi meccanismi e i suoi limiti. Non posso più credere alla rivoluzione che non abbia come premessa una profonda rivoluzione interiore (Miscuglio, 1975, p. 142).

La riappropriazione di memoria permessa dal documentario riorienta lo sguardo contemporaneo su un fenomeno quanto mai attuale, mai perfettamente racchiudibile in una data epoca. In questo contesto, il proposito di dare spazio a una dimensione collettiva del racconto (comune ad altre tipologie di costruzione narrativa) si intreccia alla necessità di soggettivare lo sguardo ripercorrendo precise dimensioni di vita individuale, aprendo peraltro la strada a una valorizzazione di pratiche contrarie alla cinematografia *mainstream*, come i filmati amatoriali, i reperti d'archivio o il *found footage* (Busetta, 2018, p. 87). Diventa allora interessante analizzare la vocazione storico-memoriale, così come le strategie estetiche e narrative di alcuni documentari contemporanei, alla luce di una loro auspicabile capacità di riattualizzare l'universo dei femminismi storici in rapporto a quelli contemporanei, a partire da una scrittura soggettiva del passato. In che modo lo sguardo del documentario femminista contemporaneo narra la memoria di donne che, come scriveva Minetti, impararono a “parlare insieme”? E secondo quali strategie filmiche la singolarità del passato – un passato spesso filmato e ricostruito da donne di generazioni successive che raccolgono l'eredità delle loro “matri” simboliche – dialoga con la visione odierna dei femminismi e con il dibattito politico ad essa legato?

Nelle prossime sezioni il tema della rielaborazione delle memorie delle lotte femminili verrà esaminato a partire da due esempi di documentari che tematizzano il femminismo italiano degli anni Settanta, proiettando anche una riflessione sulla contemporaneità della condizione femminile in Italia: *Ragazze, la vita trema* (2009) di Paola Sangiovanni, e *Femminismo!* (2016) di Paola Columba. Tesi a storicizzare e contestualizzare l'importanza di eventi che ancora subiscono una semplificazione all'interno del dibattito pubblico, questi documentari si presentano strutturati come collage testimoniali, dove le interviste si alternano a immagini d'epoca o d'archivio. Le protagoniste dei racconti vestono in maniera polivalente i ruoli di registe, sceneggiatrici e/o intervistatrici, oltre che intervistate. In questa sede, verrà presa in considerazione la gamma di dinamiche narrative presenti in ciascun documentario, insieme ad alcune strategie tecniche funzionali a ogni racconto. In entrambi gli esempi considerati, le dichiarazioni e i ricordi personali delle donne offrono una panoramica stratificata di esperienze, fornendo così, tra le altre cose, anche una prospettiva anticononica

⁴ Insieme a Rony Daopoulo, Miscuglio organizza a Roma una pionieristica rassegna internazionale di cinema delle donne, *Kinomata: La donna con la macchina da presa*, dove si tengono proiezioni, dibattiti e tavole rotonde con registe, critiche e studiose di cinema italiane e internazionali. L'evento segna l'ingresso, in Italia, della teoria femminista sul cinema di matrice anglosassone. Successivamente, nel 1979, Miscuglio sarà nella troupe autoriale di quello che forse oggi è ancora il documentario più visto nella storia della RAI, ovvero *Processo per stupro*, trasmesso in seconda serata su Rai2. Il documentario mostra il processo al Tribunale di Latina in cui l'avvocata Tina Lagostena Bassi difende Fiorella, vittima di uno stupro di gruppo ad opera di quattro uomini, e riesce a svelare la doppia violenza alla quale le donne vengono esposte, in quanto vittime di stupro e poi di dubbi e accuse oblique da parte delle istituzioni che dovrebbero salvaguardare ogni cittadino e cittadina (Licciardello, 2016, pp. 89-92).

sul cinema documentario italiano al femminile, solitamente escluso dai principali studi specialistici, ma non per questo meno rilevante ai fini di una riflessione complessiva. L'espressività visiva delle diverse narratrici-protagoniste, siano esse davanti o dietro la macchina da presa, rimanda apertamente a una pratica di attenzione verso momenti significativi della storia delle donne in Italia: interrogarsi su casi specifici significa così sollevare la questione di una rinnovata visibilità dei corpi, delle voci e delle storie individuali, a partire dal rapporto fecondo tra gli sguardi dei documentari e le singole prospettive femministe.

RAGAZZE, LA VITA TREMA (2009): DAL "PARTIRE DA SÉ" DEL CORPO AL DIALOGO DELL'ESPERIENZA

Il corpo è nostro, riappropriamocene.
(Alessandra Vanzi, *Ragazze, la vita trema*)

Uscito nel 2009, il racconto in soggettiva di *Ragazze, la vita trema* è stato presentato in prima visione al Festival del Cinema di Venezia, nella sezione Giornate degli Autori, e promosso in occasione di vari altri festival in Italia e all'estero⁵. L'intento memoriale appare primario, tanto da imporre una certa cautela nel definire *Ragazze, la vita trema* un documentario meramente "femminista". Come ha riassunto efficacemente la stessa regista, "non è un film soltanto sulle donne, è un film sul periodo storico, che spero interessi sia le donne, ma soprattutto gli uomini [...] quel passato ha un continuo dialogo con il nostro presente" (Scarparo & Luciano, 2013b, 01:43-01:50). Si può piuttosto affermare che le pratiche del femminismo attraversate e incarnate dalle quattro protagoniste entrino a pieno titolo in un itinerario storico italiano solitamente trascurato dalle storiografie ufficiali. Inoltre, per Sangiovanni i racconti delle donne sono particolarmente interessanti e funzionali a una poetica di intreccio tra passato e presente, perché capaci di offrirsi "in modo piano, intimo, senza retorica, non facendo questa operazione di messa fuori di sé, della propria storia, dei propri racconti, del proprio essere" (Scarparo & Luciano, 2013b, 11:38-11:53). In questo senso, le interviste diventano esse stesse momenti di scambio paritario e affettivo, talvolta difficile e doloroso, e richiamano potentemente quel "parlare di sé" dei gruppi di autocoscienza che tanto hanno rivoluzionato i rapporti tra le donne, così come quelli tra donne e uomini.

Significativamente, il documentario si apre con un intenso e tenero dialogo tra le voci fuori campo di una madre che parla con una figlia bambina, mentre l'immagine resta sfocata, illuminata da un colore bianco dominante e da sagome indistinte:

- Mamma, ma quando si muore dove si va?
- Si va in paradiso.
- Ma allora non si muore mai?
- Mai, mai.
- Ma me lo giuri, giuri, giuri, giuri?
- Te lo giuro, giuro, giuro, giuro.
- Questi sono i tuoi capelli?

⁵ Si tratta della seconda opera della regista romana Paola Sangiovanni (Roma, 1965), il cui debutto autoriale era avvenuto con *Staffette* (2006), strutturato sempre a partire dalle testimonianze di quattro vite femminili che raccontano la Resistenza partigiana in Piemonte.

- Sì, questi sono i miei capelli.
- Questo è un tuo occhio?
- Questo è il mio occhio.
- Questo è un naso?
- Sì, questo è il mio naso.
- E questa è la tua bocca? Questo è un collo?
- Sì, questo è il mio collo, e questo è il tuo (*ridono*) (Sangiovanni, 2009, 00:22-01:03)

Questa apertura, insieme intima e ludica, dove la figlia *nomina* il corpo materno chiedendo immediata conferma, restituisce la misura di un discorso che intende valorizzare l'origine sessuata di un interrogarsi femminista sul sé e sul mondo. In questo modo, la narrazione autoriale di Sangiovanni traccia sin dall'inizio un solco preciso per una differenza femminile che ridisegna la dimensione della maternità sotto forma di dialogo sulle esperienze condivisibili tra generazioni. Utilizzo questo termine non soltanto per indicare gruppi sociali di diverse età posti in dialogo reciproco, ma nel senso più semanticamente ampio di pratiche che *generano*. La madre e la figlia, in chiaro rapporto generativo per il legame biologico, rimandano a una dimensione più articolata in cui il racconto storico del sé, del proprio corpo e dei segni che lo definiscono – e dunque anche lo stesso racconto dei femminismi individuali vissuti da ciascuna – si motiva a partire dalla sollecitazione dell'Altra, che riconosce il corpo materno e può sovrapporlo al proprio. In questo senso, è importante capire l'importanza inter-generazionale del progetto di Sangiovanni, lei stessa proveniente da una generazione più giovane alla ricerca di racconti soggettivi sul femminismo storico. La narrazione che segue è idealmente destinata a ragazze (e ragazzi) di oggi, proprio per questa prospettiva di generatività della memoria condivisa: come la bambina sconosciuta e sfocata, anche chi guarda il racconto delle protagoniste potrà ripercorrere una mappa di corpi e di esperienze passate, tramutati in autentici veicoli culturali per ripensare il proprio tempo.

Sorretto dal montaggio di interviste, filmati di famiglia e di repertorio, *Ragazze, la vita tremava* è animato dalle voci e dai volti di quattro “ex-ragazze” degli anni Settanta, provenienti da regioni e ambienti socio-culturali diversi, tutte divenute importanti esponenti del femminismo italiano: l'attrice e regista teatrale Alessandra Vanzi, la storica militante del Partito Radicale Liliana Ingargiola, e le giornaliste e attiviste Maria Paola Fiorenzoli e Marina Pivetta, entrambe autrici di innumerevoli articoli, saggi e iniziative, come la rivista *Il Paese delle donne online* (nata da una redazione al femminile autogestita interna a *Paese Sera*). Legate a un periodo identificabile grosso modo con gli anni 1966-1976, le narrazioni autobiografiche toccano una gamma di temi, non risparmiando cenni a questioni particolarmente scottanti, come il dolore dell'aborto, la violenza sessuale o la paura nei confronti del terrorismo degli anni di piombo (passaggio cruciale che deluse definitivamente le aspettative di cambiamento molti e molte giovani del Sessantotto). Nel montaggio, le quattro storie individuali si alternano vicendevolmente, ottenendo così un effetto di polifonia della narrazione. Le intervistate guardano spesso direttamente verso l'obiettivo, anche se talvolta vengono mostrate intente a fare altro, mentre il racconto delle loro voci fuori campo si accompagna a immagini di repertorio: ad esempio, la voce di Alessandra apre il racconto del film mentre la donna viene ripresa di profilo, impegnata a guidare e a fumare una sigaretta; altre volte, come nel caso del passaggio finale dedicato al terrorismo, le voci di Marina e Alessandra assumono una posizione primaria nel commentare le immagini del Ponte Sisto, a Roma, nel giorno dell'uccisione di Giorgiana Masi. Non più guidato da una voce unica, “dall'alto”, questo tipo di approccio documentario trasmette ancora di più l'idea di una

confessione intima e non preparata, con un utilizzo emotivo delle voci che sposta il piano dello sguardo filmico in totale soggettiva, creando un effetto dialogico con la spettatrice o lo spettatore.

Il momento cruciale del Sessantotto e la conseguente rivolta contro l'oppressione familiare costituiscono il punto di avvio per le quattro protagoniste, che attraversano le fasi del neofemminismo degli anni Settanta per poi arrivare al "femminismo diffuso" (Calabrò & Grasso, 2004, pp. 75-83): prima di quell'anno fatidico, afferma Maria Paola, il tema della violenza contro le donne non era mai stato considerato, eppure "la società di quel tempo [era] così violenta, così falsa, così greve, e però in qualche modo così scoperta" (Sangiovanni, 2009, 04:42-04:51). La violenza qui evocata si rifletteva in una serie di costrizioni e oppressioni nei rapporti personali e familiari. E se Marina evoca come in casa sua gli stereotipi di genere fossero totalmente rovesciati ancora prima del Sessantotto, con un papà che guadagnava poco e si occupava a tempo pieno dei figli mentre la mamma lavorava come insegnante, Liliana ricorda invece con amarezza la sua fuga da casa, a diciannove anni, compiuta per allontanarsi da una madre anaffettiva, ossessionata dalla pulizia della casa e dedita solo a opprimere la figlia con divieti e silenzi: "Vivo questi miei primi anni di vita, vent'anni, come in un tunnel buio, senza possibilità di luce e di respirare, di aria. Mia madre non aveva nessun rapporto con me, nessun rapporto di vicinanza" (Sangiovanni, 2009, 08:17-08:55). I primi minuti di interviste anticipano i titoli di testa, accompagnati dalla canzone *Ma che freddo fa* di Nada e dalle immagini in bianco e nero di cortei di ragazzi e ragazze, intenti a scappare da cariche di poliziotti, ad abbracciarsi o a gridare slogan. In questo modo, la tessitura del racconto inserisce il frammento di archivio della "Grande Storia" (le piazze, le strade, gli eventi collettivi) nella più rilevante cornice privata dei racconti confessionali, rovesciando così la tradizionale gerarchia del racconto storico. Questa strategia pervade l'intero documentario e rende la misura dello spostamento ontologico operato dal femminismo italiano, sulla scia di altri femminismi (quello francese o quello americano, soprattutto): mentre la cultura patriarcale cercava di compartimentalizzare le vite private dalla sfera pubblica, le donne italiane partivano *da sé*, avendo compreso che la lotta politica per le rivendicazioni toccava la *totalità* delle relazioni.

Anche sul piano tecnico, le scelte di Sangiovanni confermano la centralità dei racconti autobiografici, da cui si irradiano gli altri elementi utilizzati e adattati nel collage d'insieme del documentario: le immagini di repertorio innestate sono a volte montate come se fossero film di narrazione. La regista ha incluso filmati privati in Super8, materiali dell'archivio dei film di famiglia Home Movies di Bologna, insieme a sequenze di reportage e film vari d'epoca (ad esempio immagini dai documentari di Antonello Branca o dell'Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico). Questi frammenti, spesso muti, sono stati successivamente risonorizzati con un accompagnamento musicale scelto ad hoc, accentuando così una dimensione di *storytelling* creativo ricorrendo alla reinvenzione del suono (Scarparo & Luciano, 2013b, 03:15-03:36). Laddove invece il sonoro originale è stato preservato, questo è servito a sottolineare i passaggi testimoniali di ciascuna intervistata. Un esempio dell'uso di filmati muti e risonorizzati è il montaggio che accompagna le parole di Liliana sulla rigidità della sua educazione rispetto al sesso, visto come un tabù da evitare a ogni costo: "Andare alle feste non si poteva perché lì i fantasmi dell'aggressione, dei rapporti sessuali precoci, era assolutamente presente" (Sangiovanni, 2009, 10:10-10:19). Il filmato amatoriale che segue mostra giovani ragazze e ragazzi che chiacchierano, sorridono, si abbracciano timidamente o scherzosamente sui divani durante qualche festa in casa. Le

atmosfera mostrate trasmettono un'idea di ingenuità e spensieratezza, accanto alla tensione sottostante attribuibile a una generazione ancora legata ai valori patriarcali della famiglia, nonché educata ad avere paura del sesso. Tuttavia, un eventuale rischio di effetto-nostalgia viene evitato proprio perché il punto di vista narrativo resta quello di Liliana: poiché la costruzione della sua identità di donna e di femminista nasce, come per tante altre sue compagne di percorso, dalla tensione del conflitto con una madre conservatrice e oppressiva, le sue parole e la tensione che le accompagna fanno eco a queste immagini, aiutando a contestualizzare la sua microstoria in modo più ampio.

Il corpo è un tema particolarmente significativo per l'intera narrazione di *Ragazze, la vita trema*. L'idea di una corporeità femminile da irreggimentare si manifesta visivamente da scene di quotidianità commentate dalle protagoniste-narratrici: le foto di famiglia e gli spezzoni di repertorio mostrano, per esempio, classi elementari di bambine in grembiuli rigidi, o ragazze chiuse in vestiti accollati, tacchi alti e sorrisi visibilmente forzati. “E poi c'era la tragedia del vestiario. A noi ci vestivano come gli adulti. Ci educavano con un controllo del corpo, non c'era la possibilità di essere spontanei mai [...] Era sempre un pensare al tuo corpo in modo molto ossessivo, io direi. Tu non ti dimentichi del tuo corpo mai” (Sangiovanni, 2009, 13:47-14:28). Il corpo è anche al centro del trauma dello stupro vissuto da Alessandra a undici anni, raccontato con un leggero tremito nella voce: “fatto traumatico...Sono stata violentata e quindi...Non ci ho capito più niente per un altro po' di anni [...] Ecco io su questo non ho mai risolto il problema della memoria, come se non si trattasse di me stessa [...] Questa cosa ovviamente a me mi ha reso in qualche maniera schizofrenica. Però non l'ho detto. Questa è una cosa che riesco a dire adesso” (Sangiovanni, 2009, 15:39-18:56). La sensazione di “uscire dal proprio corpo” compare molto spesso nei resoconti di stupro. Grazie anche a uno stile discreto di ripresa, con alcuni fugaci primi piani sul volto di Alessandra, questa confessione si restituisce in modo brutale e scarno, e risemantizza lo sguardo spettatore sulla violenza dell'epoca, a partire dalla potenza della parola parlata e rimemorata. Il “partire da sé” del femminismo degli anni Settanta, ripreso intensamente dalla filosofia italiana della differenza (Muraro, 1996, pp. 5-12), si associa qui in maniera potente e concreta a quello che Sangiovanni stessa ha definito uno “sguardo spostato sulla storia” (Scarparo & Luciano, 2013a, p. 114), la capacità di raccontare una presa di consapevolezza che, come accertato da *Ragazze, la vita trema*, si verifica non solo a partire dal trauma, ma anche da una corporeità articolata che cerca (e trova) la propria voce. Una volta incontrato il femminismo, Alessandra racconta successivamente di aver voluto compiere un'indagine sulla natura e la presenza femminili portando il proprio corpo dentro il teatro (nel 1984 sarà tra i fondatori della compagnia d'avanguardia “La gaia scienza”, insieme a Giorgio Barberio Corsetti e Marco Solari). Si intuisce allora la qualità terapeutica dell'incontro con le altre (per esempio quando accenna alla sua esperienza nei gruppi di autocoscienza), e il ruolo centrale dell'intreccio tra un'elaborazione personale del trauma fisico e psicologico e un percorso di creatività e di politica nel femminismo.

Incorniciata da immagini di manifestazioni e riunioni studentesche dove il sonoro originale è stato parzialmente conservato (con grida o rumore di banchi spostati), Marina – sempre ripresa di tre quarti, il sorriso al centro dell'obiettivo – afferma a un certo punto che “quello che mi piaceva era l'idea di poter essere una protagonista della storia” (Sangiovanni, 2009, 25:47-25:50), mentre evoca le manifestazioni contro la guerra in Vietnam o per temi sociali che si affacciavano nel biennio 1968-1969, come la sicurezza sul lavoro o la garanzia di una casa. La sua attività successiva come redattrice e conduttrice di trasmissioni

radiofoniche a tema femminista in “Radio Città Futura” (di cui vengono inclusi alcuni frammenti originali), ribadisce il tentativo di pervadere con l’autocoscienza ogni spazio della vita delle donne. D’altra parte, la discriminazione basata sul sesso all’interno dei gruppi studenteschi fa comprendere alle protagoniste la subalternità femminile trasversale al movimento, come evoca Maria Paola:

L’immagine è di un’aula nella quale un gruppo di ragazze inferocite perché non si riesce a parlare in aula magna, non si riesce a farsi ascoltare [...] Ci chiudiamo dentro quest’aula e ci riuniamo lì dentro. Più che pianti non abbiamo fatto, nel senso che ci siamo proprio sfogate, una rabbia terrificante (Sangiovanni, 2009, 30:54-31:30).

La presa di coscienza femminista (musicalmente marcata dal brano *È festa* dei PFM), irrompe in una cascata di immagini, anche a colori, dove girotondi e cortei di donne staccano velocemente sui visi attoniti dei passanti o dei poliziotti in tenuta antisommossa, con un montaggio che evidenzia la velocità e la gioia dei corpi femminili rispetto a quanto le circonda. La riflessione sul corpo ritorna poi nelle parole di Liliana, quando racconta di una partecipazione attiva alla politica come qualcosa che pervadeva il campo del privato e delle relazioni intime. Entrata nel Partito Radicale, Liliana inizia a partecipare alle riunioni per la Lega Italiana Divorzio e ricorda la presenza di collettivi di autocoscienza, opposti all’attivismo dei partiti che ancora faticavano a riconoscere le donne come nuovi soggetti della politica:

Era come se avessi un anno e contemporaneamente i miei ventuno anni [...] La sessualità era qualcosa senz’altro dirompente in questo perché era vissuta fino ad allora funzionale alla riproduzione, funzionale a un piacere maschile assolutamente non rispettoso dei tempi del piacere femminile, era tutto quello che si voleva ridefinire (Sangiovanni, 2009, 33:52-35:01).

In un crescendo di ricordi, tutte sottolineano la necessità di intrecciare spontaneamente le sfere private e pubbliche del quotidiano, proprio attraverso la parola acquisita e rivendicata delle donne contro una società falsamente neutra, come afferma Maria Paola: “Cominciavi a capire che c’erano delle cose che ti appartenevano non soltanto perché eri immersa in questa società, ma perché eri nata donna [...] Non ci sarebbe stato un movimento femminista se non fossimo vissute male” (Sangiovanni, 2009, 39:49-40:26).

Intrecciando il discorso sul corpo alle riflessioni sulla politica delle donne, le protagoniste raccontano dei passaggi simbolici significativi, come ad esempio il fatto di indossare i jeans e l’eskimo all’università, come afferma Maria Paola “era un cartello, una dichiarazione di intenti, insomma, e sfidavi quello sguardo. È stata una delle prime cose coraggiose della mia vita” (Sangiovanni, 2009, 21:25-21:35). Non è un caso che il brano strumentale di Giorgio Giampà, curatore della colonna sonora che accompagna numerose immagini di gioiosa rivolta femminista (con strade e aule universitarie colme di ragazze che ridono, parlano, corrono o si abbracciano), sia intitolato “Largo all’eros alato”. Il titolo del brano è un omaggio alla omonima lettera indirizzata alla “gioventù lavoratrice” dalla politica e militante comunista Alessandra Kollontaj nel 1923, per affermare il campo concettuale dell’amore e del sesso come dimensione politica. In questo contesto, ritengo che lo slogan femminista “il personale è politico” che sottende alle storie di *Ragazze, la vita trema* riesca ad amplificare la complessità della proposta di Kollontaj nel rilanciare l’esperienza della corporeità politica e delle relazioni tra donne. L’apparente statuto secondario del brano musicale diventa in realtà un dispositivo centrale la cui ripetitività ossessiva ribadisce il messaggio delle testimonianze

individuali. Tutto questo rientra nell'estetica di Sangiovanni: il suo lavoro di ibridazione continua delle immagini segna la temporalità circolare di un femminismo in cui è emersa potentemente la necessità, per le italiane degli anni Sessanta e Settanta, di rifondare una nuova economia degli affetti non più basata sulla prevaricazione e sulla violenza, bensì ridisegnata a partire da nuovi linguaggi e da relazioni di differenza complementare. Grazie al documentario, il corpo delle protagoniste torna sui luoghi della lotta e mostra lo scarto tra ieri e oggi, senza tentare di risolverlo, mostrando ad esempio le foto d'epoca dell'occupazione della vecchia pretura di Palazzo Nardini, in Via del Governo Vecchio a Roma (dove nasce la prima Casa della donna, nel 1976) e, in montaggio veloce, la figura incerta di Liliana che cammina per Roma e poi, visibilmente commossa, indica il portone del palazzo occupato, oggi chiuso da un catenaccio. Come afferma Maria Paola, lo spazio della Casa della donna era "colorato come le nostre gonne" (Sangiovanni, 2009, 54:05-54:07), e rappresenta anche il punto di unione tra le vite di tre delle protagoniste del documentario: Liliana si impegna nella lotta allo stupro lavorando al Centro contro la violenza sessuale e alla legge relativa (approvata in forma definitiva solo nel 1996), mentre Marina e Maria Paola lavorano alla radio, praticando cultura dell'autocoscienza e dialogando con donne di vari strati sociali e culturali. Ciò che le accomuna è una sorellanza che, dichiara Maria Paola con energia, è stata "proprio la prima forma di autentica rappresentanza" (Sangiovanni, 2009, 54:22).

FEMMINISMO! (2016): QUALI SGUARDI FUTURI PER UNA SOCIETÀ DELLE DONNE?

Ciascuna generazione è alle prese con i propri demoni.
(Maddalena Vianello, *Femminismo!*)

Diciamo la verità: il femminismo non ha mai
fatto battaglie per le donne. Ha sempre posto il problema
del rapporto interpersonale uomo-donna.
È la lotta di emancipazione che ha fatto le battaglie per le donne.
(Marisa Cinciari Rodano, *Femminismo!*)

Tra autocoscienza e vocazione memoriale si colloca il documentario di Paola Columba (Roma, 1963). L'idea originaria di *Femminismo!* (prodotto da Baby Films, in collaborazione con il Centro Produzione Audiovisivi, l'Università Roma Tre e l'Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico) consiste nel mettere a confronto generazioni diverse sul significato e la pregnanza del termine "femminismo"⁶. Il documentario include le testimonianze di importanti scrittrici, giornaliste, intellettuali, filosofe ed esponenti politiche – tra cui Emma Bonino, Lidia Ravera, Piera Degli Esposti, Lucia Poli, Daniela Pellegrini, Luisa Muraro, Bianca Pomeranzi o Lea Melandri – che hanno vissuto il neofemminismo storico degli anni Settanta. Le loro parole si intrecciano a quelle di donne di generazioni successive (ad esempio Andrea Catizone, Marida Lombardo Piola, Lorella Zanardo, Elisabetta Canitano, ma anche la giovane attrice e attivista Alice Troise), accanto a studentesse universitarie o delle scuole secondarie. Alcune tra le più giovani rinnegano apertamente di sentirsi femministe, provando a motivare la propria perplessità e reticenza,

⁶ Il progetto ha preso forma nel corso di nove anni di lavoro e precede il pamphlet *Il femminismo è superato. Falso!* (2018), dove Columba ha raccolto diverse testimonianze di donne già intervistate nel filmato (tra cui Maria Rosa Cutrufelli, Elisabetta Canitano, Dacia Maraini e Marisa Cinciari Rodano).

mentre altre offrono uno sguardo significativo sulle problematiche attuali legate all'accettazione di sé o all'incertezza su come "reinventare" il femminismo per relazionarsi con il mondo maschile. Le interviste, condensate in dichiarazioni di pochi secondi in video o con voce fuori campo, sono tuttavia solo uno dei linguaggi coinvolti. Similmente a Sangiovanni, anche Columba adotta un approccio ibrido, ricorrendo a innesti di fotografie, frammenti di archivi d'epoca spesso rallentati, sequenze di animazione e videoinstallazioni (ad esempio, i video di Paola Gandolfi sul corpo materno), montaggi accelerati e paste cromatiche forti tratte da inserti pubblicitari o di videogiochi (significativi per mostrare gli stereotipi di genere e il loro triste carico sociale), spezzoni cinematografici o da altri documentari (uno su tutti, *Il corpo delle donne* di Lorella Zanardo, 2009), e ancora filmati di cortei e manifestazioni di ieri e di oggi (come quella che il 13 febbraio 2011 riempì Piazza del Popolo a Roma grazie all'iniziativa di donne e uomini "Se non ora quando").

Il taglio è molto più socio-antropologico rispetto al film di Sangiovanni, dove prevale invece una narrazione soggettiva e affettiva. Forte del proprio percorso di ricerca teso a trovare quante più soggettività possibili, la visione critica di Columba si concentra sulle problematicità del presente e propone uno spazio per ulteriori riflessioni sulla valenza risemantizzante del racconto documentario spurio, composto da tanti e diversi frammenti. Il progetto del documentario veicola complessivamente una concezione anti-ideologica, provando a esaminare eventuali incrostazioni stereotipe rispetto all'idea di un femminismo da rappresentare come eredità genetica da sussumere in toto senza metterne in evidenza le eventuali criticità emerse nel tempo. La coralità diseguale delle voci interpellate sollecita, per chi guarda, lo stato frammentato che impedisce la ricerca di nuove strade per trasmettere e preservare le battaglie e i valori dei femminismi storici, così da immetterli in "una società sempre più liquida" dove, afferma la giovane Silvia Barbesi, forse non ha più senso parlare di femminismo (Columba, 2016, 02:24-02:26). La voce fuori campo della regista introduce il filmato, accompagnata da immagini d'epoca di cortei femministi e di donne che votarono per la prima volta in Italia nel 1946:

Da ragazza mi sentivo una donna libera. Libera di poter pensare quello che volevo, di progettare il mio futuro, la mia vita. [...] L'indipendenza la concepivo come un sentimento innato, non era un obiettivo da raggiungere. È stato così grazie alle conquiste come una legge sull'aborto, il divorzio, il diritto di famiglia, che molte donne hanno ottenuto per le giovani della mia generazione e per le ragazze di oggi, con le rumorose ma pacifiche manifestazioni di piazza, e ancora prima con le battaglie istituzionali per l'emancipazione della donna (Columba, 2016, 00:20-01:04).

La cornice narrativa affidata inizialmente alla voce della regista si inserisce poi regolarmente marcando il commento fuori campo tramite una serie di domande come queste: "Ma come mai le ragazze pensano che il femminismo sia come il maschilismo? Ma cosa è rimasto del femminismo? Oggi cosa fanno le giovani donne di quello che hanno fatto le loro nonne e le loro madri?". Ciascun interrogativo si sposta idealmente dalla parte di spettatori e spettatrici, e consente alla regista di mediare tra le diverse generazioni per ricostruire un pezzetto di storia delle idee e provare a ricucire eventuali strappi, malintesi, percorsi interrotti tra emancipazione e differenza, o tra madri (o nonne) impegnate e nostalgiche da un lato, e figlie che danno tante conquiste per scontate dall'altro. Columba si espone in prima persona, interpellando la realtà attuale sia per capire le criticità di un movimento spesso visto come

“ideologizzato”, sia per identificare i valori da preservare allo scopo di dare un futuro ai femminismi contemporanei⁷.

Columba affronta un’analisi della cultura, esaminando i falsi miti sul femminismo e il gap comunicativo tra le generazioni, gli stereotipi sul corpo delle donne e la violenza unificatrice dei media, le differenze tra Nord e Sud Italia, l’impegno politico e le sfide passate e future a fronte di una rappresentanza scarna e frammentata. Il tema dello scambio, talvolta conflittuale, tra donne della stessa generazione o di età e percorsi diversi è qui ancora più evidente rispetto a *Ragazze, la vita trema*, e diventa la chiave per capire dove i pensieri costruttivi e liberatori del passato si siano arenati. L’auto-riflessività della regista-narratrice – equivalente a un’autentica pratica di autocoscienza rivolta a sé stessa e a chi guarda – diventa una strategia per comprendere in che modo il femminismo ha perso terreno tra le giovani, arrivando a essere considerato persino come un termine equivalente a “maschilismo”, ossia una prospettiva secondo cui “la donna è superiore”, come affermano alcune giovani adolescenti nei primi minuti di film. Insieme all’idea, rivendicata da alcune giovani, sul femminismo come posizionamento di supremazia femminile che si nutre di “anti-maschilismo”, si affianca l’analisi delle parole, ad esempio “autocoscienza” o “separatismo”, o si mostrano le campagne *selfie* con i cartelli “Io non sono femminista” sfoggiati con orgoglio da diverse giovani americane, mentre la sociologa Giorgia Serughetti nota l’enorme travisamento storico compiuto sia in Italia sia altrove rispetto al termine stesso di femminismo e al suo tessuto psichico e sociale, ridotto spesso al pari di ideologia vittimaria o revanscista. Se le giovanissime intervistate riflettono sul fatto che, degli anni Settanta, quanto meno in Italia sia passato un messaggio sostanzialmente negativo – quasi uno stigma – sul termine “femminista”, protagoniste storiche della stagione dei movimenti come Lidia Ravera ed Emma Bonino rivendicano i propri percorsi di liberazione e si chiedono amareggiate come si possa *non* essere femministe, mentre Dacia Maraini ricorda che le conquiste si possono perdere in qualsiasi momento e nota il divario di conoscenza e consapevolezza tra le ragazzine di oggi e quelle di un tempo. Talvolta il tema di una trasmissione “monca” o non necessaria dell’eredità delle femministe appare trasversale: persino un’esponente delle politiche femministe come Francesca Koch (Casa Internazionale delle Donne di Roma) o un’attivista giovane legata al femminismo per ragioni anche personali come Maddalena Vianello (figlia di Mariella Gramaglia, storica militante dei collettivi romani) si fanno eco nel sostenere di non aspettarsi un’acquisizione passiva delle pratiche del passato da parte delle giovani donne, ma piuttosto una rilegittimazione autonoma e creativa delle idee.

⁷ Per narrare una storia come quella del femminismo, Columba ricorre anche alle relazioni che vi sono nate dentro: ad esempio, in tema di amicizie profonde e generative nel femminismo, Piera Degli Esposti evoca la sua amicizia con Dacia Maraini, mentre sullo schermo scorrono le immagini di *Storia di Piera* (1983), il film di Marco Ferreri tratto dal libro-intervista omonimo di Maraini (1980). Ugualmente, il documentario accosta, ibridizzandoli, numerosi e diversi riferimenti a una storicizzazione negativa del femminismo, con un effetto *collage* ancora più intenso di *Ragazze, la vita trema*. Se la condizione subalterna delle italiane viene affidata a spezzoni cinematografici del passato (come le potenti ed evocative immagini di operaie sfruttate o ribelli, tratte rispettivamente da *Essere donne* di Cecilia Mangini, del 1964, o da *Giovanna* di Gillo Pontecorvo, 1955), le affermazioni di alcune protagoniste della stagione dei movimenti vengono coadiuvate da immagini a tema: ad esempio, lo stereotipo delle femministe brutte e zitelle evocato da Maria Rosa Cutrufelli viene immediatamente associato alle relative vignette e caricature d’epoca italiane e straniere. In questo modo, il racconto si scorpora polifonicamente, passando da Columba alle sue intervistate, vere e proprie compagne di narrazione.

Il progetto di Columba sembra alquanto ambizioso e probabilmente dispersivo per tanti aspetti. La natura polivalente del femminismo italiano, con le sue ambivalenze tra itinerari di emancipazione e di differenza, si riflettono nel documentario a un ritmo a volte concitato, dove si percepisce l'urgenza di contenere in un unico percorso narrativo le istanze di ieri e di oggi. Le risposte sono state montate in maniera serrata, tale da riflettere la natura prismatica della questione; l'impostazione plurale, con testimonianze brevi e voci montate a più riprese, è certamente utile a scoraggiare visioni univoche, ma rischia anche di veicolare una globalità dispersiva e ondivaga. Il montaggio dell'ultima parte, infatti, accosta immagini assai diverse: da quelle della manifestazione femminista romana di "Se non ora quando" (2011) a spezzoni rallentati che mostrano l'orrore delle infibulazioni delle bambine nei paesi africani o immagini in bianco e nero sulla pratica ultrasecolare di rimpicciolire piedi femminili in Cina, fino a un brusco taglio su un inseguimento tra la polizia ucraina e le Femen, il movimento fondato nel 2008 a Kiev da tre giovani femministe radicali che ripensano il corpo femminile come strumento di protesta, anziché oggetto di sopraffazione e abuso patriarcali. Nel concludersi con affermazioni sulla necessità di una nuova militanza (Alessandra Bocchetti e Andrea Catizone) e sull'immagine di una neonata che simboleggia il futuro, un simile *collage* può certamente servire ad allargare la riflessione sulla lotta femminista per i diritti e l'autodeterminazione delle donne anche in paesi extra-europei; eppure il lavoro di Columba potrebbe lasciare perplessi perché rilancia un discorso potenzialmente infinito, dove la ribellione di corpi e parole sembra spezzettarsi senza soluzione di continuità. È certo che, come sembra dirci la regista nel suo lavoro di autocoscienza documentaria e memoriale, ciascuna donna sceglie di nominare e reinventare il proprio modo di pensare il femminismo. Andrebbe comunque tenuto presente che questo documentario, al pari di quello di Sangiovanni, è stato prodotto all'interno di un'industria a intensa trazione maschile e in un contesto dove permane una mancanza di mezzi, con la conseguente necessità di manipolare creativamente le risorse d'archivio, le fonti e l'aspetto tecnico-produttivo (Busetta, 2018, p. 90). Se documentari ideati "dal basso" come *Femminismo!* raggiungono ancora un pubblico relativamente ridotto, questo comporta naturalmente un impatto minore sul dibattito socio-culturale collettivo e, dunque, mantiene vitale una tendenza – magari non del tutto fruttuosa in termini di estetica cinematografica – a sperimentare in termini di narrativizzazione e di retorica. Ecco perché, come per *Ragazze, la vita trema*, anche qui la posta in gioco è altissima, e la sperimentazione con il documentario rientra in un discorso politico e sociale molto più articolato: la ricognizione delle lotte femministe è infinita, sembra dirci Columba, così come lo sono i temi che travalicano le generazioni: "Mi sembra incredibile. Oggi ci ritroviamo ad avere gli stessi problemi di trent'anni fa e rischiamo di vivere in un'Italia peggiore di quella costruita dalle nostre nonne e dalle nostre madri" (Columba, 2016, 46:05-46:14). Alla ricerca di una sintesi, il lavoro di Columba sembra allora ribadire che, ancora una volta, proprio la memoria costituisce il baluardo più solido per contrastare i meccanismi di frammentazione e le derive neoliberiste che non hanno risparmiato i femminismi contemporanei. Ecco perché le voci delle intervistate vanno ascoltate come primaria e viva fonte del percorso di ricerca del film. La forma di poetica disarmonia data dal frammento di ciascuna intervistata racconta una propria verità da ascoltare. Come già osservato a proposito del documentario di Sangiovanni, anche qui sta all'occhio del pubblico comprendere la misura in cui una prospettiva sessuata e di genere portata sulla forma documentaria diventi capace di esprimere una sete virtualmente infinita di memoria e di

storie, qualcosa da cui ciascuna donna può cominciare a partire da sé per dire “io sono femminista”.

IN CONCLUSIONE: *LA LUTTE CONTINUE?* L’analisi dei due documentari *Ragazze, la vita trema* di Paola Sangiovanni e *Femminismo!* di Paola Columba ha evidenziato il ruolo centrale del recupero di una memoria collettiva che passa attraverso narrazioni individuali e utilizza il documentario soggettivo, in cui la prospettiva di chi dirige e manipola i materiali si mescola all’occhio esperienziale di protagoniste-narratrici di storie. Questi esempi attingono a fonti ibride (archivi, filmati amatoriali e *collage* di pubblicità, video e animazioni), richiamandosi a quanto già compiuto da Alina Marazzi nel suo *Vogliamo anche le rose* (2007). Alcuni stratagemmi tecnici (come la risonorizzazione dei filmati d’epoca in Sangiovanni, o l’uso di cromatismi intensi adottato da Columba nei montaggi veloci delle pubblicità per l’infanzia) rientrano in un percorso esplorativo sulla storicizzazione del femminismo per immagini. Lo scavo memoriale di questi documentari segnala l’esistenza di uno spazio filmico creativo in cui l’esplorazione del passato diventa materia centrale di una pratica di *storytelling*, dotata di una precisa forma estetica e programmatica di impatto sul potenziale pubblico di riferimento.

La differenza sostanziale tra il lavoro di Sangiovanni e quello di Columba consiste, per il primo, in una maggiore presa emotiva esercitata dalla narrazione delle cinque protagoniste, laddove al cuore dell’interesse di Columba permane il tema del confronto inter-generazionale e il dilemma di trovare un modo onnicomprensivo di tramandare un’eredità dei femminismi storici attingendo alla pluralità di temi che si sono susseguiti nel tempo. Resta aperta la questione della ricezione di tali documentari presso il grande pubblico, dati i problemi oggettivi di una distribuzione carente e il persistente statuto marginale delle produzioni cinematografiche a firma femminile (Scarparo & Luciano, 2010, p. 488). Dal punto di vista della ricezione, per “bucare” lo schermo e giungere a un pubblico più vasto, forse oggi non basta più persino il *collage* ibrido proposto da Alina Marazzi in *Vogliamo anche le rose*, sul quale entrambi i documentari sembrano diversamente puntare. Se il documentario di Sangiovanni rappresenta un’idea di restituzione memoriale basata sul racconto intimista, con un accento posto sul legame tra le vite individuali e la Grande Storia, il lavoro di Columba potrebbe risultare leggermente dispersivo nel suo intento di interrogare criticamente il piano socio-politico del dibattito, proprio perché le numerose testimonianze sconfinano dal racconto personale e toccano una miriade di problematiche diverse, lasciando in ombra quell’intento soggettivo che oggi risulta maggiormente efficace nei documentari che sconfinano nella *docufiction*⁸. Tuttavia, entrambi possono contare sulla propria capacità di riprodurre la plasticità sensoriale e la tensione concreta delle infinite identità femminili, reinventando lo stesso racconto storico per interrogare chi osserva a distanza di decenni. Abili nell’aderire all’eterogeneità dei femminismi italiani, dove si fanno strada soggettività molteplici lontane dai media *mainstream* e da rappresentazioni appiattite del femminismo stesso (Gribaldo & Zapperi, 2012, pp. 69-70), le opere di Sangiovanni e Columba intersecano numerose forme di impegno e ricuciono, talvolta forzandoli, i contorni di pratiche non confinabili in una periodizzazione storica, confermando un promettente fermento creativo in

⁸ Un esempio, in tale senso, sono alcuni progetti della giovane documentarista Elisa Amoruso (Roma, 1981) come *Strane straniere* (2016) e *Bellissime* (2019), dove le realtà sociali delle donne vengono decostruite a partire dall’esperienza narrata di percorsi personali forti, registrati in forma di documento di vita vissuta.

cui si delineano forme di documentario capaci di reinventare un “tempo femminista” continuo e sempre attuale.

Riferimenti bibliografici:

- Angelone, A., & Clò, C. (2011). Introduction. In A. Angelone & C. Clò (curr.). *Other visions: Contemporary Italian Documentary Cinema as Counter-Discourse. Studies in Documentary Film*, 5(2-3), 83-89.
- Bertozzi, M. (2018). *Documentario come arte. Riuso, performance, autobiografia nell'esperienza del cinema contemporaneo*. Venezia: Marsilio.
- Busetta, L. (2018). Sguardi in conflitto: scrittura femminile e memoria collettiva nel documentario italiano contemporaneo. *Schermi*, 2(4), 87-100.
- Butler, A. (2002). *Women's Cinema: The Contested Screen*. Londra: Wallflower.
- Button, C. (2018). *Vita and Virginia*. Blinder Films Mirror Production [dvd].
- Calabrò, A.R., & Grasso, L. (2004). *Dal movimento femminista al femminismo diffuso. Storie e percorsi a Milano dagli anni '60 agli anni '80*. Milano: Franco Angeli.
- Columba, P. (2016). *Femminismo!* Baby Films [dvd].
- (2018). *Il femminismo è superato. Falso!*. Roma-Bari: Laterza.
- Costa, A. (2007). *Alina Marazzi: il documentario e il suo oltre*. IUAV Venezia, DADI – Dipartimento delle Arti e del Disegno Industriale/Working Paper.
- Gamberi, C. (2013). Envisioning Our Mother's Face: Reading Alina Marazzi's *Un'ora sola ti vorrei* and *Vogliamo anche le rose*. In M. Cantini (cur.), *Italian Women Filmmakers and the Gendered Screen* (pp. 149-171). New York: Palgrave Macmillan.
- Gribaldo, A., & Zapperi, G. (2012). *Lo schermo del potere. Femminismo e regime della visibilità*. Verona: Ombre Corte.
- Landsberg, A. (2004). *Prosthetic memory. The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture*. New York: Columbia University Press.
- Licciardello, A. (2016). Io sono mia. Esperienze di cinema militante femminista anni Settanta. *Zapruder*, 39, 89-92.
- Marazzi, A. (2007). *Vogliamo anche le rose*. Film Ventura & Mir cinematografica, distr. Mikado Film [dvd].
- (2008). Una conversazione con Alina Marazzi e Silvia Ballestra, a cura di D. Persico. In A. Marazzi (cur.), *Le rose*, libro allegato al dvd. Milano: Feltrinelli.
- Minetti, M.G. (1982). Alla ricerca dello specchio. Fusione e differenziazione nei gruppi delle donne. *Memoria. Rivista di storia delle donne*, 3, 22-31.
- Miscuglio, A. (1975). Ritratti. In Filmstudio 70 (cur.). *Dimensione Super 8* (pp. 141-142). Roma: Quaderni di Filmstudio.
- Muraro, L. (1996). Partire da sé per non farsi ritrovare. In Diotima (cur.), *La sapienza di partire da sé* (pp. 5-12). Napoli: Liguori.
- Sangiovanni, P. (2006). *Staffette*. Metafilm [dvd].

- (2009). *Ragazze, la vita trema*. Metafilm & Fake Factory & Paneikon srl [dvd].
- Scarparo, S., & Luciano, B. (2010). The Personal is Still Political: Films “by and for Women” by the New documentariste. *Italica*, 87(3), 488-503.
- (2013a). *Reframing Italy: New Trends in Italian Women’s Filmmaking*. West Lafayette: Purdue University Press.
- (2013b). An Interview with Paola Sangiovanni. Supplementary Content to *Reframing Italy: New Trends in Italian Women’s Filmmaking*. Purdue University Research Repository [video]. Disponibile da <https://docs.lib.purdue.edu/reframit/5/>

Notti e nebbie nazionali. Il caso Marco Tullio Giordana

Nights and fogs of a nation. The case of Marco Tullio Giordana

ANTON GIULIO MANCINO
Università di Macerata
antongiulio@virgilio.it

RIASSUNTO: La maturità artistica di Marco Tullio Giordana, intellettuale di lungo corso e cineasta competente sul piano storico-politico come pochi nel panorama italiano, emerge dalla progressiva rarefazione e concentrazione stilistica che l'ha sempre accompagnato dal film d'esordio del 1980, *Maledetti vi amerò*. Il suo stile è costantemente al servizio di un discorso aperto allo spettatore, spaziando dai rapporti tra cinema e politica a quelli riguardanti la lotta alle mafie e l'antifascismo, per approdare a un discorso sulla parità di genere che ne diventa il filo conduttore. Solo chi non coglie la mirata essenzialità del discorso cinematografico di Giordana, non avendo gli strumenti per comprendere quanto il linguaggio cinematografico debba nel suo caso all'istanza di realtà, può ancora continuare a scambiare per resa incondizionata ad un piatto standard televisivo.

Parole chiave: Cinema; Politica; Antifascismo; Gender; Femminicidio

Abstract: The artistic maturity of Marco Tullio Giordana, a long-time intellectual and historically-politically competent filmmaker like few in the Italian panorama, emerges from the progressive rarefaction and stylistic concentration that has always accompanied him from his 1980 debut film, Maledetti vi amerò. His style is constantly at the service of a discourse open to the viewer, ranging from the relations between cinema and politics, to those concerning the fight against the mafias and anti-fascism, to arrive at a discourse on gender equality that becomes the leitmotif. Only those who do not grasp the targeted essentiality of Giordana's cinematic discourse, not having the tools to understand how much cinematographic language owes in their case to the instance of reality, can still continue to mistake it for unconditional surrender to a standard television dish.

Keywords: Cinema; Politics; Anti-fascism; Gender; Femicide

Non sorprende che Marco Tullio Giordana, ultimo in ordine di tempo, abbia scelto di affrontare un altro delitto italiano, quello di Yara Gambirasio, l'adolescente scomparsa e trovata infine morta nel 2010, caso che non sconvolge soltanto la provincia di Bergamo, ma come un fantasma agita l'intera coscienza nazionale. Il sintomo crescente della maturità artistica dell'autore, intellettuale di lungo corso e cineasta competente sul piano storico-politico come pochi nel panorama italiano, è la progressiva rarefazione e concentrazione stilistica. Uno stile, il suo, al servizio di un discorso aperto allo spettatore, che solo chi non ne coglie la mirata essenzialità, non avendo gli strumenti per comprendere quanto il linguaggio cinematografico debba all'istanza di realtà, può ancora continuare a scambiare per resa incondizionata ad un piatto standard televisivo. Con *Yara* (2021) Giordana riprende insomma un filo peraltro mai interrotto di racconto di una nazione che fa i conti con i suoi tanti fantasmi a largo spettro, confermando che la sua filmografia si mantiene nel solco della coerenza e della continuità. *Yara* è dunque un ulteriore, prezioso e inequivocabile giro di vite di un progetto civile e culturale, dal forte tratto filmico, che trascende ogni volta il nuovo caso e si riallaccia agli altri progressi. Giordana insomma, film dopo film, allarga e infittisce una rete conoscitiva che rende "italiano" e dunque esemplare ed estendibile ogni specifico "delitto" (etimologicamente inteso soprattutto come un "lasciare indietro" o "venir meno" a un dovere, aggiungeremmo di verità, quindi una "mancanza" in questo senso "colpevole" verso gli altri). Da quando l'autore ha individuato come titolo paradigmatico *Pasolini, un delitto italiano* (1995), ha intrapreso una strada di consapevole ricerca politico-indiziaria che si traduce ogni volta in conferma della matrice nazionale di ogni pratica delittuosa perpetrata nei confronti di categorie di persone vive: dai poeti agli attori, dai militanti ai testimoni di giustizia, dai migranti alle donne, da chi denuncia o contesta un paese che si vorrebbe senza mafie e diktat politici, sono tutte figure emblematicamente "giovani", non solo anagraficamente, quelle che Giordana cerca, e torna a individuare.

Per cui è giusto ripercorrere sempre questa filmografia a chiave partendo dal tassello finale di *Yara* che non sigla una fine, sia pure dentro un ennesimo episodio di femminicidio. Il traguardo di *Yara* lo dice senza infingimenti ed equivoci. Ossia lontano da polemiche costruite su misura, tanto per non accorgersi del peso specifico di una linea costante di pensiero che si traduce in immagini in movimento. Significativa in tal senso quella inaugurale del modellino aereo che si alza in volo e cadendo, accidentalmente, precipita e scopre la scena del crimine (in accezione ampia del "delitto", quindi del "castigo"). In altre parole, chi vede *Yara* rivede e connette (in senso logico, cinefilo e civile) i riferimenti sparsi a *I cento passi* (2000), *La meglio gioventù* (2003), *Quando sei nato non puoi più nasconderti* (2005), *Lea* (2015), *Due soldati* (2017) e *Nome di donna* (2018), tanto per citare quelli più evidenti (sebbene tutta la filmografia di Giordana sia chiamata in causa). E nel fare questo un certo tipo di spettatore avvertito comprende come lo stile sia il sintomo di una volontà ferma di dire senza cedere al calligrafismo, privilegiando nel nitore del dire lo spazio asciutto delle inquadrature pulite, austere, semplici. E offrire all'occorrenza, non nel senso epidermico del giallo comune, soggettive invece sdoppiate di un criminale nell'ombra, il quale, non visto mentre vede, restituisce allo spettatore il senso sgradevole di responsabilità di chi assiste e non agisce contro. *Yara* fa sentire complice chi guarda: complice più o meno involontario del dispositivo filmico, che rimanda al sistema mediatico; complice a tutti i livelli, di un "femminicidio" nonché "giovanicidio" dichiaratamente molto "italiano". La prova

punitiva inconfutabile del DNA in ambito processuale, proprio per le ragioni politico-indiziare di cui sopra, dimostra nella svolta probatoria sul fronte processuale di *Yara*, che è un film, quindi un'opera d'arte autonoma, come la compagine femminile composta dalla vittima, dalla madre della vittima, dal pubblico ministero, dalla ricercatrice senza contratto, dalla giudice e per giunta dalla moglie allibita del reo non confesso, costituisca anche sul piano tecnico-scientifico l'eccellenza della "meglio società" contemporanea *in progress*.

Giordana è un autore in cui ogni provvisorio traguardo fisiologicamente riflette e fa emergere con effetto retroattivo i segnali del progetto diuturno. Il suo cinema, che ingloba la televisione senza farsene subissare, complice anche la congeniale e costante pista noir, crocevia pregresso di connotazioni nere e rosse, intercambiabili, sovrapponibili o consequenziali, a seconda delle circostanze e delle strategie, reclama un conguaglio continuo e un bilancio aggiornato. Rende cioè doveroso un lavoro di costante analisi e approfondimento.

Prima di *Yara* c'è stato *Due soldati*, ancora una volta un film che sfida la cronologia ufficiale, realizzato nel 2017 per la televisione ma trasmesso solo l'anno successivo. Come *Yara* o come qualsiasi altro segmento al quale Giordana dal principio assegna una valenza centrale, anche *Due soldati* visualizza un sistema allargato di relazionali complesse che assume anche i contorni di una metodologia proporzionata all'impostazione strutturale di lungo corso. Metodologia e impostazione esemplificate nel montaggio inteso come modalità di scrittura a monte e a valle del processo creativo. Chi scrive dei suoi film è quindi chiamato a cogliere e rilanciare l'effetto di montaggio a largo spettro che li contraddistingue. Le regole di ingaggio sono queste. Nessuna deroga al montaggio, in tutte le sue accezioni, preferibilmente montaggio alternato. Lo stesso che agisce non solo tecnicamente nella prima parte di *Due soldati*, ma idealmente funziona come motivo conduttore e concetto di base per leggere o rileggere, quasi rimontare in continuazione i suoi film. Ce ne sono alcuni, come *Due soldati*, che contengono scene determinanti dove la pratica del montaggio alternato svolge una funzione precisa, ineludibile, evidente. Senza questa specifica soluzione di montaggio non esisterebbero. Altri che lo implicano come filtro conoscitivo. L'esempio culminante di *Due soldati* dimostra come non sia tanto la storia a procedere in virtù di questa scelta marcata, ma il confronto o l'associazione di idee a farla procedere. Meglio: a organizzare il procedimento filmico in armonia con la possibilità di rendersi intellegibile in opportune e mirate condizioni estetiche ed etiche.

In Giordana l'intelligenza del senso è direttamente proporzionale a quella dello stile. Ma anche quando ad agire non è strettamente il montaggio inteso come prassi combinatoria che coordina il significante immediato, ecco che il discorso pone in essere una questione comunque riconducibile al montaggio. Il procedimento mentale che il montaggio veicola, come figura, metafora del ragionamento in sé, per antonomasia: connettere cose diverse, vicine e lontane nel tempo, nello spazio, nella Storia, è parte integrante del cinema di Giordana. Ed è il fatto che in termini traslati di cognizione di causa e associazioni logiche (anche dietro-logiche, in mancanza di riscontri altrimenti frontali) si tratti di un montaggio non così lineare come appare a prima vista, bensì di montaggio alternato, a fare la differenza nella fattispecie di caso: il caso Giordana.

Marco Tullio Giordana è in pratica uno di quegli autori che richiede da subito e senza alibi, stratagemmi o infingimenti una dose preliminare e supplementare di impegno. Costruisce impegno, si fa tramite di un rapporto che nasce dall'impegno e si alimenta in

itinere di questa impegnativa reciprocità, al di qua e al di là dello schermo. Quanto più fluido e trasparente è il dispositivo del racconto e della rappresentazione – prevalente in alcuni titoli recenti su cui ci sarebbe tanto da dire, come *Romanzo di una strage* (2012), *Lea, Nome di donna*, *Due soldati* e *Yara*, anziché da ridire a partire da preconcetti, luoghi comuni, abitudini – tanto più si rende necessario un esame attento, che spesso è anche un riesame del proprio vissuto, individuale e collettivo, storico e culturale, improntato al ripensamento verso posizioni rigide o consolidate, insostenibili. Ogni suo film in generale, quale che sia l'assunto, l'occorrenza, l'epoca, diciamo pure il tema o più correttamente il contesto in cui questo tema esteriore prende forma, forma cinematografica, impone con garbo ma da subito un approccio responsabile, non compiaciuto. Esige validi strumenti civili e culturali per procedere. Insomma presuppone un preciso interlocutore dinanzi allo “spettacolo”, possibilmente preparato, sensibile, aperto. Senza simili requisiti si resta tagliati fuori, impossibilitati a comprendere i film o non compresi dai film stessi nel novero degli eventuali spettatori, critici, studiosi adeguati. Non sono film ostici i suoi, tutt'altro. Non potrebbero né soprattutto dovrebbero. Sono esemplari d'autore a maggior ragione perché pongono problemi che la cinefilia fine a se stessa, l'irrigidimento generazionale, ideologico e politico, non possono sciogliere. Solo il superamento degli steccati o della visione come rito appagante riesce in definitiva a renderli davvero accessibili. Questi film invitano, anzi preannunciano come nelle inserzioni, i perditempo di ogni tipo ad astenersi.

Specialmente in *Due soldati* l'effettivo montaggio alternato salda la società civile che fa la guerra, a quella criminale che fa ugualmente la guerra. E segna indelebilmente lo sviluppo degli eventi, generando un meccanismo di destini di coetanei maschili dappprincipio equivalenti, paralleli, speculari: il giovane militare in missione in Afghanistan e il giovane affiliato del clan camorrista. Lungi dall'interpretare quanto inequivocabilmente il film già mostra, valga una constatazione: ci sono soldati italiani che in guerra presidiando il territorio afgano e soldati italiani che presidiano il territorio stavolta italiano infestato da altri “soldati” italiani diversamente di leva, una leva obbligatoria e (quasi) senza vie d'uscita, i quali combattono intanto la loro di guerra per il territorio, lo stesso territorio che sia i soldati del clan rivale sia lo Stato gli contendono. Questa, in estrema sintesi, la tabella sinottica del film. Il titolo *Due soldati* recepisce dunque questa rete di equivalenze, delineando al proprio interno mediante il montaggio alternato un quadro d'insieme impressionante. Destini corrispondenti sono quelli dei due ragazzi dotati, armati e in servizio, Enzo e Salvatore, la cui dualità esclusiva viene però rotta dall'elemento terzo che si rivela alla prova dei fatti primario in quanto femminile. Nel prolungato montaggio alternato agiscono insomma tre personaggi. E al terzo viene assegnato un singolare “nome di donna”, inequivocabile: Maria. Se sin dal principio i destini che scorrono e si avvicinano non si riducono ai due enunciati nel titolo, ma tre, è giocoforza che il terzo assuma nel prosieguo carattere centrale, primario, intermedio. La donna, in tutti i sensi fa la differenza, come nei film di Giordana immediatamente precedenti e successivi: *Lea, Nome di donna* e *Yara*. La Maria di *Due soldati*, stante il suo “nome di donna” per eccellenza non può modificare il destino di uno dei due uomini, il fidanzato e mancato sposo Enzo. Ma quello dell'altro, Salvatore, appena arruolato nel clan e quindi nella faida, sì. In quanto donna di nome e di fatto, in erba, spetta a Maria salvare nella metà campo maschile chi di nome fa paradossalmente Salvatore. Tocca a lei, complice la sottotraccia onomastica e laicamente evangelica, il compito di spezzare la maledizione maschile che lega la condizione umana, affettiva e anagrafica alla morte, all'estinzione, alla guerra.

Dei “due soldati”, detto altrimenti, ne rimane uno solo in circolazione. Salvatore, tra virgolette o meno, scampa alla guerra in casa sua, a Castel Volturno, per interferenza di una Maria, la quale a ragion veduta e per istinto sentimentale, avendo pagato il più alto e personale tributo alla guerra lontana, invisibile, geopolitica, lo condiziona moralmente, affettivamente e psicologicamente. Si comporta come una madre, ragazza-madre del Salvatore giovane e camorrista, impossibilitata dai tragici eventi ad avere la possibilità di concepirne uno in proprio. L’attenzione reclamata dai primi piani e da tutta la gamma delle inquadrature riservate alla protagonista mentre se ne sta in silenzio e in disparte, da sola o in compagnia, produce una lenta e progressiva comunione di intenti e di prospettive condivise. Il risultato sempre più maturo è qualcosa che eccede la misura del film già visto, della nota serie televisiva di successo giocata nell’esclusivo e provocatorio comparto criminale. In *Due soldati* non c’è neppure una storia d’amore esplicita, che risulterebbe melodrammatica e controproducente, bensì un potenziale legame amoroso in evoluzione, introverso, che genera e rigenera a sorpresa la vita. L’inequivocabile ed emergente protagonista femminile, a dispetto dei prosaici “due soldati” maschili, non riesce a coronare il progetto di famiglia, di cui restano appena i fantasmi, le foto, gli indumenti, le mura, l’arredamento e le suppellettili in vendita, a prezzo ribassato. Ma proprio perché diviene espressione di una natura femminile profonda e attiva, eccola partorire/preservare inaspettatamente una vita esistente. Non potendo mettere al mondo un figlio, lo adotta, lo protegge e lo indirizza affinché resti vivo. Da paralleli gli originari due ex destini maschili segnati e incrociati cedono il posto a uno schema rinnovato, modificato. L’interazione imprevedibile e alternativa della donna che incontra e protegge suo malgrado l’uomo, offre lo spunto per una nuova, breve ma efficace consonanza. E che stona rispetto alla consonanza del rapporto pregresso con il partner distante, in procinto di morire. Stona anche rispetto alla consonanza tra i due uomini/soldati accomunati dalla condanna alle/delle rispettive guerre. Il risultato, positivo, quindi femminile e imprescindibile, è che se un “soldato” muore, tragicamente e storicamente, l’altro può smettere di esserlo per consegnarsi alle forze dell’ordine e continuare a vivere piuttosto che sopravvivere, accettando di sottoporsi a scatola chiusa al trattamento che gli riserverà l’avversario contingente: lo Stato, la Giustizia, la Società, la Legge. Di due “soldati” ne resta in campo cinematograficamente uno solo, a condizione che costui scelga di smilitarizzarsi e affidarsi ai militari istituzionali in divisa. Quanto accade lo si deve al lavoro di persuasione del genere alternativo, femminile, emblematicamente mariano che invade la scena, il campo e la vita di un “soldato” sui generis. E così facendo istituisce un legame che non si esaurisce nell’unicità solitaria del soggetto maschile, esattamente come accade in poesia con l’*enjambement* già evocato, in tema di integrazione e solidarietà interetnica, in *Quando sei nato non puoi più nasconderti*. Non è lui, Salvatore, ad essere entrato nell’appartamento di lei, ma Maria nella vita di lui come un verso che non finisce ma prosegue nel successivo. Al posto di quello caduto, per un meccanismo di compensazione, di matrice femminile, vediamo il “soldato” che resta in piedi, anzi in ginocchio, ammanettato, restituito alla società civile. Eppure non è su di lui, il Salvato(re) maschio, che si chiude il film, bensì su Maria, colei la quale gli ha indicato e inaugurato una strada salvifica, ma logicamente la intraprende anche in prima persona, essendo capace in quanto donna di salvarsi da sola.

Riassumendo il discorso su base matematica, il numero *due/2* introdotto dal titolo, anziché essere azzerato dalla logica mortale della guerra e dalla violenza armata (2 uomini = 2 soldati = 2 morti), viene dapprincipio aumentato a 3, sommando la donna, poi ricalcolato e ripristinato con una differente prospettiva e aspettativa di vita. Stando al bilancio fisiologico

di *Due soldati*, dal 2 maschile-maschile o maschile-femminile, controproducente e insostenibile, si torna a un altro 2 stavolta femminile-maschile. Solo così tornano i conti e non si torna al punto di partenza. Dopo la parentesi del $2+1=3$, scatta nel riconteggio un 2 che in termini di moltiplicazione qualitativa e non di mera addizione quantitativa comporta ora una differente dinamica tra donna e uomo, feconda e sostenibile, l'unica in grado di prescindere dalla guerra e di trascendere la guerra. L'utopia in Giordana è una timida e inconfessabile faccenda, crudele e amorosa, puntellata di pura aritmetica, etica contagiosa e buon senso femminile.

Ma *Due soldati* come qualsiasi altro titolo dell'intera sua filmografia non soltanto si presta benissimo a fare da apripista ad un percorso di montaggio alternato, esemplificato anche nell'immagine stilistica dell'*enjambement* di cui sopra, messo a punto tra un film e l'altro o dentro il medesimo film. Il riferimento numerico di *Due soldati* consente di recuperare una delle chiavi di volta dell'intera struttura che sorregge la filmografia di Giordana, ovvero la propensione per il noir non soltanto come genere trasversale di riferimento, dagli incerti contorni e dalle svariate applicazioni a seconda dei contesti nazionali, ma come modello e filtro epistemologico. Non per niente quella di *Due soldati* non è la prima coppia in fuga cui si è dedicato. In ordine di tempo c'è stato *La caduta degli angeli ribelli* (1981) dove egli ha affrontato nuovamente, dopo l'esordio con *Maledetti vi amerò* (1980), la mappa del terrorismo contorta anche a livello geografico. E lo ha fatto recuperando appunto la situazione tipica della coppia fuorilegge che con *Sono innocente* (1937) di Fritz Lang e *La donna del bandito* (1948) di Nicholas Ray ha trovato piena cittadinanza nel territorio classico del noir statunitense. In particolare è stato proprio il film di Ray a scegliere la "notte" come dimensione prevalente dell'azione, quindi di connotarsi esplicitamente come noir a cominciare dal titolo originale, *The Live by Night*. Titolo ben diverso da quello del romanzo di Edward Anderson da cui è tratto, *Thieves Like Us*, mantenuto invece un quarto di secolo dopo dal remake di Robert Altman, che in Italia è diventato semplicemente *Gang* (1973). Giordana, inseguendo dal canto suo la "notte" italiana del debito non saldato di conoscenza in materia di fenomeni storico-politici dai contorni oscuri e misteriosi, opachi e ambigui, notturni per definizione, ha potuto giovare all'occorrenza anche lui di un titolo altrettanto eloquente, pronto sulla carta. Nel suo secondo e più marcato noir, questa volta concepito per la televisione e calato nelle tenebre della fase terminale del fascismo e della guerra, gli è bastato attenersi al titolo del romanzo di Carlo Castellaneta, *Notti e nebbie* (1984), per esplorare gli angoli riposti e rimossi di una storia in nero di lunga durata. La detection di *Notti e nebbie*, affidata a un personaggio sgradevole, terribilmente "zelante", ciò nondimeno mosso da una logica ineccepibile, al servizio della macchina repressiva fascista riproducibile, è tutta compresa dentro l'iconografia e le caratterizzazioni del noir. Ed è la cornice italiana, in cui il nero, la notte e il noir stringono un singolare patto figurativo e politico-indiziario, ad aver consentito a Giordana in questa successiva, ancor più esplicita incursione nel noir di portare alle estreme conseguenze le premesse allegoriche sottolineate dallo scrittore. Castellaneta ha pubblicato il suo libro nel 1975, rispecchiando con la vicenda retrodatata la cornice cupa del neofascismo e della strategia della tensione in atto. Prova ne è la drastica e inequivocabile conclusione: "Siamo stati travolti, eppure qualcosa mi dice che non è finita, che la nostra idea, la nostra natura continuerà a sopravvivere. Perché i vincitori, i nuovi padroni presto avranno bisogno di me. Finché l'uomo sarà fatto della stessa merda. Conto su di voi" (Castellaneta, 1975, p. 212). La Milano sotto l'occupazione nazifascista, sporca dentro, pullulante di formazioni dedite in autonomia a pratiche ignobili di trattamento dei

prigionieri, è il teatro di un'ineccepibile drammaturgia e iconografia noir. E che ruota attorno ad un personaggio negativo con indosso un impermeabile, un cappello a larghe tese. Maneggia con destrezza l'arma, è amareggiato dentro, disilluso ma legato con maggiore o minore trasporto a donne diverse. Ma non è Humphrey Bogart, Dick Powell o Robert Mitchum. Gli somiglia, ma non è che una pedina efficiente del diuturno apparato fascista. Nel finale del film di Giordana sembrerebbe che stia per essere fucilato, ma come nel romanzo di Castellaneta la sua morte non c'è. O meglio è una possibilità che rimane in predicato dentro l'ultima inquadratura.

Il noir in Giordana non è atmosfera né maniera, bensì un canale attraverso cui la cinefilia sposa l'essenza indicibile di una realtà coperta, sommersa, rimossa. Come per Wim Wenders ne *L'amico americano* (1977) e *Hammett – Indagine a Chinatown* (1982), è lo specchio scuro di una storia irrisolta e controversa, che in questo senso accomuna la Germania e l'Italia. E questa storia, storia controversa che reclama una contro-storia, trova nel noir la cifra rappresentativa più idonea a restituire la sconcertante sconfitta della verità, sul piano inclinato e sbilenco che rende spesso difforme il giudizio storico dall'esito giudiziario. I dispositivi tipicamente noir di Giordana ancorati ad un fascismo ordinario, di lunga durata, si fanno di continuo carico di una verità dalle tante facce: quella della storia e della politica, la verità poliziesca e legislativa, indiziaria e processuale. L'osservanza verso i motivi ricorrenti del noir comporta l'attenzione rivolta a coppie che sfuggono invano ad un destino segnato o da un ordine superiore, ugualmente imperscrutabile. Di coppie impossibili e tragiche la filmografia di Giordana fornisce un'ampia rappresentanza che, limitandosi al solo paradigma reversibile maschile-femminile, comprende *La caduta degli angeli ribelli*, *Quando sei nato non puoi più nasconderti*, *Sanguepazzo* (2008) e *Due soldati*. Tutti film che se non risultano ascrivibili sempre e comunque all'ambito del noir almeno a livello esteriore, lo sono nella sostanza dei fatti, nel clima generale che riflettono, generando un sistema di vasi comunicanti tra passato remoto, prossimo e presente. L'Italia è un paese che ben si presta ad una visione assai noir delle cose, in senso lato. E Giordana questa prospettiva fosca l'ha colta e rilanciata a più riprese, la stessa da cui prendono le mosse i due segmenti complementari di *Pasolini – Un delitto italiano* e *Romanzo di una strage*, dove il nero come colore politico che agisce dietro le quinte, potendo contare su una rete di complicità, con annessi insabbiamenti e omissioni, autorizza ad un livello superiore la messa a punto di una corsia preferenziale, molto italiana, per rielaborare la tradizione del noir d'oltreoceano o d'oltralpe.

Il fattore noir in Giordana talvolta è scoperto, come in *La caduta degli angeli ribelli* e *Notti e nebbia*, lo si è detto, ma è rintracciabile anche in un film estremamente silenzioso, tenebroso e chiuso quale *Appuntamento a Liverpool* (1988), che riprende, convertendolo al femminile, il tracciato vendicativo di un altro caposaldo del genere, *Missione di morte* (1945) di Edward Dmytryk. Detto altrimenti, il noir agisce ovunque, sottotraccia, in superficie. Persino *Maledetti vi amerò* si chiude con uno scontro a fuoco tra un commissario di polizia sospettoso con in pugno un'arma carica e il protagonista sospettato di amicizie pericolose che invece ha voluto apposta puntarne una scarica. Il destino segnato e suicida di questo ex militante sessantottino, che di ritorno dal Venezuela ritrova un'Italia in cui le ondate di terrorismo nero e rosso hanno innescato trame delittuose, istituito commistioni indicibili e lasciato sul campo cadaveri eccellenti e non, ricorda molto da vicino l'inevitabile scontro a fuoco finale di un western amaro e maggiorenne di Robert Aldrich, *Vera Cruz* (1954), intriso di stilemi e soprattutto sottili motivi noir che trovano conferma e pertinenza di genere l'anno seguente in *Un bacio e una pistola* (1955). La spirale noir di Giordana si muove lungo

direttrici temporali multiple, saldate dal fascismo vecchio e nuovo, da omicidi eccellenti, dal terrorismo, e investe opere apparentemente diverse ma contigue. Sotto la spinta di un'idea ragionevole e circostanziata di noir ci si potrebbe sbizzarrire nel ripercorrere in parte o per esteso le zone d'ombra che ipotizzano le parabole di conoscenza inibite e frustrate di *Maledetti vi amerò*, *Appuntamento a Liverpool*, *Pasolini – Un delitto italiano* (1995) *I cento passi*, *La meglio gioventù*, *Quando sei nato non puoi più nasconderti*, *Sanguepazzo*, *Romanzo di una strage*, *Lea e Yara*.

Tra tutti i noir di Giordana, sia pure potenziali o inclini a recepirne e riadattarne le prerogative di fondo, il più insospettabile resta *Romanzo di una strage*, che ha scatenato un prevedibile coro di dissensi, non si sa bene se rivolti al film come tale o tramite il film al libro di Paolo Cucchiarelli, *Il segreto di Piazza Fontana*. Si sa che chiunque, occupandosi a vario titolo di *Romanzo di una strage*, ha inteso vedere il *proprio* film (Mancino, 2012), inevitabilmente mancato o sfiorato. Rimproverando più o meno in punta di penna quel che sarebbe stato più opportuno fare. O meglio *non* fare. Tra insidiosi *però* e gratuiti *no* categorici, talvolta di sospetta provenienza, non si comprende bene però quale film avrebbe dovuto o potuto altrimenti essere *Romanzo di una strage*. L'impressione è che il migliore dei film possibili su Piazza Fontana dovesse continuare a essere quello che finora non c'è stato: un film ideale, sempre di là da venire, auspicabile ma guarda caso irraggiungibile, irrealizzabile. Quindi da *non* realizzare. Un film rigorosamente *altro*, parallelo, evanescente, che in tanti hanno improvvisamente desiderato o sperato, proprio ora, pur di sconfessare, disinnescare *questo* film in particolare, non di rado senza precisi e circostanziati motivi. È paradossale, ma in fondo molto comprensibile, in una logica all'italiana, che su simili presupposti di film sul "pasticciaccio brutto" e infinito di Piazza Fontana non se ne siano fatti per oltre quarant'anni, se non di traverso o di genere, guarda caso noir come *Sbatti il mostro in prima pagina* (1972) di Marco Bellocchio, o militanti, autoprodotti e contro-informativi lunghi e corti con le verità in tasca nei primi anni Settanta. L'accoglienza riservata a *Romanzo di una strage*, che come *Notti e nebbie* e in perfetta sintonia trasversale con *Notti e nebbie* declina ancora una Milano nera, lascia intendere come anche solo supporre di realizzare un qualsiasi film sull'argomento, con fatti, concatenazioni e soprattutto nomi e cognomi espliciti, equivalga a scegliere di incamminarsi su un campo minato. Ogni centimetro del lungo, doloroso e ingarbugliato percorso si trasforma in una trappola, e automaticamente mobilita obiezioni e innesca polemiche. La scelta di trasformare non tanto il personaggio reale di Calabresi, ma la sua figura come ulteriore incarnazione di un'istanza conoscitiva allargata, in quella sorta di "eroe necessario, moralista inflessibile, impegnato nella sua intransigente battaglia contro il male" (Bonfantini, 2007, p. 102), postulato come *conditio sine qua non* per il passaggio in letteratura dal giallo al noir, da Gadda a Sciascia, ha fatto il resto. Piaccia o no *Romanzo di una strage* fa emergere *erga omnes* una verità emblematicamente doppia, concomitante, ambigua, considerata da più parti – e si capisce perché – inaccettabile. Da molti esegiti non contestata punto per punto, nello specifico, ma rifiutata in blocco e rispedita al mittente come "teoria del complotto" o "dietrologia", pur di non coglierne la fisiologica componente italiana. E dire che per Norberto Bobbio "il segreto favorisce l'idea del complotto, per la semplice ragione che chi ordisce un complotto non può farlo se non in segreto". Perciò "quando non si vede bene cosa c'è 'davanti', viene spontaneo chiedersi che cosa c'è 'dietro'" (Bobbio, 1992). E quella di Piazza Fontana è tutta una fluviale, attorcigliata retro-storia che si presta ai codici consolidati del noir. Quindi rientra di diritto, in tutti i sensi, nell'orizzonte di Giordana, attento a far affiorare la sintomatica "ombra

del passato” che soggiace ad una reiterazione del doppio, come per *Due soldati*, o della doppiezza. *Romanzo di una strage* è un concentrato di doppie piste, doppie indagini, doppi presunti autori materiali dell’eccidio, doppie infiltrazioni, doppie audizioni esemplificate nel montaggio alternato che associa il processo su Pinelli all’interrogatorio a Franco Freda. Cui si aggiungono l’ipotesi mostrata come visionaria della doppia bomba o il ricorso a due protagonisti speculari (Luigi Calabresi/Giuseppe Pinelli) e a due vedove (Licia Pinelli/Gemma Calabresi), deprivati gli uni come le altre della verità e accostati simmetricamente nei titoli di coda. Doppio è poi il problema di coscienza: quella di Calabresi verso Pinelli, quella dei sedicenti vendicatori di Pinelli nei confronti di Calabresi. Senza contare il doppio gioco che si insinua a tutti i livelli. Doppio Stato, quindi doppia verità, nel cui mezzo, a fare da cerniera tra il principio, la prima strage del 1969, e la svolta consequenziale, il rapimento del 1978, di una fase storica segnata dal delitto di Stato, troviamo il personaggio di Moro. Al di là della fedeltà alle indicazioni di Cucchiarelli (2012, pp. 445-449), il Moro del film è il *deus ex machina* (macchina-cinema, s’intende), ennesimo personaggio alla Giordana che si interroga sulle cose, cerca risposte, resta in sospeso, impersonando al di sopra delle parti la tremenda e dolente consapevolezza collettiva. L’aspirazione *previdente* di Moro all’espiazione di colpe sparpagliate in *Romanzo di una strage* esemplifica il drammatico processo della/per/alla verità che, al di là della serie di processi inconcludenti e insoddisfacenti, è stata proprio la strana storia di Piazza Fontana ad avviare. Quale miglior soggetto, in Italia, per un noir reale, prima ancora di diventare un “romanzo” o un film che sulla falsariga dell’anafora cognitiva di Pasolini (“Io so...”) reca nel titolo la parola “romanzo”?

Si può essere più o meno d’accordo nel voler far rientrare *Romanzo di una strage* nella cerchia dei noir di Giordana, ovvero noir fatalmente italiani intercettati da Giordana. Ma questo conta relativamente. Noir o no, ci sono cineasti che meritano a scatola chiusa di essere *compresi*, alla lettera, *dentro* il discorso che li riguarda. Cioè sistematicamente con gli strumenti critici disponibili, incluso il ricorso ad un genere prismatico come il noir. Nel caso singolare, o plurale, di Giordana, strada facendo sempre più esposto sul versante femminile oltre che su quello del noir, anche un vecchio arnese come quello della “politica degli autori” torna utile e serio. Quando la si dichiara o la si applica di solito l’accento cade più sul plurale “autori”, sostantivo maschile, meno su quello femminile singolare, “politica”. Quella “degli autori” è innanzitutto una questione “politica” aperta, che in Giordana si traduce in gesto reiterato, divulgativo, antagonista come prova del nove di un percorso cinematografico compatto e di lungo corso, improntato a quella “coerenza morale” dichiarata dal magistrato inglese di *Appuntamento a Liverpool* che non riesce a darsi pace fintanto che non ha assicurato alla giustizia più colpevoli di quelli fino ad allora processati (“Non basta. Erano molti di più. E io voglio tutti quanti”). L’impianto politico-indiziario dei film di Giordana trova perciò, con effetto attivo e retroattivo, nelle parole di questo personaggio la cifra metodologica più appropriata: “Quando ci sono dei fatti nuovi le istruttorie si riaprono. Anche i processi, se ci sono degli elementi nuovi”.

Siamo di fronte a un progetto essenzialmente di politica applicata in chiave indiziaria e dunque processuale al discorso filmico, che spesso e volentieri assume una forte e insostituibile connotazione, oltre che di genere – come si è detto: il noir – anche o forse soprattutto di gender: il femminile. Donde quegli “elementi nuovi” auspicati dal caparbio inquirente di *Appuntamento a Liverpool*, il quale fa molto affidamento sulla testimonianza di Caterina. La controparte femminile, sparpagliata e trasversale nei film di Giordana, spesso e volentieri in primo piano (*La caduta degli angeli ribelli*, *Appuntamento a Liverpool*,

Sanguepazzo, Lea, Nome di donna, Due soldati e Yara), meglio di qualsiasi altra componente strutturale, narrativa o drammaturgica esprime il senso di antagonismo cui accennava. “Mi piace la misoginia degli uomini. Meno ipocrita della loro comprensione”: battute come questa, contenuta ne *La caduta degli angeli ribelli*, la dicono lunga della vocazione di Giordana per il femminile, declinato appunto al plurale. Che nel suo orizzonte specifico non è soltanto questione di desinenza, ovvero non chiama in causa un elemento contingente e variabile, come nel repertorio delle parole. La causa si trasforma in materia di diritto. Si trasferisce in aula per manifestarsi sotto l’occhio vigile della macchina da presa come causa legale, iter giudiziario, processo all’occorrenza marcatamente femminile. Cioè di donne, tra donne, con donne. Presenziato, sostenuto e presieduto da donne, fattore determinante nell’ordine concreto delle cose. Cose di donne, che nel dittico formato da *Lea* e *Nome di donna*, senza soluzioni di continuità tra televisione e cinema, secondo una prassi consueta nella filmografia d’autore quale quella di Giordana, molto propenso a costruire linee di convergenza e solidarietà trasversale al femminile, prende il sopravvento sin dai titoli: “Lea” appunto è un “Nome di donna”. Non più il lacaniano “Nome-del-Padre”, inteso come necessario ruolo legislativo e proibitivo (stante l’omofonia francese tra *nom*, il “nome”, quindi simbolo, e *non*, ossia “no”, divieto), restituito come funzione lessicale e simbolica al maschile, ma “Nome-di-Donna”. Ed è a questo punto che si inserisce la strategia onomastica, simbolica e civile di Giordana che coincide con una mirata propensione *d’autore*: se la funzione simbolica assegnata alla terminologia maschile non viene svolta, anzi contraddetta da pratiche sessiste consuete, coperte e istituzionalizzate, socialmente insostenibili, ecco rendersi indispensabile una sostituzione, da un significante maschile: “Nome-del-Padre”, a un altro, inequivocabilmente femminile: “Nome-di-Donna”. Donde l’omonimo titolo che nella specifica accezione politica e indiziaria Giordana assegna alla sua personale prassi *politica*. Ma *Nome di donna* non è che il film/titolo culminante dell’intorno femminile messo in campo. Anche il precedente *Lea*, pur basandosi sulla vicenda della collaboratrice di giustizia Lea Garofalo, sin dal titolo non evoca soltanto un nome ma anche qualcosa di molto simile a un pronome femminile: *Lea/Lei*, che riflette la stessa dualità di *Nome di donna*/Nome-di-Donna. Come sorprendersi quindi della scelta su un altro “nome di donna” per *Yara*, l’ultimo suo caso delittuoso e cinematografico coerente.

Ricapitolando, sulla falsariga dell’ultimo film di Roman Polanski, *Quello che non so di lei*, tenendo conto del gioco mutuato dal romanzo di Delphine de Vigan, dove il perno era la combinazione di nome e pronome di donna Elle/Lei (nella versione italiana “Leila”), si rende utile l’estensione ai film di Giordana, *tutti*, della categoria leale, positiva e non pregiudiziale della “politica degli autori”. Questione di metodo, e di merito. Il verbo più appropriato è “comprendere”. Di questo si tratta. Comprendere ogni tassello di un mosaico filmografico vuol dire rispettarlo. Ma questo rispetto non può essere un pio atto di benevolenza, di cui certamente Giordana non ha né sente alcun bisogno. *Lea*, come *Nome di donna*, per non parlare di *Romanzo di una strage*, i più recenti, *comprendono* un contesto, sociale, politico e cinematografico. Allo stesso modo, ribaltando l’assunto, solo all’interno di questo insieme di contesti di riferimento possono essere – ripetiamo – *compresi*, ovvero inseriti e interpretati. Mancando la percezione netta del conguaglio continuo e multilaterale, si rischia di perdere di vista l’essenziale, a maggior ragione nel dittico emblematico costituito da questi ultimi tre film centrati su donne, intitolati alle donne: *Yara*, innanzitutto, ma anche *Lea*, inaugurato da un’immagine silenziosa e autonoma di donna/attrice costretta a cambiare il proprio nome per sfuggire alla vendetta maschile/mafiosa; o *Nome di donna*, dove a sua volta la protagonista

Nina, una “Nn”, nessuna e tutte le donne, le cui uniche due vocali esprimono il concetto di plurale (“i”) e femminile (“a”), si confronta a chiare lettere – è il caso di dire – con una vera attrice con un vero bagaglio professionale fitto di riferimenti autoriali e autorevoli maschili (Luchino Visconti, Giorgio Strehler, Pier Paolo Pasolini, Luis Buñuel, e implicitamente lo stesso Marco Tullio Giordana): quella Adriana Asti, o Ines (quasi omonima di Nina) che si può leggere al contrario “Seni”, rimandando ancora a una precisa natura femminile, anatomica e materna. Ed è la Asti/Ines che, sulla falsariga della protagonista e celebre attrice Luisa Ferida di *Sanguepazzo*, fa presente a Nina, alter ego giovane di donna purtroppo non altrettanto al riparo dentro una gabbia dorata di ricordi, l’equazione tra le “molestie” maschili di oggi e i “complimenti” virili di una volta. Sono, spesso in simbiosi, allineate, di concerto, quelle portate allo scoperto da Giordana, donne enunciate nella loro singolarità e pluralità concomitante, che subiscono e fanno la differenza esponendosi in prima persona plurale/singolare dentro i rispettivi universi maschili dominanti: l’organizzazione criminale (la famiglia/cellula della ‘ndrangheta in *Lea*) e l’organizzazione gerarchizzata del lavoro (la casa di cura per anziani in *Nome di donna*). E sono ambiti consimili, in senso lato “mafiosi”, ossia sorretti da omogenee dinamiche consociative, omertose e violente, quelli in cui agiscono queste speciali protagoniste di *Lea* e *Nome di donna*. L’ambiente delle reali/reinventate Lea e Denise Garofalo, scontrandosi con l’interdizione e la sentenza di morte decretata dalla compagine degli uomini d’onore, e delle donne d’onore in sottordine, non è da meno di quello all’apparenza più civile, morigerato, trattandosi oltretutto di una struttura cattolica, in cui opera l’inventata ma verosimile Nina. Lea, Denise e Nina si equivalgono, esattamente come i due film, *Lea* e *Nome di donna*, si gemellano. Sul piccolo e sul grande schermo.

Il problema di fondo si era affacciato immediatamente in Giordana, già dal film d’esordio *Maledetti vi amerò*, considerato il momento politico e culturale assai particolare, allorché Riccardo pone in maniera diretta a un ex “compagno” la domanda fondamentale: “Ma scusa, ma, cioè, per esempio, tu, no?, in quanto a qualità di vita, cioè, siccome qui si continua a parlare solo di uomini, no?, cioè per quanto riguarda le donne, tu in che posizione sei?”. E questi gli risponde: “Eh, le donne. E chi le conosce? Guarda, la posizione è ridicola, la fatica è improba, il piacere è brevissimo. Ma se la tengano l’orrida fenditura, no?”. Riccardo abbozza: “Eh già, a questo non ci avevo mai pensato”. L’altro: “Pensaci”. La filmografia di Giordana è così. Ogni pezzo fa parte del tutto. Ogni passaggio è un bandolo della matassa, dove sono frequenti e fisiologici gli accoppiamenti tematici e concettuali tra film. Le combinazioni, i dittici o i trittici fanno parte di questa complessa trama d’autore. *Maledetti vi amerò* è inseparabile da *La caduta degli angeli ribelli* a proposito di lotta armata o terrorismo che dir si voglia, come *Notti e nebbia* va in continuità con *Sanguepazzo* (sia perché in entrambi lo scenario è quello della Repubblica di Salò, sia perché nel primo film in sala al buio scorrono le immagini di *La bella addormentata* di Luigi Chiarini con Osvaldo Valenti e Luisa Ferida, la coppia maledetta e forse “mal giudicata” del secondo film). *I cento passi* e *Sanguepazzo* condividono l’espressione stessa siciliana “sangue pazzo”, mentre *Lea* è il corrispondente femminile de *I cento passi*. Viaggiano sullo stesso binario, complice anche il comune richiamo pasoliniano al contesto stragista fatalmente denunciato dall’anaforico “Io so...”, *Pasolini – Un delitto italiano* e *Romanzo di una strage*, senza contare *La meglio gioventù*, che oltre a poter stabilire nella sua ampiezza di orizzonti tematici legami con ogni altro film di Giordana, ugualmente nel titolo cita espressamente una celebre raccolta pasoliniana. Il meccanismo delle consonanze e delle rime riguarda ancora *Maledetti vi amerò*, affiancato daccapo a *Pasolini*, essendo quel delitto eccellente, di un autore, in campo in

entrambi, a latere o al centro del racconto, e *Quando sei nato non puoi più nasconderti* e *Nome di donna* per via dei rimandi al razzismo etnico e geografico, preminenti nel primo, collaterali nel secondo.

La relazione stretta, di inconfondibile matrice femminile, che sopraggiunge in *Lea* e *Nome di donna* dunque non costituisce affatto, nell'universo dell'autore, un'eccezione. Semmai conferma una regola. Che ha bisogno di essere approfondita, indagata, studiata in continuazione. Come l'inquadratura intercambiabile del *bad man* che siglava il finale del classico *La grande rapina al treno* di Edwin S. Porter, anche quella inaugurale di *Lea* si offre come contrassegno di un volto di donna, una donna con e senza un nome proprio, e a lungo senza un corpo: un corpo del reato, un corpo probatorio in sede processuale. Insomma un volto/corpo/nome il quale, in virtù della sua evidente *manca*za, assume in chiave di ossimoro cinematografico lo spessore del fantasma paterno che induce il fratello della donna, novello Amleto, dapprincipio a cercare in seno all'ndrangheta un risarcimento violento e nell'ottica maschile "giusto". Risarcimento vendicativo cui invece la Caterina di *Appuntamento a Liverpool* nel finale rinuncia alla vista della figlia, bambina, donna del maschio omicida. Sia *Lea* che *Yara* o *Nome di donna* sono storie parallele e incrociate a un tempo di donne esemplari che denunciando, nelle sedi appropriate, senza derive giustizialiste, denunciano gli altri: cioè gli uomini. E *denunciando*, sia *Lea*, che Denise o Nina, *enunciano* se stesse. Il gioco di parole, ovvero quel fisiologico bisogno di (d)enunciare, riflette l'approccio di Giordana a una situazione stratificata, piena di implicazioni e complicazioni sul piano del senso e della società. Pensiamo ad esempio, in *Lea*, all'uso della voce femminile del navigatore, che rimanda alla condizione di oggetto, di strumento meccanico nell'uso e abuso comune degli automobilisti. Oppure, giocando sempre sul genere delle parole e delle sigle, non sfugga il ricorso delle rispettive protagoniste in *Lea* all'associazione Libera (al femminile, non "Libero"), in *Nome di donna* al sindacato, ugualmente al femminile: la Cgil. *Lea* e Denise, come Nina, in Libera e nella Cgil, incontrano prevalente interlocutrici donne, a riprova di come i nomi, le sigle e gli acronimi, mescolandosi alle idee, elaborino un'unica strategia allusiva e di genere. Persino la scelta di passare dalla televisione al cinema, mantenendo fede all'unica linea guida che è quella del mezzo audiovisivo, sulla falsariga di Roberto Rossellini, si spiega a una concezione della macchina da presa come punto d'osservazione inequivocabile del reale. Dell'Italia dei misteri, dei segreti, delle reticenze e delle ipocrisie istituzionali, spesso istituzionalizzate: le immagini a bassa risoluzione delle telecamere di sorveglianza o dei dispositivi di ripresa nascosti che in *Lea* e *Nome di donna* fanno testo e al processo producono elementi decisivi per l'acquisizione della verità, quindi per fare sullo schermo giustizia, alludono alle buone pratiche dell'audiovisivo condivise da Giordana, lungi da vezzi o contrassegni d'autore strettamente autoreferenziali.

In definitiva, dentro l'impianto di volta in volta giallo, processuale, di mafia, poliziesco o come si è detto a largo spettro noir, non fa differenza, il cinema o la televisione di Giordana esprimono un dato incontrovertibile che è stato alla base della transizione storica e fisiologica, specialmente in Italia, dal modello letterario di *detection* intellettuale a quello civile e morale: "L'anello di passaggio dal distaccato, aristocratico, filosofico e "scientifico" Dupin, con tutti i suoi discendenti, ai mutevoli eroi borghesi, maschi e femmine, ufficiali e casuali, è *l'eroe necessario*, moralista inflessibile, impegnato nella sua intransigente battaglia contro il male". Cosicché "l'impegno [...] si trasferisce pian piano dal detective all'autore" (Cucchiarelli, 2012, p. 102). Nella fattispecie di caso di Giordana, l'autore alle prese invece

con il discorso audiovisivo, decide di assumere, veicolare e intensificare una ben più appropriata e opportuna identità femminile.

Riferimenti bibliografici:

Bobbio, N. (1992, 12 novembre). Bobbio: democrazia è trasparenza. *La Stampa*, 5.

Bonfantini, M.A. (2007). *Il giallo e il noir. L'evoluzione di un genere in sei lezioni*. Bergamo: Moretti & Vitali.

Castellaneta, C. (1975). *Notti e nebbie*. Milano: Rizzoli.

Cucchiarelli, P. (2012). *Il segreto di Piazza Fontana*. Milano: Ponte alle Grazie (2^a ed. aggiornata; 1^a ed. 2009).

Mancino, A.G. (2012). L'altra faccia del "pasticciaccio brutto". *Cineforum*, 513, 4-9.

Non è una casa per bambole. Lo spazio e il tempo in *Le sorelle Macaluso* di Emma Dante e in *Miss Marx* di Susanna Nicchiarelli

It's not a doll's house. The place and time in Le sorelle Macaluso by Emma Dante and Miss Marx by Susanna Nicchiarelli

STEFANIA CARPICECI
Università per Stranieri di Siena
carpiceci@unistrasi.it

RIASSUNTO: Il saggio propone un'analisi approfondita delle pellicole *Le sorelle Macaluso* e *Miss Marx*, dirette nel 2020 da Emma Dante e Susanna Nicchiarelli, due registe ritenute tra le più interessanti del panorama cinematografico italiano contemporaneo. Tra linee divergenti e convergenti, il focus si concentra su stili e scelte testuali di entrambe le opere, ma anche sui loro diversi contesti di realizzazione, sulla funzione del tempo e dello spazio, reale e cinematografico, oltreché sulla presenza di donne protagoniste, sorelle e figlie, con richiami e/o rimandi al teatro, alla storia, alla letteratura.

Parole chiave: Cinema italiano; Registe; Cinema e donne; Emma Dante; Susanna Nicchiarelli

Abstract: This essay is an analysis of the films Le sorelle Macaluso and Miss Marx, directed in 2020 by Emma Dante and Susanna Nicchiarelli, two female authors very interesting of the contemporary Italian cinema. The focus is on styles and textual choices of both, but also on their different contexts of realization, on the use of time and space, real or cinematographic, as well as on the presence of women protagonists, sisters and daughters, with references to theater, history, literature.

Keywords: Italian Cinema; Female directors; Cinema and women; Emma Dante; Susanna Nicchiarelli.

È l'anno 2020 quando, in piena pandemia da Covid 19, vengono presentate, in un'insolita edizione – ben più dimessa dell'usuale – del festival di Venezia, *Le sorelle Macaluso* di Emma Dante e *Miss Marx* di Susanna Nicchiarelli. Due registe tra le più interessanti del panorama cinematografico italiano contemporaneo, per le quali proverò qui a tracciare alcune linee parallele, talvolta convergenti, rispetto a due opere dirette da artiste dal *touch* autoriale differente. Pellicole che poi, nel loro successivo cammino, hanno condiviso un comune destino distributivo – più su piattaforma digitale (Prime Video) che in sala, dove l'uscita è stata segnata da intermittenti chiusure e riaperture –, nonché un analogo percorso a tappe e a premi.

Nonostante la tempesta, i due film non sono passati inosservati e, accolti da un pressoché unanime consenso di pubblico e critica, meritano, a mio avviso, ulteriori riflessioni e analisi testuali, oltreché contestuali. A partire dallo spazio e dal tempo che innescano l'intreccio e sollecitano l'esegesi filmica.

Lo spazio è nelle due pellicole quello domestico, teatro di vicende familiari la cui ispirazione e il cui approdo ha a che fare con il palcoscenico e con *pièce* teatrali di riferimento o di rimando. Il tempo è quello di una narrazione che, se nel caso di *Miss Marx* sembra seguire un andamento lineare, sia pure inframezzato da *flashback* e non privo di contrasti e collisioni, nelle *Sorelle Macaluso* mostra un'oscillazione ellittica, ricca di contrazioni e rimozioni. Per storie (siano esse scritte con la s maiuscola o minuscola) racchiuse in anni cruciali e differenti generazioni di donne protagoniste, sorelle e figlie, la cui esistenza corre e si consuma tra inquietudini, *tourbillons* e giri di vite che toccano l'apice in un simbolico ultimo ballo liberatorio, mentre si assottiglia il confine tra la vita e la morte dentro lo stesso unico mistero.

LE SORELLE MACALUSO. Quarto capitolo che si aggiunge alla trilogia della famiglia siciliana, *Carnezzeria*, di cui fanno parte anche *mPalermu* e *Vita mia* (Dante, 2007), *Le sorelle Macaluso* (Dante, 2021) è anzitutto, ancor prima che un film, un atto unico messo in scena dalla compagnia Sud Costa Occidentale, che Emma Dante ha fondato nel 1999, il cui debutto ha avuto luogo nel 2014 al Teatro Mercadante di Napoli. Premiata come spettacolo dell'anno, oltreché per la migliore regia, *Le sorelle Macaluso* viene poi pubblicato nel 2016 (con ristampa nel 2021) nella collana "Fuoriscena" di Glifo Edizioni, con il sottotitolo e il sovratitolo, riportati sul frontespizio, di *Liturgia familiare* e di *Balletto della vita e della morte*. Due chiare indicazioni di lettura per quella che è una "famiglia composta da vivi e morti", letteralmente partorita dal buio (Dante, 2021, p. 37), come recita l'*incipit*. La "scena" è "vuota" e "abitata da ombre", così come la immagina Emma Dante fin dalle sue *Note di regia*, e pertanto il palco prima "espelle una donna" dall'oscurità (una delle sette sorelle Macaluso, numericamente ridotte a cinque nel film, diversamente dal testo teatrale), poi lascia apparire "dal fondo [...] facce di vivi e morti mescolati insieme" (Dante, 2021, p. 29). "Tutti sono a lutto" e soprattutto a sovrapporsi è il "confine tra qua e là, tra ora e mai più, tra è e fu" (ibidem). Il mondo terreno e quello sovranaturale della diegesi, insomma, si fondono e confondono, così come nello spazio scenico a decadere è la delimitazione tra proscenio e platea, quando gli interpreti dalla ribalta si rivolgono direttamente al pubblico, coinvolgendolo oltre un'inconsistente quarta parete. Dopodiché è da un "groviglio dei corpi" sul palco che emerge dapprima un crocifisso, poi delle "spade" che, sguainate, inducono gli attori a simulare una "battaglia" simile a quella di "un improbabile teatrino dei pupi". Una simbolica lotta per la vita che termina con l'armatura riposta a terra: "spade e scudi" che

finiscono col somigliare a loro volta a delle “lapidi con croci”. Nel frattempo accade anche che, dismessi gli abiti funesti, le sorelle Macaluso avanzino verso il “proscenio” e, “allineate in schiera”, indossino degli “abiti coloratissimi”, che le fanno apparire “visibilmente ringiovanite” (ivi, pp. 37-39). Il procedimento, ricorrente e amato dalla Dante, di “analessi” (Barsotti, 2017, p. 22), comporta un salto temporale all’indietro, a quegli anni Settanta, di cui gli “abitini vivacemente colorati” e i “chiassosi costumi da bagno” costituiscono l’“impronta” e una “foggia [...] un po’ *retro*” (Palazzi, 2021, p. 13).

In questo modo la narrazione ci catapulta nel *flashback* di quel trauma che irrompe sulla felicità ed eccitazione giovanile delle protagoniste, tranciandola di netto. Il punto di rottura e di cesura, dettato dal lutto, che trasformerà profondamente la loro esistenza e il loro *status* di sorellanza: pre-condizione, ancor prima che familiare, sulla quale poi il film focalizza l’attenzione rimuovendo, rispetto alla *pièce* originaria, non solo due delle sorelle Macaluso (Gina e Cetty, presenti nel testo teatrale, ma assenti nella pellicola), ma anche entrambi i loro genitori e un loro nipote, fan di Diego Armando Maradona. Tutti defunti che se sul palco ancora danzano e palleggiano accanto ai vivi, dallo schermo invece scompaiono, lasciandoci appena intravedere padre e madre ormai morti, immortalati nella fissità eterna, quanto distante dalla vita, di una fotografia in bianco e nero incorniciata nel portaritratti.

Con il buio e la luce si apre anche la trasposizione cinematografica delle *Sorelle Macaluso*, secondo lungometraggio diretto da Emma Dante, dopo il clamoroso e acclamato debutto di *Via Castellana Bandiera* del 2013. Dalla *pièce*, fin qui volutamente e sinteticamente da me tracciata in alcune delle sue premesse essenziali, che ritengo utili nell’orientamento e confronto cinetetrare, ci ritroviamo di fronte a uno schermo che, per alcuni secondi, rimane nero, mentre in fuori campo si odono suoni e rumori acustici. Dei quali solo successivamente vediamo la fonte di provenienza: un martello e uno scalpello utilizzati per scalfire un muro e creare un’apertura, dalla quale filtra un primo raggio di sole. Un simbolico buco della serratura: se nel prologo, prima dello scorrimento dei titoli di testa, esso offre una visione sul mondo esterno alle sorelle Macaluso, è soltanto nell’epilogo che, dopo un indizio disseminato in un precedente intermezzo, il foro accompagna noi spettatori al disvelamento narrativo. Il che avviene mediante false soggettive e *flashback* ripetuti che solo in conclusione ci chiariscono il mistero della morte della piccola Antonella (Viola Pusateri), fino allora rimasta in sospeso, avvolta nella *suspense*, racchiusa nelle ellissi di un fuori campo visivo e acustico dal quale, oltre al ricorrente rumore della risacca del mare, evocativo di tutto quel che di spensierato e drammatico è avvenuto d’estate, proviene sempre la stessa frase: “Guarda Lia, ce l’ho fatta”. Ossia, sono riuscita – nel film – a salire la scaletta dell’inaccessibile stabilimento balneare Charleston di Mondello, o a vincere – nella rappresentazione teatrale – una gara di apnea.

In entrambi i casi la felicità del traguardo raggiunto, ovvero del primato ottenuto, esclude la percezione del pericolo dell’annegamento per ansia o caduta che ne consegue. Del resto nella fase di pre-morte, detta in ambito medico di “tempesta neurovegetativa”, talvolta accade che i vivi, prossimi al trapasso, siano perlopiù inconsapevolmente “euforici, frenetici, scatenati, incontenibili” (Vasta, 2021, p. 94). Che vivano un ultimo istante psichicamente e fisicamente esplosivo, “di sconvolgimento delle funzioni vitali”, un cosiddetto “colpo di coda” (ivi, p. 95), prima della fine.

Prima della fine per la piccola Antonella, come anche prima della vita per le altre quattro sorelle, Pinuccia (Anita Pomaro), Lia (Susanna Piraino), Katia (Alessa Maria Orlando) e Maria (Eleonora De Luca), che le sopravvivranno, dopo quella giornata al mare così bella,

allegra, eccitante, quanto disperante e tragica. E che nel proseguimento del film vedremo con altri volti, e quindi altre attrici interpreti – Donatella Finocchiaro/Ileana Rigano per Pinuccia, Serena Barone/Maria Rosaria Alati per Lia, Laura Giordani/Rosalba Bologna per Katia e Simona Malato per Maria –, entrare nelle fasi successive della loro esistenza, giovinezza e vecchiaia. Attraversare le tre età di klimtiana memoria, infanzia, maturità e senilità, per le quali a essere definiti sono i tratti caratteristici differenti di ognuna di loro. Tanto che Pinuccia è la rossa, perché amaranto è sempre l'abito che indossa e il rossetto con cui si imbelletta le labbra; Lia è la vorace lettrice di romanzi, ma anche la pazza; Katia è la fumatrice bulimica e Maria la ballerina lesbica, poi malata di cancro.

Ma non solo, come preannunciato, Emma Dante lavora e interviene in una scansione spazio-temporale per cui lo scorrere del tempo è dentro una struttura filmica che, al pari di quella teatrale originaria, è suddivisa in tre atti, oltre ad avvilupparsi in un unico spazio esterno e interno: quello dell'appartamento delle sorelle Macaluso alla periferia di Palermo. Il primo, che è ripreso come fosse un sipario calato sulla scena e ci appare simile a un fondale teatrale, a una ricostruzione scenografica, altro non è che la facciata esterna della casa, autentica e non allestita sul set di un teatro di posa. Mentre il secondo, quale sorta di sesta sorella protagonista del film, è uno spazio non più vuoto e scarno, come nell'originaria messinscena teatrale. Appare invece, in quanto appartamento abitato dalle bambine orfane prima, dalle giovani e dalle anziane donne poi, come decadente e saturo di oggetti (piatti in ceramica, libri, scatole, dispense, letti, madie, sedie, armadi a specchi, clown carillon, uova di struzzo, un Pinocchio di pezza, un Pupo siciliano a marionetta appeso al muro ecc.) dal *décor* anni Settanta. È un interno domestico, perlopiù ripreso dall'alto, animato e disanimato, che man mano si svuota di tutti questi oggetti, come della presenza di persone/personaggi, che escono da casa, varcano la soglia, rientrano (spesso girando con difficoltà la chiave nella toppa della porta d'ingresso), litigano, mangiano, scopano e muoiono. E lo fanno non tanto nell'arco di ventiquattr'ore quotidiane, bensì di anni e decenni, contratti, resi attraverso ellissi, nonché rimozioni narrative, dallo spettatore concettualmente e attivamente ricostruiti negli interstizi non visibili della pellicola in scorrimento.

A ricorrere di frequente è invece la visione e la presenza dei colombi allevati dalle sorelle Macaluso e poi dati a noleggio, dietro compenso, per cerimonie varie, soprattutto matrimoniali. Piccioni bianchi che affollano la colombaia sovrastante l'appartamento e che spesso all'interno di quest'ultimo si aggirano indisturbati, quale uniche forme animate di vita e suoni: battiti di ali, calpestii, versi del loro tubare. “Piccole persone mute, un immenso popolo muto, e generalmente mite” (Ortese, 2016, p. 113), secondo Anna Maria Ortese e il suo omonimo testo *Le Piccole Persone* citato all'interno del film, finanche con la lettura del brano sottostante che, verso la fine, Maria fa a Lia, nell'intento di placarne un'ennesima crisi di nervi.

Ritengo gli Animali Piccole Persone, fratelli “diversi” dell'uomo, creature con una *faccia*, occhi belli e buoni che esprimono un pensiero, e una sensibilità *chiusa*, ma dello stesso valore della sensibilità e il pensiero umano [...]. Le Piccole Persone sono pure e buone. Non sono avide. Non conoscono né l'accumulo né lo sperpero. Hanno cura dei loro piccoli [...] e prestano frattanto mille [...] servizi preziosi all'uomo. In altri tempi lo hanno nutrito, allevato, coperto, proprio come madri. Gli hanno fatto compagnia [...]. Gli Uccelli – altra famiglia di origine angelica – nel fitto delle foreste hanno cantato per lui, ricordandogli che il cielo non lo aveva dimenticato (e nel cielo, egli sapeva istintivamente, era la sua origine) (Ortese, 2016, pp. 114-115).

Ritorna poi spesso nel film anche l'immagine degli uccelli che volano in cielo, luogo di

origine e di ritorno pure per l'uomo e quindi per le sorelle che nel film muoiono. Per la precisione, per tre delle cinque, dal momento che, dopo Antonella, scompaiono anche Maria e Lia negli altri due atti, nonché nelle successive differenti loro età. Indossando rispettivamente un tutù e un abito da sposa perché, ci ricorda ancora Emma Dante nella *pièce*, “tutti i morti indossano il vestito dell'ultimo istante della loro vita che corrisponde al loro desiderio, al loro sogno” (Dante, 2021, p. 83).

Quello della danza che, già centrale nello spettacolo teatrale, lo è anche nella trasposizione cinematografica. Siamo sulla scia del “Tanztheater” di Pina Bausch: spesso sul palco si intravede l'allineamento e il cosiddetto “*training* ‘a schiera’”, oltre alla ripetitività di gesti frutto di un lavoro “assiduo e complesso sulla fisicità” degli attori, al fine di “enfaticizzare il senso e rafforzare la comunicazione col pubblico” (Giambrone, 2021, p. 20). Nella pellicola ci appare chiaro allora come Maria, oltre a ripetere la tecnica di Bausch, manifesti spesso con bramosia il desiderio di essere e di diventare una vera danzatrice, sia a parole, sia nei gesti.

Ad esempio quando, nella prima parte, l'attrice De Luca ne fa trepidante confessione alla sua amante, seduta accanto nella platea di un'arena cinematografica all'aperto, dopo che l'abbiamo già vista dapprima piroettare in un prato, poi saltellare in riva al mare, trascinandosi dietro tutte le altre, sulle note rispettivamente di *Inverno* di Fabrizio De André, eseguita da Franco Battiato, e di *Sognare, sognare*, cantata da Gerardina Trovato.

Viceversa, è la melodia della *Sposa carillon/piano* di Erik Satie, eseguita da Serena Ganci, ad accompagnare la terza e ultima esibizione della Malato su un lungofiume, nella seconda parte in cui è lei a indossare i panni di Maria. Una sorta di canto del cigno per quel suo corpo ormai visibilmente divorato dal cancro, che le toglie il fiato, anche se, ancora per una volta, scrive Emma Dante, “Maria si lascia andare a una danza liberatoria” (Dante, 2021, p. 87).

MISS MARX. Una danza che libera dalla vita e accompagna alla morte, nel pre-finale, anche Eleanor Marx (Romola Garai) protagonista di *Miss Marx*, quarto lungometraggio diretto da Susanna Nicchiarelli, dopo *Cosmonauta* (2009), *La scoperta dell'alba* (2013) e *Nico, 1988* (2017). Un ballo scomposto, denso e caotico, prima del quale la protagonista, che finora si è sempre rifiutata, fuma l'oppio, provando a superare doppiamente e una volta per tutte l'infelicità sentimentale che da tempo la lega a Edward Aveling (Patrick Kennedy), politico e drammaturgo, già sposato con un'altra donna, ma non separato, con il quale la vera Eleanor convisse alla luce del sole, non in nome del “libero amore”, ma neppure come in “una *liaison clandestina*” (Kapp, 1980, p. 5). In qualche modo, quindi, come già in Emma Dante, simile è la frenesia, la tempesta neurovegetativa che, all'apice di una vita e di una corporeità fortemente scombuscolata, conduce la donna, a soli 48 anni, il 31 marzo 1898, alla morte per suicidio da “avvelenamento da acido prussico” (ivi, p. 590).

Il tutto è preceduto da un ennesimo e intenso sguardo in macchina, modalità disseminata all'interno di questa pellicola e ricorrente fin dal principio, con la quale solitamente lo spettatore cinematografico, che non può essere guardato direttamente negli occhi come il pubblico di una platea teatrale dall'attore sul palco, viene idealmente interpellato dal personaggio che dallo schermo si rivolge, “accompagnato o meno” anche “dalla propria voce”, alla cinepresa (Ambrosini, Cardone & Cuccu, 2019, p. 111). In questa occasione, diversamente dalle precedenti, su alcune delle quali mi soffermo più avanti, lei tace, mentre l'assenza di verbo e *logos* viene sovrastata da una musica che cresce di intensità di volume. Del resto, trattasi del punk rock di *I'm Enough (I Want More)* dei Downtown Boys, al cui frenetico ritmo Eleanor-Garai si lascia andare, sciogliendo i capelli solitamente raccolti (o al

più tenuti fermi da un impiastro d'*henné*, distesi su un cuscino bianco), dimenando le braccia lasciate scoperte da una canottiera bianca finemente ricamata, ancheggiando con una gonna dalla lunghezza sempre un po' castigata, ma dall'ampia possibilità di giravolta. Una sequenza a prima vista azzardata, eppure determinante, tanto da ispirare il manifesto del film e sollecitare a ritroso questa mia disamina stilistico-formale, e insieme narrativa, di quel che, solo apparentemente, si presenta come un classico *biopic* in costume.

Una pellicola che poggia su fondamenta storiche, autentiche e veritiere – libri, biografie, documenti di archivio, lettere, diari, fotografie ecc. – rilette, reinterpretate e rimodellate dalla regista dentro uno spazio-tempo immaginario che, come accade nella sequenza citata, apre per esempio l'Ottocento di Eleanor alla contemporaneità musicale. Ribaltando la consuetudine di una colonna sonora (perlopiù affidata ai Gatto Ciliegia contro il Grande Freddo, da sempre collaboratori di Nicchiarelli, che qui riadattano brani eterogenei: dalle melodie romantiche di Liszt e Chopin alle *cover* dell'*Internationale* o di *Dancing in the Dark* di Bruce Springsteen) che non funge solo da commento musicale del visivo, ma con esso entra in rotta di collisione, generando un conflitto e un voluto disorientamento nello spettatore. Chiamato anche in questo caso a una parte interpretativa attiva, agli antipodi della *trasparenza* classica o post-classica, con conseguente sbilanciamento talvolta del rapporto tra profilmico e filmico. Per cui il primo, pur nell'estrema accuratezza dell'allestimento del set e della messinscena (dalla ricostruzione d'epoca ai costumi, dagli interni domestici agli interpreti), segue e si assoggetta al secondo, espressione di una modalità d'uso del dispositivo cinematografico dirompente e di rottura, libera e audace, in linea con lo stile mostrato da Susanna Nicchiarelli nelle sue opere, qualunque storia, privata e pubblica, lei abbia scelto di raccontare.

Sia essa quella dell'adolescente di *Cosmonauta* attratta dalla conquista dello spazio sovietico, rievocata da immagini di repertorio, o quella delle sorelle della *Scoperta dell'alba* che, tratta dall'omonimo libro di Walter Veltroni, rimanda agli anni di piombo italiani (Carpiceci, 2015). Oppure la storia di Christa Paffgen, in arte Nico, già cantante dei Velvet Underground, protagonista di *Nico, 1988*, i cui ultimi anni di una giovane esistenza (terminata anch'essa, come quella di Eleanor Marx, a soli 49 anni, ma per un banale investimento in bicicletta), vissuti tra droga e disintossicazione, gothic rock e maternità riscattata, appaiono lontani dalla New York degli anni Sessanta di Lou Reed e Andy Warhol, qua e là rievocati da video d'epoca. Fino ad arrivare appunto a Eleanor Marx, la “quarta femmina dei sei figli” (Kapp, 1977, p. 5) di Jane e Karl Marx, protagonista di *Miss Marx*.

Soprannominata Tussy, in una famiglia che si divertiva ad attribuire nomignoli come il suo, coniato in rima sia con *pussy/micina* che con *fussy/noiosa* (ivi, p. 6), Eleanor Marx fu un'insegnante, una militante socialista, un'attivista, una sindacalista, un'intellettuale, una traduttrice e molto altro. Una donna da sempre descritta, da chi l'ha conosciuta, come “testarda”, “caparbia”, “vivace” e molto intelligente, tanto “politicizzata” quanto amante di teatro e letteratura (ivi, p. 187 e p. 195). Colei che, alla morte del padre, divenne, insieme a Engels, l'“esecutrice letteraria” di un'enorme quantità di manoscritti e di lettere lasciate “alla rinfusa” dal genitore e che lei si premurò di selezionare, classificare, esaminare e riordinare, ivi comprese le pagine del secondo e terzo volume postumi de *Il capitale* (ivi, pp. 264-266). A lei Nicchiarelli dedica il film, con riferimento ai quindici anni che seguirono dalla morte di Karl Marx avvenuta il 14 marzo 1883, a 65 anni e dopo la scomparsa rispettivamente della moglie e della primogenita.

Un carrello in avanti stringe, in apertura del film, sul primo piano di Eleanor e sul suo

sguardo in macchina, poi eluso dalla cinepresa che continua a inquadrarla frontalmente e in mezza figura, mentre lei, rivolgendosi ai presenti – tra cui Friedrich Engels (John Gordon Sinclair) –, tiene una breve omelia funebre, nella quale rievoca dettagli della vita matrimoniale e familiare, oltreché gli ultimi istanti, del padre. Un *incipit* che, nel riproporre in modo semi-fedele quanto riportato in *Eleanor parla di suo padre* (Kapp, 1980, pp. 630-631), ci offre già indizi sufficienti per tracciare una linea di lettura e di analisi della pellicola, enunciando al contempo la dimensione intima e privata di colei che, orfana di padre, erede del suo verbo, poi pubblicamente lo professò, facendosi paladina di lotte che, come riporta scritto la didascalia finale di *Miss Marx*, intraprese “per una migliore condizione dei lavoratori, per l’abolizione del lavoro minorile, per il diritto all’istruzione delle donne [e] per il suffragio universale”. Battaglie per le quali avrebbe certamente potuto “diventare una delle figure più imminenti degli annali del socialismo britannico”, se solo fosse stata affetta dal bisogno di rivalsa e di “ribalta”, in cerca di “riconoscimenti” e “ricompense” (Kapp, 1980, p. 350). Invece così non fu: Eleanor Marx “non fu donna che cercò di attirare l’attenzione pubblica” su di sé, ma semmai lo fece esclusivamente per trasmettere il proprio messaggio e raggiungere l’intento di “porre fine allo sfruttamento dell’uomo sull’uomo”, contribuendo così, più spesso nell’ombra e nell’anonimato, “a fare la storia” (ibidem).

Una storia che si tende a raccontare e a tramandare forse troppo spesso ed erroneamente con la *s* minuscola, mentre appartiene a quella con la *S* maiuscola, alla quale Eleanor contribuì, senza per altro in alcun modo soffrire mai del “timor panico” della “tribuna”, essendo anzi particolarmente dotata nell’arte della comunicazione, sapendo “parlare bene”, mostrando grandi capacità di persuasione, tali da “infiammare” chi l’ascoltava con “la sua eloquenza” (ibidem). Tanto che Nicchiarelli spesso nella finzione la riprende in luoghi esterni e all’aperto, in consessi rivolti a folle di uditori e uditrici, in mezzo agli operai in lotta, durante i suoi comizi. Così come la immortala nello spazio privato e interno della sua abitazione, tra le mura domestiche di una casa piena anch’essa di arredi e di oggetti (tappeti, tavolini, librerie, poltrone, caminetti, candele, lampade a olio ecc.) della *belle époque*.

In particolare, ci sono due momenti, due sequenze che la ritraggono nel fervore di una passione intellettuale, nonché di una militanza ideologica mista a una profonda inquietudine e vulnerabilità, preludio del suo gesto finale. La prima è quella in cui, dopo un susseguirsi di veloci e ritmiche inquadrature che la riprendono immersa nello studio, nella lettura e nella scrittura, oltreché sommersa da pile di libri, rivolgendo lo sguardo all’obiettivo della cinepresa – e quindi nuovamente a noi spettatori – ci legge, seduta nel suo scrittoio, un passo de *Il capitale* su profitto e accumulazione capitalistica, quale causa di impoverimento, di disparità tra i lavoratori e motore propulsore della lotta di classe. L’altra è quando invece, inquadrata di profilo, davanti a delle linde bianche tendine di una finestra, non si rivolge direttamente a noi spettatori, ma ci rende comunque partecipi di un suo monologo interiore ad alta voce, nel quale paragona la condizione delle donne vittime di uno stato di oppressione e degradazione a quella dei lavoratori, anch’essi espropriati, dice testualmente, “dei loro diritti di esseri umani” e “di produttori” dagli uomini-padroni. Una consapevolezza che la riguarda anche nel privato, ma che purtroppo non la salva da se stessa, perché le idee e la ragione difficilmente salvano dai sentimenti.

Nonostante i proclami, Eleanor non sembra riuscire ad affrancarsi del tutto da un certo patriarcato, rappresentato tanto da un defunto padre tanto ingombrante, quanto dall’amante che perlopiù la tradisce. L’amore filiale la lega profondamente al genitore (interpretato da Philip Groning), con il quale in un primo *flashback* la vediamo bambina (Clelia Rossi

Marcelli) scambiare un tenero e amorevole sguardo in campo e controcampo, mentre è seduta al suo scrittoio e il padre dalla sua poltrona si volta verso di lei. Mentre nel secondo e ultimo *flashback*, dapprima la vediamo con lui e con altri familiari condividere serena e allegra un gioco di società, per poi terminare con un ultimo definitivo sguardo in macchina che, oltre a chiudere circolarmente il film, esattamente come è iniziato, lascia aperta l'inquietante lettura di un'infelicità – ora che tutto è accaduto e del suicidio di Eleanor abbiamo già contezza – e di un nodo familiare e paterno-filiale irrisolto.

Cosciente che suo padre “voleva tutto” per lei tranne la sua “libertà” – come lei stessa confessa, durante un dialogo in cucina, poco dopo la morte del genitore, a Helene Demuth (Felicity Montagu), la governante di casa Marx (nonché madre di un altro figlio di Karl Marx, la cui vera paternità, a lungo attribuita a Engels, è da quest'ultimo rivelata in punto di morte) –, certa che, dopo aver dedicato “tutta la [...] vita” a occuparsi della sua famiglia, sia giunta finalmente l'ora di “vivere” per sé, in verità Eleanor sembra fallire nell'intento e nella meta.

In questo senso appare proprio come la Nora di *Casa di bambola* (1879) di Henrik Ibsen, di cui indossa i panni, recitandone la *pièce* insieme a Edward Aveling nel ruolo di Torvald Helmer. È lei che nel finale della messinscena, intendo quella teatrale di Ibsen che per un istante pensiamo essere in verità quella cinematografica del film di Nicchiarelli, grazie a una raffinata operazione metalinguistica, sente il peso di chi ha introiettato del proprio genitore e marito opinioni e gusti, per non contraddirli né contrariarli mai.

NORA - Eccoci al punto! Non mi hai mai capito... Siete stati molto ingiusti con me, Torvald; papà prima, tu dopo [...]. Non mi avete mai voluto veramente bene. Vi divertiva rimanere in adorazione davanti a me, ecco tutto [...]. Quando stavo con mio padre, egli mi esponeva le sue idee, e io le dividevo. Se pensavo diversamente, non me ne facevo accorgere. La cosa lo avrebbe contrariato [...] Poi, sono entrata in casa tua... [...]. Voglio dire che dalle mani di mio padre, sono passate nelle tue. Tu hai sistemato tutto secondo i tuoi gusti, e io li dividevo, o almeno facevo finta di accettarli. Non lo so. Forse un po' una cosa, e un po' l'altra. (Ibsen, 1993, pp. 86-87).

La Nora di Ibsen, esattamente come la Eleanor di Nicchiarelli, che quel ruolo nel film interpreta su un palcoscenico improvvisato, allestito, come detto, dentro il set cinematografico (così come la vera Eleanor la interpretò in data 7 giugno 1889: Kapp, 1980, p. 258), sente di essere esistita solo a immagine e somiglianza del genitore e del consorte, come fosse una bambola o bambolina. Nella confessione-separazione dal marito, Nora dice infatti ad Helmer: “mio padre [...] mi chiamava la sua piccola bambola, e giocava con me, come io giocavo con le mie bambole” (Ibsen, 1993, p. 87). Aggiungendo di non aver fatto altro per “vivere” e compiacerli che delle “piroette” (ibidem). Mentre Eleanor, invece di esibirsi ancora in giravolte per loro, ora danza la propria morte, ponendo fine ai suoi giorni.

La stessa che, al termine della rappresentazione suddetta, all'interno della sequenza in cui il palco teatrale occupa lo spazio cinematografico, le suggerisce con sorriso beffardo e provocatorio proprio Edward. Nora, afferma, più che lasciare Torvald, come previsto nel finale di Ibsen e nell'adattamento-traduzione di *Casa di bambola* della stessa Eleanor (per il quale non entro nel merito di alcune sue presunte riparazioni, nonché sarcastici e ironici rovesciamenti: Marroni, 2021, pp. 103-106), dovrebbe suicidarsi come la Emma di *Madame Bovary* (altro testo da Eleanor tradotto: Kapp, 1980, p. 75, per il quale non mi soffermo su espropriazioni editoriali: Marroni, 2021, pp. 76-79).

Istigandola a trasformare, in veste di suo amante e carnefice, quel suo *pamphlet* politico –

come lui stesso lo definisce – in qualcosa che, perdendo forza e intensità, altro non è che un’ennesima manipolazione letteraria e intellettuale, tanto romantica quanto maschilista. Rispetto a un gesto scelto, che ci piaccia o no, da una donna dal “temperamento forte” che a un tratto probabilmente sentì tragicamente affievolire in sé il desiderio e la passione di vivere, amare e combattere (ivi, p. 597 e pp. 599-600).

Riferimenti bibliografici:

- Ambrosini, M., Cardone, L., & Cuccu, L. (2019). *Introduzione al linguaggio del film*. Roma: Carocci (1^a ed. 2003).
- Barsotti, A. (2017). Le sorelle Macaluso tra la vita e la morte nella tetralogia della famiglia siciliana. *Arabeschi*, 10, 21-32.
- Carpiceci, S. (2015). Susanna Nicchiarelli. In L. Cardone, C. Jandelli & C. Tognolotti (curr.), *Storie in divenire: le donne nel cinema italiano, Quaderni del CSCI*, 11, 305-306.
- Dante, E. (2007). *Carnezzeria. Trilogia della famiglia siciliana*. Roma: Fazi.
- (2021). *Le sorelle Macaluso. Liturgia familiare. Balletto della vita e della morte*. Palermo: Glifo (1^a ed. 2016).
- Giambrone, R. (2021). Danzare l’impossibile. Appunti sul corpo e sul gesto nel teatro di Emma Dante. In E. Dante (2021), *Le sorelle Macaluso. Liturgia familiare. Balletto della vita e della morte* (pp. 19-26). Palermo: Glifo.
- Ibsen, H. (1993). *Casa di bambola*. Roma: Newton Compton.
- Kapp, I. (1977). *Eleanor Marx. I. Vita familiare (1855-1883)*. Torino: Einaudi.
- (1980). *Eleanor Marx. II. Gli anni dell’impegno (1884-1898)*. Torino: Einaudi.
- Marroni, M. (2021). *Eleanor Marx. Traduttrice vittoriana e militante ribelle*. Pisa: ETS.
- Ortese, A.M. (2016). *Le Piccole Persone: in difesa degli animali e altri scritti*. Milano: Adelphi.
- Palazzi, R. (2021). Il lancinante rito funebre delle memorie famigliari. In E. Dante (2021), *Le sorelle Macaluso. Liturgia familiare. Balletto della vita e della morte* (pp. 11-17). Palermo: Glifo.
- Rondolino, G., & Tomasi, D. (2018). *Manuale del film. Linguaggio, racconto, analisi*. Torino: UTET.
- Vasta, G. (2021). Dieci note sui vivi e sui morti nell’immaginazione di Emma Dante. In E. Dante (2021), *Le sorelle Macaluso. Liturgia familiare. Balletto della vita e della morte* (pp. 91-107). Palermo: Glifo.

Compañía Teatral Cantieri Meticci: Método de trabajo y puesta en escena de una compañía creole-transcultural (migrantes, solicitantes de asilo, refugiados políticos)

Cantieri Meticci Theater Company: Method of work and staging of a creole-transcultural company (migrants, asylum seekers, political refugees)

CLAUDIA ANDREA CATTANEO CLEMENTE
Universidad Academia de Humanismo Cristiano (Chile)
klaudiacattaneo@gmail.com

RESUMEN: La denominación *teatro creole-transcultural* fue acuñada por las investigadoras italianas Maria Cristina Maureci y Marta Niccolai en el año 2015. Se ha utilizado para denominar un tipo de labor y expresión teatral que conjuga las colaboraciones entre extranjeros y locales, sin jerarquizar ni diferenciar categóricamente los aportes que ambos realizan en pos de objetivos artísticos y sociales. Esto se da tanto a nivel de la dramaturgia como de la creación y puesta en escena de los espectáculos de diversas compañías del mundo. Una de ellas es Cantieri Meticci, compañía boloñés que trabaja esta modalidad desde el año 2005. Inicialmente, la compañía se enfocaba solo en el trabajo cooperativo con refugiados y solicitantes de asilo político de algunos centros de acogida de Bolonia. Sin embargo, al percibir la necesidad de una relación más transcultural entre inmigrantes y locales, comenzó a acoger a actores italianos de todas las edades y procedencias.

Palabras clave: Inmigración; Teatralidad creole-transcultural; Cantieri Meticci; Fronteras del cuerpo; Estética del desplazamiento

Abstract: The denomination Creole-transcultural theater was coined by the Italian researchers Maria Cristina Maureci and Marta Niccolai in 2015. It has been used to name a type of theatrical work and expression that combines collaborations between foreigners and locals, without categorically ranking or differentiating the contributions that both make in pursuit of artistic and social objectives. This occurs both at the level of dramaturgy and the creation and staging of the shows of various companies in the world. One of them is Cantieri Meticci, a Bologna company that has been working this modality since 2005. Initially, the company focused only on cooperative work with refugees and political asylum seekers from some reception centers in Bologna. However, perceiving the need for a more cross-cultural relationship between immigrants and locals, she began to welcome Italian actors of all ages and origins.

Keywords: Immigration; Creole-transcultural theatricality; Cantieri Meticci; Frontiers of the body; Aesthetics of displacement

Recibido: 22 marzo 2022 / aceptado: 09 abril 2022 / publicado: 20 febrero 2022

*Cualquier creación artística es hija de su tiempo y,
la mayoría de las veces,
madre de nuestros propios sentimientos.*
(Kandinsky, 1996)

Cantieri Meticci nace como proyecto de laboratorio teatral intercultural que la compañía italiana Teatro dell'Argine pone en marcha en el año 2005, con el nombre Compagnia dei Rifugiati. La compañía se enmarca dentro del proyecto de la Emilia-Romagna “Terra d’Asilo” (proyecto SPRAR de la ciudad de Bolonia¹) en colaboración con la cooperativa L’Arca di Noè y dentro del ITC Teatro y del centro intercultural Zonarelli. Los primeros trabajos de laboratorio comienzan en las dos principales estructuras de acogida de inmigrantes y refugiados políticos de Bolonia: Via Quarto di Sopra y Via del Lazzaretto. Luego de las primeras experiencias exitosas con estas dos casas de acogida, el proyecto pasa a ser una compañía estable, con más de 50 actores, que se dedicará a trabajar con inmigrantes y refugiados de todas partes del mundo: Afganistán, Bélgica, Camerún, China, Costa de Marfil, Ghana, Irán, Italia, Marruecos, Nigeria, Pakistán, República Democrática del Congo, Rusia, Sierra Leona, Siria, Somalia, entre otras.

La compañía, dirigida por Pietro Floridia, funciona con una modalidad de talleres y laboratorios en donde se crean espectáculos que se presentan a la comunidad y de donde se seleccionan los nuevos integrantes que pasarán a formar parte del elenco estable. A su vez, realizan proyectos de colaboración e intercambio con otras compañías de refugiados de toda Europa, Asia, África y América. De esta manera, la compañía se va renovando año a año, “Este sistema garantiza un proceso gradual y una creciente participación y sentido de responsabilidad para los “viejos” [participantes], creando al mismo tiempo un ambiente acogedor y preparado para los recién llegados” (Scocca, 2016)². En el año 2013 la compañía se constituye como Asociación Cultural y cambia su nombre a Cantieri Meticci, abriéndose al trabajo con solicitantes de asilo político de los países en conflicto y a italianos interesados en las técnicas teatrales del mestizaje, justamente para no repetir las dinámicas del trabajo social, que tienden a formar *ghettos* de refugiados o inmigrantes en lugar de abrir intercambios transculturales que involucren agentes internos y externos en el trabajo en comunidades. Los actores son “chicos encontrados en la calle a quienes se les da la posibilidad de convertirse en profesionales de las artes” (Floridia cit. en Budriesi, 2017a)³. La compañía Cantieri Meticci parte con la idea de:

[...] involucrar a los refugiados políticos para llenar un vacío, ese período de tiempo indefinido que pasan esperando el reconocimiento del Estado italiano. El deseo era, y es, hacer actuar a aquellos que nunca lo hubieran pensado, como voluntad política que es hacer coincidir el teatro y la polis. Una polis que a lo largo de los años ha cambiado notablemente su composición. Con el tiempo, el grupo se ha expandido considerablemente y ahora hay alrededor de cincuenta actores

¹ Sistema di protezione per richiedenti asilo e rifugiati [SPRAR]. (Traducción libre: Sistema de protección para solicitantes de asilo y refugiados).

² Traducción libre de: “Questo sistema garantisce un percorso graduale e un crescente coinvolgimento e senso di responsabilità per i “vecchi”, creando nel contempo un ambiente accogliente e preparato per i nuovi arrivati”.

³ Traducción libre de: “ragazzi incontrati per strada a cui viene data la possibilità di diventare professionisti delle arti”.

jóvenes y menos jóvenes, entre los cuales los más experimentados son responsables de capacitar a los recién llegados. (Budriesi, 2017a).⁴

Sin embargo, Cantieri Meticci se convierte en teatro creole-transcultural⁵ al abrirse a extranjeros, con o sin estatus de refugiado, y a italianos de todas las edades, aprovechando la posibilidad artística que se presenta en el trabajo en contextos mixtos. Al pasar de los años, han creado los llamados Quartieri teatrali (Barrios teatrales) por toda la región, laboratorios que realizan los guías de la compañía bajo la supervisión de Pietro Floridia y aprovechando espacios que son considerados no teatrales. Así, en la actualidad existen laboratorios en bibliotecas, escuelas, mezquitas, iglesias, bares, etc. A estos barrios teatrales se une la investigación socio-antropológica que realizan y que dejan a disposición del público y de investigadores de la Universidad de Bolonia y del mundo, por medio de archivos digitales de las puestas en escena, de los laboratorios y de las historias de sus participantes, el archivo PoPolifonico de Cantieri Meticci que, desde el 2 de febrero de 2017, tiene sede en el complejo artístico MET (Meticceria Extrartistica Trasversale)⁶, un espacio de 350 metros cuadrados en Via Gorki 6, Bolonia, en donde funcionan nueve talleres, entre ellos, una sastrería teatral, una carpintería, un RiStoryArte (donde se presentan espectáculos de mesa), el archivo Popolifonico, el ingreso o TeAtrio, entre otros, y que Floridia denomina “espacios membrana”, ya que son permeables a todo aquel que tenga curiosidad. En el ingreso del MET se puede apreciar una galería collage compuesta por objetos y fotografías provenientes de diversos países, épocas y experiencias, unidas bajo el tema de la transversalidad. Este espacio pasa a ser el centro logístico y cultural de la compañía y de los laboratorios que nacen del proyecto original. Budriesi, investigadora del Dams (Departamento de Artes de la Universidad de Bolonia), comenta: “(...) todo fue creado con materiales reciclados, incluso construyendo el primer escenario con cajas de cebollas. Un collage de materiales y tecnologías pop, nuevas palabras para un teatro de paso, ‘puesto en escena’, como le gusta

⁴ Traducción libre de: “[...] coinvolgere i rifugiati politici per riempire un vuoto, quel periodo di tempo indefinito che loro trascorrono in attesa di ottenere un riconoscimento dallo Stato italiano. Il desiderio era, ed è, quello di far recitare a chi a fare l’attore non aveva mai pensato, come la volontà politica è quella di far corrispondere teatro e *polis*. Una *polis* che oltretutto in questi anni ha cambiato notevolmente la sua composizione. Il gruppo nel tempo si è considerevolmente allargato ed ora ne fanno parte una cinquantina di attori giovani e meno giovani, tra i quali più esperti vengono responsabilizzati per preparare i nuovi arrivati”.

⁵ Un teatro creole-transcultural “manifiesta nuevos modos de expresión escénica basados en el desplazamiento como principio fundamental. Existe una teatralidad en tránsito, nómada, que deambula por diversas formas en pos de una comunicación de sentidos primordiales y universales. La diferencia con otras propuestas escénicas que trabajan con inmigrantes radica en las formas de enfrentar esta condición social y humana en la conformación de espectáculos que comporten el mestizaje artístico fuera de sus propias fronteras (entendidas en este punto como barreras que dividen la zona del actor y la del espectador). Estos trabajos teatrales muestran un panorama que permite identificar las formas de integración teatral que la multiculturalidad admite, las materialidades que muestran hoy un teatro del desplazamiento. A su vez, permiten proponer, por medio de su estudio, una cartografía teatral del desplazamiento que trascienda las especificidades contextuales, signícas, simbólicas y situacionales de la escena. Una forma de teatro que posea las características del desplazamiento, del nomadismo y la *différance* en pleno siglo XXI” (Cattaneo, 2020, pp. 3-4). El concepto creole proviene de las teorías de Glissant (2002, 2004) y el concepto transcultural se toma de Ortiz (2002) y de Gnisci (2006, 2011).

⁶ En español: “Mestizaje(ría) Extra-artística Transversal”.

decir a Pietro Floridaia, para las personas que pasan, en un intento por contagiar a los que nunca irían al teatro” (2017a)⁷.

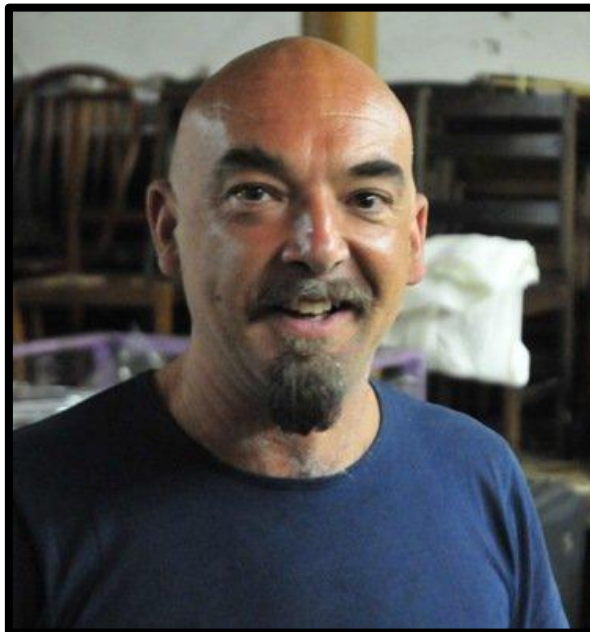


Figura 1: Pietro Floridaia, fundador y director de la Compañía Cantieri Meticci de Bolonia⁸.

En el año 2010, Floridaia siente la necesidad de comprender el contexto de la inmigración y las culturas diversas que forman parte del elenco de actores de la compañía. Así, viaja a Marruecos y Senegal, participando del proyecto *Migrating Theater* en colaboración con la compañía francesa Check Points (París), la Storytelling Organisation de Skelleftea en Suiza y la fundación Strefa Wolno Slowa de Varsovia. Este proyecto tiene como objeto realizar una exploración teatral sobre la problemática de la migración, reuniendo cada año a jóvenes actores de todo el mundo en una de las ciudades del proyecto, para crear un espectáculo sobre el tema (cf. Maureci & Niccolai, 2015, pp. 102-106).

Dentro de los múltiples proyectos que Cantieri Meticci desarrolla, se halla el de la ruta de Shakespeare, una investigación socio-antropológica que inicia el 2013 con el proyecto europeo *The City Ghettos of Today* (2013-2015) y que indaga, en una veintena de ciudades europeas, la nueva definición de *ghetto* en el encuentro/desencuentro de diversas culturas. Oficialmente, el proyecto termina en Bélgica en febrero de 2015, sin embargo, la compañía continúa su investigación en torno al personaje Calibán (de *La tempestad*, de Shakespeare) y su relación con Próspero, Miranda y Ariel en una lectura que trasciende la obra para entrar en la discusión sobre la transculturalidad y la inmigración. Esta investigación da como resultado el espectáculo *Calibano*, presentado en Bolonia en el año 2015 y una residencia artística en la ciudad de Pisa en el histórico Teatro Rossi con el objetivo de: “[...] razonar cómo la cultura y

⁷ Traducción libre de: “Il tutto è stato creato con materiali di riciclo, addirittura costruendo il primo palcoscenico con casse per cipolle. Un collage di materiali pop e tecnologie, parole nuove per un teatro di passaggio, ‘messo in scena –come ama dire Pietro Floridaia– per le persone che passano, nel tentativo di contagiare chi a teatro non andrebbe mai”.

⁸ Todas las fotografías de Cantieri Meticci fueron extraídas del sitio oficial del grupo: <http://www.cantierimeticci.it/>

la escritura condicionan nuestra concepción del Otro y arriesgan, si no se maneja con precaución y conciencia, actuar negativamente (asimilación, aplastamiento del Otro) en el trabajo que nuestra compañía está buscando realizar junto a los inmigrantes” (Cantieri Meticci en Teatro Rossi, 2015)⁹. El texto se inspira en diversas versiones de *La tempestad* de Shakespeare, entre las más destacadas, *Una Tempestad* (1969) de Aimé Césaire.

Otro importante proyecto se realiza en Lampedusa en el 2015, junto al destacado actor Ascanio Celestini. Durante un año entrevistan a inmigrantes recién llegados y a los pescadores que han presenciado la llegada de miles de embarcaciones a las costas italianas, que han sido testigos de innumerables muertes y partícipes de múltiples recates. Así, Cantieri Meticci crea la obra *Lampedusa Stories*, en donde una flota de bicicletas se transforma en un océano de veleros que recorre toda Bolonia para contar la historia de los desembarcos de inmigrantes en busca de un futuro que en sus países no encuentran. Es un espectáculo itinerante que termina en la Piazza Maggiore con la actuación de Celestini. La creación del espectáculo se lleva a cabo durante seis meses e incluye la realización de diversos *workshops* realizados en los centros de acogida de la ciudad para la escritura de un libreto que es puesto en escena por los mismos actores inmigrantes junto a jóvenes italianos.

[...] *Iaqub*, por ejemplo, originario de Mali, relató su viaje en barco a Lampedusa y la imagen de esa noche, cuando el motor del barco se averió. *Amiata*, en cambio, es una niña de Sierra Leona: a través del teatro quiso agradecer al pescador de Lampedusa, que salvó la vida de su amiga embarazada. “Una experiencia fundamental para quienes, como yo, llegaron a Italia recientemente”, dice *Usman*, nacido en Gambia y desembarcado en Lampedusa hace 6 meses. *Usman* ayudó a construir la escenografía del espectáculo. “Trabajar con la compañía me ayudó a aprender el idioma, a olvidar mis problemas por un tiempo, a conocer a otras personas. Y esperamos que podamos hacer que la ciudad comprenda que también somos personas, y que la palabra migrante no debería asustar” (Zaccariello, 2015, la cursiva es del autor).¹⁰

Durante esta experiencia, Floridia se percató de la realidad que viven los centros de acogida, mirados como pequeños *ghettos* en donde la integración se percibe lejana. El espectáculo facilitó el encuentro entre ciudadanos boloñeses y extranjeros para abolir los prejuicios y miedos frente a lo desconocido. Este proyecto se une a otro realizado el mismo año en la mezquita/iglesia de Sant’Egidio y a un laboratorio con mujeres víctimas de trata. Floridia declara que cuando se trabaja en torno al tema de la identidad hay riesgos que se corren, uno de ellos es:

⁹ Traducción libre de: “ragionare su come la cultura e la scrittura condizionano la ns. concezione dell’Altro e rischiano, se non maneggiate con cautela e consapevolezza, di agire negativamente (assimilazione, schiacciamento dell’Altro) sul lavoro che la ns. Compagnia sta cercando di svolgere insieme ai migranti”.

¹⁰ Traducción libre de: “[...] *Iaqub*, ad esempio, originario del Mali, ha raccontato il suo viaggio in barcone verso Lampedusa e l’immagine di quella notte, quando si guastò il motore della nave. *Amiata*, invece, è una ragazza della Sierra Leone: attraverso il teatro ha voluto ringraziare il pescatore di Lampedusa, che ha salvato la vita alla sua amica incinta. “Un’esperienza fondamentale per chi, come me, è arrivato in Italia da poco” racconta *Usman*, nato in Gambia e sbarcato a Lampedusa 6 mesi fa. *Usman* ha contribuito a ostruire la scenografia dello spettacolo. “Il lavoro con la compagnia mi ha aiutato a imparare la lingua, a dimenticare per un po’ i miei problemi, a conoscere altre persone. E speriamo possa far capire alla città che siamo persone anche noi, e che la parola migrante non deve spaventare”.

[...] ahogarse en un espejo de agua, tratando de tomar su propio reflejo como en el mito de Narciso, [...] Pero hay una forma menos traumática de enfrentar la identidad [...] es decir, pasar de la ficción, del disfraz, despojarse para ser poseído: este es el camino del teatro que nos permite ser Lear y Quijote sin estar locos, ayunadores a pesar de estar saciados. Es fácil perder el hilo, perder e intercambiar piezas de lenguaje e identidad por la calle. En esta babel lingüística sucede entonces el verdadero y real robo de identidad, de intercambios de vestuarios: Simone es un persa veneciano; Marta es francesa, rusa, árabe, dependiendo del clima; Sanam aún no habla italiano, habla romanesco y todos se echan a reír porque nos parecemos a los personajes de la historia amargamente irónica de Englander, en la que los osados judíos polacos agudizan su ingenio y, ayudados por la suerte, escapan a las deportaciones nazis en el carro de los actores que se mueve, como siempre, hacia un destino no especificado. Como nosotros también, disfrazados de acróbatas, caminamos en el borde con los ojos vendados... hacia el futuro (Florida cit. en Budriesi. 2017a).¹¹



Figura 2: Espacio MET, Bologna.

En el año 2017, el grupo Shebbab Met Proyect, compañía formada en los laboratorios de Cantieri Meticci, obtiene un merecido reconocimiento por la obra teatral-performativa *I Veryferici*, teatro social con la más alta calidad. El premio Scenario (creado por Marco Baliani en 1987) otorgado en el marco del festival de Santarcangelo, valora las jóvenes creaciones teatrales contemporáneas que destacan por una escritura escénica transversal más allá de géneros y formatos y por una multidisciplinariedad que escapa al teatro de narración. El grupo realiza una dramaturgia de la diferencia, como lo ha catalogado Fabio Acca,

¹¹ Traducción libre de: “[...] affogare in uno specchio d’acqua, cercando di prendere la propria immagine riflessa come nel mito di Narciso, [...] C’è però un modo meno traumatico di affrontare l’identità [...] cioè passare dalla finzione, dal travestimento, spossessarsi per essere posseduti: questa è la via del teatro che ci permette di essere Lear e Chisciotte senza essere pazzi, digiunatori pur essendo sazi. Si fa presto a perdere il filo, a perdere e scambiare per strada pezzi di lingua e di identità. In questa babele linguistica succedono allora dei veri e propri furti di identità, dei travestimenti: Simone è un persiano veneto; Marta è francese, russa, araba, a seconda del tempo che fa; Sanam ormai non parla farsi né italiano, parla romanesco e a tutti scappa da ridere perché sembriamo proprio i personaggi del racconto amaramente ironico di Englander, nel quale audaci ebrei polacchi aguzzano l’ingegno e, aiutati dalla fortuna, scampano alle deportazioni naziste sul carrozzone dei teatranti che si muove, come sempre, verso imprecisata meta. Anche noi come loro, travestiti da acrobati, camminiamo sul filo ad occhi bendati... verso il futuro”.

expuesta a modo de breves historias en formato *sketch*, teñidos de un humor grotesco y de una acción compleja que transita entre el teatro y la performance.

Este grupo, como tantos otros nacidos de los laboratorios del MET, desarrollan un lenguaje propio, siempre comprometido con la investigación multidisciplinar, transcultural, política y mestiza. Influencia de Floridia, que inspirado en un viaje a Palestina, donde pudo presenciar teatro local (siempre en clave política), decidió volver a Bolonia y plantearse el concepto de política como una constante en sus puestas en escena y laboratorios. En el año 2010, Floridia y otros integrantes de Cantieri Meticci, realizan un viaje-experiencia siguiendo la ruta que los inmigrantes realizan para llegar a Italia. De este viaje nace un texto, publicado en Bolonia (Floridia, 2011-2013). Un diario de viaje que posee la riqueza de la reflexión en acción, aquella problematizada por el teatro cuando entra en la vida de aquellos a los que se pretende representar. Floridia viaja, comparte con los ciudadanos locales, come con ellos, danza y escapa en las fronteras. Esta experiencia define más aún el sentido ético que tiene su propuesta teatral, en donde no existe la mirada caritativa, sino la del compañero que va sorteando obstáculos en el viaje del teatro y de la vida.

1. MULTILINGÜISMO E HIBRIDACIÓN SONORA: EL MESTIZAJE TEATRAL

El silencio es un bolso lleno de posibilidades.
(Murray Schafer)

Las casas de acogida son lugares de tránsito obligado para todos aquellos refugiados políticos y solicitantes de asilo recién llegados a Italia. En estos lugares, permanecen al menos un año recibiendo instrucción en materias escolares básicas, en la lengua italiana y, posteriormente, en algún oficio que les permita trabajar para sostenerse solos una vez finalizada la asistencia económica de la Unión Europea. Luego se les asigna un asistente social, algunos mediadores culturales (inmigrantes que ya llevan años en Italia y que los ayudan en trámites y todo lo que requieran para hacerse entender mientras aprenden las leyes italianas y la lengua), una cama en un departamento compartido, dinero para gastos como movilización, vestimenta y alimentación. Durante el período de acogida, que dura tres años, se les ayuda a realizar trámites para obtener la residencia definitiva y buscar trabajo bien remunerado para que, una vez que salgan del proyecto, puedan continuar su vida como ciudadanos en Italia. Evidentemente, los inmigrantes que permanecen en estas casas, están inmersos en un solo pensamiento que no es el de hacer teatro, deben sobrevivir, aprender, lograr aprovechar todo lo que tienen al alcance para forjarse un futuro. La gran mayoría son niños y jóvenes que no han vuelto a ver a sus familias (muchos no lo hacen nunca más) y que sienten el peso de la responsabilidad frente a la ‘fortuna’ de haber llegado a salvo a un país que les da la oportunidad de vivir. Es sorprendente conversar con estos ‘chicos’, son personas que han experimentado la cara más oscura de la humanidad y aun así, hablan de esperanza, de agradecimiento, del valor del trabajo y de la familia, de la no segregación, del respeto por todos los seres humanos. Son los primeros en tender una mano cuando cualquiera, sin importar de dónde venga, la necesita. Muchos de ellos ya hablan perfectamente el Italiano, otros, en cambio, se comunican con señas y sonidos que asemejan la lengua que están aprendiendo.

Otros refugiados son intelectuales o combatientes de guerra que cargan el dolor del exilio en sus miradas y no conciben la vida sin la lucha por la igualdad de oportunidades en las sociedades aplastadas por el poder imperante. Estos otros inmigrantes no buscan, a diferencia de los niños, el paraíso europeo, no esperan nada. Trabajan, estudian, sobreviven, con la idea obsesiva de poder volver algún día a sus países y poder ayudar a su reconstrucción. Para estos inmigrantes es más compleja la integración, pues como exiliados, tardan años en comprender que el retorno es imposible. “Floridia habla de algunos actores de la compañía que son refugiados políticos, en particular mujeres como Aminata, de Sierra Leona, u otra chica de Camerún, y la dificultad para que sean madres y actrices: su participación se limita a espectáculos o a talleres pagados. Otro refugiado / actor es un periodista egipcio que criticó al régimen de Mubarak y, por lo tanto, fue amenazado de muerte y encarcelado en su país de origen” (Budriesi & Farneti, 2017)¹². Por estas dificultades y por razones artísticas, la compañía comenzó a admitir en sus laboratorios a personas provenientes de todas partes del mundo; por un lado, ayudaban con sus propias experiencias a los refugiados políticos a enfrentar con otra mirada sus conflictos internos y externos; por otro lado, correspondía mucho más con la óptica y los objetivos artísticos de Cantieri Meticci que se había propuesto el mestizaje teatral con multiculturas. Así, cuando se trabaja en los laboratorios, cada integrante recién llegado es guiado por uno más experto y de nacionalidad italiana para ayudar al intercambio y al aprendizaje de la lengua¹³.

El método ideado por Floridia para entrenar a sus actores durante los laboratorios consiste en una serie de ejercicios específicos para diversos objetivos actorales. Los de aproximación al teatro, al juego de la ficción, los ha bautizado como ejercicios de umbral (*Esercizi di soglia*), en donde los actores comienzan a experimentar el juego, el contacto con el otro, la confianza y la pertenencia a un grupo de personas que ‘hacen juntas’. Al respecto, Laura Budriesi y Alice Farneti, estudiante de antropología e investigadora de la performance africana en Bolonia, comentan:

Lo que más le importa a Floridia son aquellos ejercicios “diseñados para crear un grupo, para asegurarse de que aquel que ha llegado solo de algún modo se identifique en un “nosotros”, de modo que al final de los ensayos los chicos salgan entre ellos, que se enamoren”. Encontrarse trabajando con solicitantes de asilo político o migrantes significa interactuar con los chicos que han sufrido traumas severos y que incluso están en un estado de “suspensión ambigua”. Llegan con la euforia de haberse salvado, sin embargo, a menudo pasan uno o dos años sin trabajo, sin poder enviar dinero a la familia en el país de origen o con el deseo de alcanzar otro país europeo y en su lugar se encuentran trabajando en el campo siciliano”. Por lo tanto, son necesarios “ejercicios dionisiacos o carnalescos, ejercicios de ventilación”. Finalmente, hay ejercicios diseñados para

¹² Traducción libre de: “Floridia parla di alcuni attori della compagnia che sono rifugiati politici, in particolare di donne come Aminata dalla Sierra Leone, o di un'altra ragazza del Camerun, e della difficoltà per loro di essere madri e attrici: la loro partecipazione si limita agli spettacoli o ai laboratori retribuiti. Un altro rifugiato/attore è un giornalista egiziano che aveva criticato il regime di Mubarak ed è quindi stato minacciato di morte e imprigionato nel suo paese d'origine”.

¹³ Floridia estudia y aplica el principio de enseñanza de la Escuela Barbiana de Don Lorenzo Milani y que se desarrolló entre los años 1954 y 1967 en la pequeña villa Barbiana perteneciente a la diócesis de Firenze. El modelo educativo fue criticado duramente por la Iglesia Católica, que lo reprobó por considerarlo peligroso. Este consistía en realizar clases abiertas, en donde los mismos estudiantes enseñaban las materias a sus compañeros más pequeños, guiándolos en el aprendizaje curricular y en las pruebas prácticas de la vida. Todos los estudiantes (23 en total) eran, en su mayoría, hijos de campesinos que no podían acceder a ninguna educación por la lejanía de las escuelas tradicionales y por motivos económicos.

crear un lenguaje artístico específico, tal vez el de un cierto tipo de teatro de calle, de un ritual teatral que está a mitad de camino entre la procesión y el desfile. No hay barreras entre espectadores y actores, ni aquella de la frontalidad ni del tipo proxémico: “los actores dialogan, tocan, abrazan a los espectadores”, no existen papeles más o menos importantes: un personaje puede ser compartido por varios actores. Una danza enérgica, desatada, a menudo cierra los espectáculos: la tragedia de muchos de sus espectáculos se desliza fácilmente al nivel de la fiesta y el intercambio de ritmo. (Budriesi & Farneti, 2017).¹⁴

A esta multiplicidad de ejercicios y de experiencias se suman las lecturas de los textos que se escogen para los espectáculos. Muchos de ellos pertenecen a la literatura y a la dramaturgia universal, siendo reinterpretados e intervenidos con textos creados por los mismos actores durante los ensayos. Para escoger los textos a trabajar escénicamente, Floridia propone una lectura personal, es decir, de la lectura de una obra de Shakespeare o de Kafka, cada actor aporta su propia comprensión y experiencia frente al texto, dependiendo de su bagaje cultural, de su lugar de proveniencia, de la vida que ha llevado, de su escolaridad. Todas las interpretaciones son aceptadas, todas poseen el mismo valor artístico. Cada actor selecciona una palabra clave y una imagen que lo identifica con el texto, luego Floridia propone una única clave de lectura: cada personaje, cada situación será leída desde la condición de extranjero, es decir, desde la propia experiencia de vida. Así, el actor se aproxima al personaje y al mundo de la obra con familiaridad y con su propio lenguaje, abriendo los sentidos de las obras con la profundidad que solo la vida puede concederle al actor. En este caso, son vidas que no pueden ser contadas en años, sino en sucesos que los han marcado como seres humanos, y que les permiten ahondar en la visión del teatro, en sus problemáticas, en sus objetivos escénicos. Esta forma de afrontar el texto posee dos aristas: una evidentemente artística y otra terapéutica, pues a través de los personajes y sus conflictos, los actores logran hablar de aquello que ha gatillado el trauma y de lo que son reticentes a exponer de otra manera.

Los textos de la obra pasan a ser pretextos para abordar el verdadero tema: la inmigración en Italia. Los actores cuentan sus vivencias, analizan a sus personajes desde su propia piel, luego, proponen los textos que sus personajes deben decir, configurándose como un multilingüismo interpretativo, poético y experiencial. Como ejemplo, el monólogo del actor Abraham Tesfai, 27 años, originario de Eritrea, durante el espectáculo *Gli acrobati* (*Los Acróbatas*, diciembre de 2015):

“Elimina lo superfluo”. Me lo han repetido muchas veces. Me han pelado como una cebolla. Bien, aquí está mi primera piel: es elegante, es la de un comerciante judío de una aldeíta polaca. Ahora me

¹⁴ Traducción libre de: “Esercizi a cui Floridia tiene particolarmente sono quelli ‘pensati per creare gruppo, per far sì che chi è arrivato solo in qualche modo si identifichi in un ‘noi’, in modo che alla fine delle prove i ragazzi escano tra di loro, che si innamorano’. Trovarsi a lavorare con migranti o richiedenti asilo politico significa interagire con ragazzi che hanno subito forti traumi e che sono anche in uno stato di ambigua ‘sospensione’: ‘arrivano con l’euforia di essersi salvati, però spesso trascorrono un anno o due senza lavorare, senza riuscire a mandare denaro alla famiglia nel paese di origine oppure con il desiderio di raggiungere un altro paese europeo e di trovarsi invece a lavorare nelle campagne siciliane’. Sono perciò necessari esercizi di tipo ‘dionisiaco o carnevalesco, esercizi di sfogo’. Ci sono infine esercizi atti a creare un linguaggio artistico specifico, magari quello di un certo tipo di teatro di strada, di una ritualità teatrale che sia a mezza strada tra la processione e la parata. Non ci sono barriere tra spettatori e attori, né quella della frontalità, né di tipo prossemico: ‘gli attori dialogano, toccano, abbracciano gli spettatori’, non ci sono ruoli più o meno importanti: una parte può essere condivisa tra più attori. Un ballo energico, scatenato, chiude sovente gli spettacoli: il tragico di molti suoi lavori scivola con facilità nel livellamento delle feste e nella condivisione del ritmo”.

la quito: ¿estoy bien así? ¿Puedo irme? ¿No? Fuera también la segunda cáscara. Es la de un actor, ahora ni siquiera soy un aspirante a actor. ¿Estás bien así? ¿Todavía no? Aquí está la tercera cáscara, esta tiene los bolsillos llenos de tarjetas escritas en italiano, aquellas que me dicen que puedo quedarme en Italia. Las puedo devolver. ¿Puedo irme ahora? ¿No? Fuera también la cuarta entonces. Esta es útil, es húmeda, sabe a sal y algas secas. Sin esta, no soy ni siquiera un náufrago en medio del mar. Tengo un chaleco salvavidas, ¿puedo irme ahora? ¿Todavía no? Retrocedamos aún más. Esta es sucia, es gorda, está sucia de aceite porque es la piel del trabajo. Ahora ya ni siquiera soy un mecánico de camiones en Libia. ¿Ahora estoy bien? ¿No? Esta es seca, una hoja que se desmorona debido al exceso de calor y la poca luz, ha estado mucho bajo tierra, en prisión en el medio del desierto. Ahora ni siquiera soy un prisionero. ¿Puedo irme? ¿Todavía no? Esta en cambio está llena de costras, es el uniforme militar, a regañadientes, en Eritrea. Esta es la camiseta número cuatro con la que solía jugar a la pelota cuando era niño. Ahora ni siquiera soy un niño que juega a la pelota. Esta es mi cruz, ya no tengo fe, ya no tengo religión. Ya no tengo un nombre, ya no soy el hijo de mi padre. Solo soy un hombre, nada que me distinga de otros hombres. He eliminado todo lo superfluo, tengo solo lo justo y necesario. Me limpian y borran como un pedazo de papel blanco. Ahora puedo ser escrito desde cero. ¿Está bien así? (Abraham Tesfai cit. en Budriesi & Farneti, 2017).¹⁵

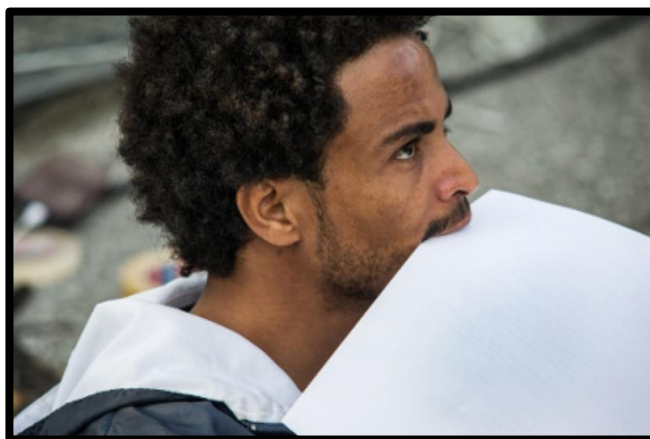


Figura 3: El actor Abraham Tesfai durante el espectáculo Gli acrobati (2015).

Vida y ficción se amalgaman en un texto de una poesía que atraviesa el cuerpo, dejando expuesta la carne, los órganos y la médula. Recordando los escritos de Artaud, su anhelo de

¹⁵ Traducción libre de: “Elimina il superfluo. Me l’hanno ripetuto molte volte. Mi hanno sbucciato come una cipolla. Ecco, qui c’è la mia prima pelle: è elegante, è di un commerciante ebreo di un paesino polacco. Adesso la tolgo: vado bene così? Posso andare? No? Via anche la seconda buccia. Questa è di un attore, ora non sono più neanche un aspirante attore. Vado bene così? Non ancora? Ecco la terza buccia, questa ha le tasche piene di carte scritte in italiano, quelle che mi dicono che posso restare in Italia. La posso restituire. Posso andare così? No? Via anche la quarta allora. Questa è utile, è umida, sa di sale e di alghe essiccate. Senza questa non sono neanche un naufrago in mezzo al mare. Ho il salvagente, adesso posso partire? Non ancora? Torniamo ancora più indietro. Questa è sporca, è grassa, è sporca di olio perché è la buccia del lavoro. Ora non sono più neanche un meccanico di camion in Libia. Adesso vado bene? No? Questa invece è secca, una foglia che si sgretola per il troppo caldo e la poca luce, è stata molto sotto terra, in prigione in mezzo al deserto. Ora non sono più neanche un prigioniero. Posso andare? Non ancora? Questa invece è piena di croste, è la divisa da militare, controvoglia, in Eritrea. Questa è la maglia numero quattro con cui giocavo al pallone quando ero un bambino. Ora non sono più neanche un bambino che gioca a pallone. Questa è la mia croce, non ho più fede, non ho più religione. Non ho più nome, non sono più figlio di mio padre. Sono solo un uomo, niente che mi distingua dagli altri uomini. Ho eliminato tutto il superfluo, ho solo lo stretto necessario. Sono pulito e cancellato come un pezzo di carta bianco. Adesso posso essere scritto da capo. Vado bene così?”.

un teatro que poseyera la crueldad de la realidad, expuesta para producir el mismo efecto que la peste provoca en el cuerpo humano, purgando los odios, los racismos, los miedos, la ignorancia, para limpiar el cuerpo social. El texto, escrito por el mismo Tesfai, es la historia de su vida, de su paso por una prisión en Libia a los 13 años, de las veces en que tuvo que disfrazarse para escapar vivo de la guerra, de su no retorno al hogar. La obra habla de un grupo de judíos que se disfraza y se une a una caravana de acróbatas para escapar del régimen nazi. Este parlamento, por ejemplo, abre otra dimensión al multilingüismo, uno interno, cultural, pues, no solo la lengua constituye un lenguaje-otro. El mestizaje del texto se presenta fragmentado entre las premisas del autor dramático, del autor escénico y del autor-actor. Trozos provenientes de diversos lenguajes, diversas interpretaciones y múltiples imágenes vivas, se reescriben unos a otros en un movimiento rizomático y cíclico que ha perdido el origen, pues este no importa. Ni origen del texto, ni origen del actor, esta diversidad textual derriba lo superfluo, como bien dice el monólogo de Tesfai, universalizando lo particular sin perder ese estatus, y convirtiendo el espacio escénico en un territorio abierto, en donde toda existencia es bienvenida. Un texto nómada que deambula entre sus referentes para bifurcarlos, y de esa manera, reafirmarlos en el aparente anonimato de su intérprete (en su doble significado: por un lado el actor, por otro el espectador). Esta es la esencia del mestizaje teatral que propone Floridia, una práctica poética, filosófica y política que tiene efectos concretos en la sociedad y en la práctica teatral, pues, conforma una teatralidad diversa en forma y principio e impacta en las relaciones de y con los inmigrantes, de y con los italianos, de y con el ciudadano del mundo¹⁶.

La hibridación sonora se da por los distintos referentes culturales de las voces, los acentos, pero también por los cantos y músicas de todas las culturas de sus actores. Estos sonidos que surgen de los espectáculos constituyen un paisaje sonoro transcultural (Schafer, 1977; 1994)¹⁷ que introduce al espectador en un territorio mestizo, donde la lengua italiana es una más de tantas que pueblan el mundo. El paisaje sonoro es:

[...] cualquier campo acústico que pueda ser estudiado como un texto y que se construya por el conjunto de sonidos de un lugar en específico, ya sea de un país, una ciudad, un barrio, una tienda, un centro comercial, una oficina, una recámara o incluso de entornos sonoros como una barra programática de radio, un programa de televisión, una canción o la pista sonora de una cinta. Es un espacio determinado en donde todos los sonidos tienen una interacción ya sea intencional o accidental con una lógica específica en su interior y con referentes del entorno social donde es producido, siendo así un indicador de las condiciones que lo generan y de las tendencias y evolución de una sociedad (Woodside, 2008, p. 3).

Es decir, el paisaje sonoro está en estrecha relación con el paisaje cultural, con la memoria colectiva y con la identidad de los sujetos. Todos los seres humanos crecemos en específicos paisajes sonoros que condicionan la forma de oír y ver el mundo, dividiéndolo entre dentro y fuera del propio contexto cultural sonoro. Lo que Cantieri Meticci crea en sus espectáculos

¹⁶ Otra forma de multilingüismo se da durante los laboratorios, donde se pueden oír diversas traducciones simultáneas de las instrucciones de los directores, técnica de trabajo aprendida de Teatro dell'Argine.

¹⁷ “Denomino *soundscape* (Paisaje Sonoro) al entorno acústico, y con este término me refiero al campo sonoro total, cualquiera que sea el lugar donde nos encontremos. Es una palabra derivada de *landscape* (Paisaje); sin embargo, y a diferencia de aquella, no está estrictamente limitada a lugares exteriores. El entorno sonoro que me rodea mientras escribo esto es un Paisaje Sonoro” (Schafer cit. en Barrios y Ruíz, 2014, p. 59).

es, finalmente, una nueva memoria colectiva anclada en la diversidad. De esta manera se abren los sentidos hacia el mestizaje sonoro, siendo posible predisponer al sujeto al cambio de lógica epistémica en todos los otros aspectos del sistema de conocimientos y creencias que se tienen del Otro. Pues, “Aunque el paisaje sonoro se construya a partir de lo que ocurre en un entorno, este también impacta en los oídos, emociones y recuerdos de la gente a lo largo de su vida como individuos y les permite mantener un nexo con su comunidad ya sea de forma generacional y/o cultural. Los objetos sonoros de este macrodiscurso sonoro son plasmados en todos los productos culturales de una comunidad” (Woodside, 2008, p. 4). Por ende, mestizar el paisaje sonoro es re-educar el macrodiscurso, para abrirlo a la transculturalidad; esto implica intercambios y no sustituciones ni colonizaciones, pues el paisaje sonoro originario de cada individuo no desaparece, solo se moviliza hacia territorios diversos y mundos posibles, modificando creencias y conocimientos pre-existentes y fijos. “Los paisajes sonoros se encuentran en constante evolución de acuerdo a cómo el entorno donde son generados cambia sus características: tienen historicidad y van de la mano del devenir de una sociedad” (Woodside, 2008, p. 3).

A su vez, el mestizaje sonoro desorienta al espectador y con ello, capta su atención en lo esencial: lograr la comunicación, es decir, hacer el esfuerzo de comprender lo que se dice. Mismo esfuerzo que realiza el inmigrante que llega a Italia sin saber la lengua. Se invierten los lugares de enunciación y se invita al Otro a vivir la experiencia. Así, todos devienen mestizos o se percatan de que siempre lo han sido, pues no existe cultura mejor que otra, ni cultura que no esté constituida por muchas otras, y esto lo hace evidente el mestizaje lingüístico que Cantieri Meticci elabora como estrategia de creolización. Mestizar el paisaje sonoro permite re-flexionar nuestra historicidad en pos de un desplazamiento hacia territorios fronterizos de memorias colectivas compartidas. De esta manera se descoloniza el pensamiento, se elimina el binarismo y se abre camino para que pase el hombre libre a construir la nueva sociedad.

2. FRONTERAS Y FRAGMENTOS DEL CUERPO: *CALIBANO* (2015)

*El cuerpo constituye para el artista el primer paso
para el reconocimiento de la propia identidad
y ofreciéndose a la mirada del público,
de reflejo se convierte también en objeto de
meditación identitaria de cada persona
que toma parte activamente del evento.*
(Alberto Dambruoso)

La frontera es un espacio liminal, y por ello, lleno de posibilidades de interacción entre culturas diversas. Este espacio *in between* es la metáfora perfecta de la creolización, pues deja en suspenso las identidades colectivas (país, región, lengua, etc.) para fragmentarlas, haciendo aflorar las identidades particulares que se funden y llegan a ser plurales. La frontera es el lugar de la negociación cultural, donde cabe el otro en toda su expresión. El inmigrante es el ser que habita este espacio, que lo atraviesa y lo hace suyo, y en esa lucha constante por cruzar, se transforma en el iniciado de aquellos ritos de paso de Van Gennep. Por ende, la frontera no solo es necesaria, sino fundamental, en el proceso de transformaciones que atañen

al sujeto liminal. Así, el migrante no es “de aquí ni es de allá”, como expresa la canción de Cabral, y los seres con los que se relaciona pertenecen a su mismo estatus.

La frontera puede ser entendida como una “zona de contacto”, es decir, como un espacio en el que “[...] las relaciones sociales a menudo son desiguales y las personas pueden hablar idiomas diferentes o el mismo idioma con diferentes inflexiones, significados y propósitos” (Chabram-Dernersesian, 2006, p. 35). Aquello de “Zona de contacto” es una expresión bien conocida [...] para indicar aquel proceso que tiene lugar cuando dos o más culturas están en contacto entre sí, como sucedió, por ejemplo, en el curso de la colonización europea en África (Carletti, 2007, p. 56).¹⁸

Este espacio intermedio es también el lugar del mestizaje, hábitat del mestizo¹⁹, pues en el intercambio abierto el sujeto se hibrida con el otro, provocando en el migrante, un estado de ambivalencia que resulta complejo, ya que se construye una identidad fragmentada entre el aquí y el allá. Es por ello que la figura del mestizo es también la del exiliado, un negociador de culturas e identidades, inevitablemente transables, en donde siempre se pierde y gana algo en el trayecto de reinención de sí mismo. “Las fronteras son como un lugar con contradicciones inconmensurables. El término no indica un sitio topográfico fijo entre dos u otras áreas estáticas (naciones, sociedades y culturas) sino un área intersticial de desplazamiento y desterritorialización que da forma a la identidad de los sujetos hibridados”. (Heyman cit. en Carletti, 2007, p. 59).²⁰ Entonces, esta condición transitoria se va tornando poco a poco en una característica integral del sujeto fronterizo, adquiriendo fragmentos de cada cultura en su propia construcción identitaria.

La frontera se refleja en cada ámbito de su existencia: en su pensamiento, en su lenguaje, en sus sentimientos y en su cuerpo. Pues el cuerpo es frontera (un lugar de paso, liminal) que, a su vez, está constituido de otra frontera que es la piel. Sin embargo, esta frontera es mucho más que solo materia, el cuerpo es social y, por ende, histórico, pues posee una biografía que se ha desarrollado en diversos contextos culturales, en contrastes continuos con otros cuerpos y sus biografías. El cuerpo es el resultado de nuestra biología y de la transmisión cultural que cada uno porta en sí, en su relación con otros cuerpos. La antigua lucha entre interno-externo se ve abolida con Merleau-Ponty, dejando, a su vez, expuestas las complejas funciones sociales que el cuerpo cumple, dando existencia al cuerpo mundo. “Luego el cuerpo es eminentemente un espacio expresivo. Pero nuestro cuerpo no es solamente un espacio expresivo en medio de todos los otros... es el origen de todos los otros, el movimiento mismo de expresión, aquel que proyecta al exterior las significaciones dándoles un lugar, lo que hace que lleguen a existir como cosas, bajo nuestras manos, bajo nuestros ojos” (Merleau-Ponty,

¹⁸ Traducción libre de: “La frontiera può essere intesa come una ‘zona di contatto’, cioè come uno spazio nel quale [...] le relazioni sociali sono spesso ineguali e le persone potrebbero parlare differenti lingue o la stessa lingua con differenti inflessioni, significati e scopi’ (Chabram-Dernersesian, 2006, p. 35). Quella di ‘zona di contatto’ è una nota espressione [...] per indicare quel processo che avviene nel momento in cui due o più culture si trovano, appunto, a contatto tra loro, com’è accaduto ad esempio nel corso della colonizzazione europea in Africa”.

¹⁹ *Mestizo* es un término que fue utilizado por primera vez en 1521 en el marco de la colonización de México. Los colonizadores lo comienzan a emplear para denominar a aquel individuo que resultaba de la mezcla entre el español y el indio (cf. Fabietti & Remotti, 1999, p. 467).

²⁰ Traducción libre de: “Le frontiere sono proprio come un posto dalle contraddizioni incommensurabili. Il termine non indica un sito topografico fisso tra due o altre zone statiche (nazioni, società e culture) ma una zona interstiziale di spostamento e deterritorializzazione che modella l’identità dei soggetti ibridizzati”.

1993, p. 163). Pues el cuerpo, como frontera, creoliza nuestros intercambios y autoconstruye una imagen identitaria que se halla siempre en movimiento. El cuerpo crea los espacios-tiempos, en la medida que se expresa frente a otro, asumiendo fragmentos de ese otro y dejando parte de sí en él. “Dentro del cronotopo específicamente humano se configuran los entes culturales” (Rico Bovio, 1998, p. 82) que nos representan como cuerpos otros, aquellos que comportan la diferencia inevitable y evidentemente visible, perceptible. Pues, dentro del cuerpo físico no hay diferencia, es el afuera el que nos agrupa en aquellas divisiones sociales artificiales que dividen a la raza humana en colores, tamaños, forma de las narices, grosor del cabello. Estas divisiones artificiales dan la falsa idea de orden social, estratificando las relaciones entre un cuerpo y otro e impidiendo los procesos de creolización.

Para Cantieri Meticci, esta división artificial existe, sin embargo, como valor agregado, no como impedimento, pues es en la diferencia que se fundan los cronotopos culturales creolizados. Los cuerpos de sus actores transportan sus biografías, sus biología particulares, transmiten su cultura y, con ello, sus propios tiempo-espacios nómades. La diferencia de los cuerpos en Cantieri Meticci se exhibe como construcción de una sociedad transcultural, una frontera en todo lo que posee de liminal, impulsando el intercambio en dicho tránsito para que todos ganen y pierdan algo. El cuerpo, aquí, es una constante negociación entre iguales en el contexto de la *différance*. De esta manera, se construyen cartografías cronotópicas en la frontera del cuerpo social y cultural. Un ejemplo de esta cartografía se presenta en la obra *Calibano* (2015) con su concepto clave: el *ghetto*.

El espectáculo inicia con el naufragio de una barca cargada de inmigrantes que verán nacer a Calibano desde el vientre de su madre exiliada, la bruja Sycorax (¿África tal vez, o el Caribe, América, India?). El mar arroja estos cuerpos fronterizos para presenciar el nacimiento de un rebelde, es el viaje del encuentro inevitable de las culturas, de la migración. Calibano dice: “El viaje hacia el Otro siempre comienza con una barca. ¿Que sea una de las carabelas de Cristóbal Colón? ¿O una nave corsaria llena de tesoros? O tal vez es la barca que comienza *La tempestad* de Shakespeare que dentro de poco naufragará en el Caribe, o Lampedusa ya que proviene de Argelia, gracias a los hechizos de Próspero o tal vez, dados los tiempos y las rutas, también podría tener la bodega cargada de migrantes” (cit. en Budriesi, 2017b)²¹.

La barca representa el inicio del viaje hacia el Otro-diferente desde la perspectiva del que la aborda; sin embargo, el mar los escupirá en la isla que se transformará en la nueva barca-prisión que los mantendrá como naufragos eternos. El espectáculo se centra en la isla como *ghetto* contemporáneo con fronteras líquidas –parafraseando a Bauman– pues, es una frontera cargada de aquel miedo líquido que es impreciso y que provoca gran ansiedad por desconocimiento del Otro, convirtiéndolo en objeto de rechazo, de odio y de discriminación. En una entrevista realizada a Bauman, se le pregunta: “¿cuál es el mecanismo que lleva a quien no puede pagar la hipoteca o no tiene una casa o la escuela para los chavales, a tomársela con estos sujetos débiles y no con las autoridades políticas y económicas que están para resolver tales problemas?” (Jaraba, 2011). La respuesta de Bauman es que, tanto extranjeros como nativos, son meras piezas en el juego del poder, pues son víctimas del

²¹ Traducción libre de: “Il viaggio verso l’Altro comincia sempre con una nave. Che sia una delle caravelle di Cristoforo Colombo? Oppure un vascello corsaro pieno di tesori? O forse è la nave con cui inizia *La tempesta* di Shakespeare che di qui a poco farà naufragio nei Caraibi, o a Lampedusa visto che viene da Algeri, grazie alle magie di Prospero o forse, visti i tempi e le rotte, potrebbe anche avere la stiva carica di migranti”.

sistema económico y político que distrae la atención para realizar su juego perverso de dominación. Así, la isla-*ghetto* donde habita Calibano es la metáfora de aquel miedo líquido del sujeto contemporáneo que, distraído, tiene la ilusión de mantener los muros altos para que todo vuelva a ser normal y, por ende, seguro.

Cuando rechazan a los emigrantes y les obligan a hacer las maletas y a volverse al sitio de donde vinieron, los nativos piensan, al menos simbólicamente, que hacen añicos aquellas fuerzas temibles y tremendas; creen que obtienen una especie de victoria simbólica en una guerra que saben que no podrán vencer verdaderamente. Considerar a los emigrantes como causa de sus propias miserias y miedos puede parecer ilógico, peor aún: es un tipo de lógica perversa. Érase una vez el tiempo en el que había certidumbre en el trabajo y en las perspectivas de vida. Todo ello ha sido sustituido, hoy, por la flexibilidad de los mercados laborales y por el empleo con fecha de caducidad. Es obvio presumir que la llegada de los extranjeros y la actual inseguridad se conecten y que se obligue a los extranjeros a irse y, entonces (en esa lógica) todo volvería a ser seguro y confortable, como antes de la llegada de aquellos (Bauman cit. en Jaraba, 2011).²²

En el *ghetto*-isla, se hallan identidades múltiples como la de Calibano, un ser mitad hombre, mitad pez, que en el espectáculo porta una máscara como símbolo de una identidad construida por el Otro, una representación de lo que se espera de él. La máscara –comenta Floridia (en Brudriesi, 2017b)– es un objeto que recuerda los rituales africanos, a sus danzantes, es un objeto que inspira preguntas sobre el desplazamiento y las identidades mestizas y frágiles que vienen desde el mar hacia Italia en busca de una vida posible: “¡Oye, oh! ¿Qué veo aquí? ¿Un hombre? ¿Un pez? / ¿Muerto? ¿Vivo?... Debe ser solo un pez, / el olor rancio y añejo, / como el bacalao ... ¡Un pez extraño! (W. Shakespeare, *La tempestad*, Acto II, escena segunda, vv. 25-28)” (cit. en Brudriesi, 2017b)²³. Este extraño que viene del mar y que huele a bacalao, posee una significación ambigua otorgada por la máscara que porta, pues la máscara es la representación de la mirada del Otro pero también es el recordatorio de que ese ser es una persona. La máscara se originó cuando la humanidad tuvo conciencia de sí misma y “Ser sí mismo y ser persona no consiste en recordar un papel aprendido antes en alguna parte, en otra preencarnación o preexistencia en otro mundo. El papel se va aprendiendo y haciendo a la vez” (Choza, 2002, p. 138). Es decir, es una identidad en construcción que ha perdido algo de su origen para dejar espacio a la nueva cultura que se va aprendiendo mientras se experimenta.

“Persona” es tanto “pertenecer a” como “distinguirse de”. Esta es la razón por la que se puede decir que una persona no es intercambiable por otra, es distinta de toda otra; cada quien es libre de

²² Y agrega: “El flujo de los emigrantes y, en particular, del que busca refugio ante las amenazas de persecución y humillación es profundamente impresionante para los nativos. Les recuerda, de manera penetrante, la fragilidad de la existencia humana, la debilidad que quisieran esconder y olvidar, pero que les atormenta durante la mayor parte del tiempo. Esos emigrantes han dejado sus casas y se han alejado de lo que les era más querido y próximo, porque sus vidas estaban destruidas, desaparecido su trabajo, sus casas destruidas, devastadas, sufrieron *razzias* [ataques sorpresa] en las revueltas y tumultos; o bien fueron obligados a partir porque se les consideraba indeseables o incapaces de ganarse la vida en sus patrias. Ellos representan –de hecho, encarnan– todo lo que temen los nativos y, específicamente, las tremendas y misteriosas ‘fuerzas globales’ que deciden las reglas de un juego en el que todos nosotros –migrantes y nativos de igual manera– somos meras piezas” (Bauman cit. en Jaraba, 2011).

²³ Traducción libre de: “Ehi, oh! Che vedo qui? Un uomo? Un pesce? / Morto? Vivo?... Dev’esser proprio un pesce, / all’odore di rancido e stantio, / come di baccalà... Uno strano pesce! (W. Shakespeare, *La tempesta*, Atto II, scena seconda, vv. 25-28)”.

actuar y es responsable de sus actos; por lo que “ser individual significa para el hombre ser persona, es decir, disponer radical y libremente de sí”. Ahora bien, de la misma manera en que el proceso de individuación se desarrolla, también cambia el proceso de concientización del significado que la sociedad otorga al individuo (Betancur, 2010, p. 133).

Ambigüedad que es característica de las identidades fronterizas, de sus cuerpos fragmentados y de sus almas en tránsito. Calibano, a su vez, porta la máscara siendo esclavo de Próspero, torciendo el signo para dejar de ser objeto. Calibano, el caníbal, el negro²⁴, el salvaje que es el símbolo de los miedos líquidos de las sociedades de todas las épocas, debate su individualidad con los instrumentos de la civilización que ha categorizado a los humanos en clases, tipos, colores. Pero Próspero es también una identidad fronteriza, es un exiliado que ha criado a un hombre-pep para ser su esclavo. Un exiliado que considera la isla-*ghetto* como su nuevo reino y que, obsesionado por la venganza, ha sido capaz de “colonizar” sin piedad. Es la figura del *ghetto* dentro del *ghetto*, similar a lo que sucedía en el film *Diálogo de exiliados* (1975) de Raúl Ruíz. Pareciera ser que para construir su propia identidad, Próspero-exiliado busca estrategias de colonización cuando no logra concretar su transculturación. En términos de Freire, “Para ellos el *hombre nuevo* son ellos mismos, transformándose en opresores de otros” (Freire, 2005, p. 44, el énfasis es del autor) y manteniendo la errónea creencia de que el acto de oprimir los hará libres.²⁵

Esta es la contradicción que deshumaniza a Próspero en el espectáculo de Cantieri Meticci y que actúa como espejo de la sociedad opresora que se lanza contra el inmigrante creyendo que ese acto los liberará de la opresión de los Estados. Esta opresión se manifiesta en el cuerpo negro de Calibano, un cuerpo diverso que expone el prejuicio de la sociedad “blanca” (que no asume su propio mestizaje). Así, Calibano porta con orgullo su máscara de hombre-pep, su ‘persona’ diversa, su alma rebelde que niega la condición de objeto impuesta por el Otro.

De ahí que pueda decirse que la máscara era el medio a través del cual se expresaba un sentido y resonaba la voz del alma, como ha sido interpretada por pensadores como Hannah Arendt. Más tarde el término “persona” pasó a hacer referencia a los actores que usaban las máscaras y, posteriormente, en el lenguaje común, a los individuos, con excepción de los esclavos, que eran considerados como cosas (Betancur, 2010, p. 130).

²⁴ “El nombre de *Calibán* puede tener su origen en una transliteración de la palabra *canibal*, que a su vez es una deformación de la palabra *Caribe* (Fernández Retamar). *Caliboun* es también un término romaní para “negro”. Todas estas referencias parecen vincular a Calibán con la visión europea de los nativos americanos y africanos. Además, Shakespeare pudo inspirarse directamente en la obra de Montaigne *De los canibales*, uno de cuyos párrafos es recitado textualmente por uno de los personajes” (Diccionario de Filosofía Latinoamericana, *ad vocem* ‘canibalismo’).

²⁵ “En este sentido, los oprimidos asumen erróneamente que el opresor está liberado. No obstante, esta asunción es falsa, el opresor no está liberado, toda vez que en su acto de opresión deshumaniza al oprimido, con lo cual se deshumaniza a sí mismo. La opresión implica deshumanización y, por tanto, no puede ser vista en ninguna circunstancia como un camino a la liberación. El oprimido, entonces, cae en una contradicción porque, al adherirse al opresor, mantiene el estado de opresión que, inicialmente, deseaba acabar” (Tovar-Bohórquez, 2015, p. 159).

A su vez, Calibano representa la mirada eurocéntrica²⁶ del colonizador que concibe al diferente como exótico, siendo un ser sin voz supeditado a identificarse en la representación que el imaginario dominante ha construido para él. Así, este ser exótico se vuelve un objeto que debe ser despojado de sus fetiches (cultura) para ser civilizado. Recordemos la ambivalencia que esta mirada posee para Bhabha, en donde el fetiche se halla finalmente en ambas culturas que se niegan a ver sus propias creencias como particulares y ajenas al otro. Por ende, la exaltación de lo exótico siempre va a crear un nuevo fetiche y va a situar a UNO al mismo nivel que el OTRO, en donde será siempre el sistema de poder el que validará como legítimo el fetiche del colonizador (Bhabha, 2002)²⁷. En este descubrimiento del Otro, no se concibe al diferente como persona, sino como parte del paisaje, misma situación que enfrentan: Calibano como esclavo e hijo de una exiliada y Próspero como exiliado, ambos son parte de la diferencia, ambos representan lo exótico y aún así, se desprecian mutuamente.

Las notas de trabajo de la Compañía Cantieri Meticci, compuestas por imágenes históricas o literarias, de textos creados por el grupo y sugerencias del director Pietro Floridia, parten de la reflexión sobre el Otro como algo desconocido, exótico y finalmente monstruoso, contra natura. Un imaginario fantástico que, desde los orígenes de la cultura occidental, enriquece el mundo desconocido con monstruos: un Oriente expandido a África, un Oriente *mirabilis*, lejano y seductor, ambiguo y cautivador, sobre el cual proyectar sueños y preocupaciones (Budriesi, 2017b).²⁸

Ahora bien, en nuestro mundo actual, el exótico es quien se ha movilizó a las tierras del colonizador y esto provoca el miedo líquido del que habla Bauman, pues, es seductor mientras sea lejano, pero cuando se encuentra en la puerta de la propia casa se vuelve aterrador, trae consigo todo aquello que no queremos ver y hace patente el horror que la propia civilización ha procurado al mundo exótico. Este ser se transforma en el espejo que no deseamos frente a nosotros, en el constante recordatorio de la fragilidad de la frontera y de la ilusión de un centro que ha perdido su estatus como tal. Estos cuerpos diversos se vuelven los fantasmas de un mundo oprimido que se nos viene encima, no para invadir ni colonizar, sino para transculturarse y dejar en nosotros parte de su ser mestizo.

²⁶ “El Oriente presentado por el Orientalismo es [...] un sistema de representaciones circunscrito por un grupo de fuerzas que introdujeron el Oriente en la cultura occidental, luego en la conciencia occidental, y finalmente en los imperios coloniales occidentales” (Said cit. en Budriesi, 2017b). Traducción libre: “L’Oriente presentato dall’orientalismo è [...] un sistema di rappresentazioni circoscritto da un insieme di forze che introdussero l’Oriente nella cultura occidentale, poi nella consapevolezza occidentale, e infine negli imperi coloniali occidentali”.

²⁷ Este pensamiento corresponde al de la línea de la crítica poscolonial, donde encontramos también las teorías de Spivak que tratan el tema de los sujetos subalternos dominados por ambos lados de la cultura (imperialista e indigenista), como es el caso de las mujeres, que serían desplazadas no solo por el colonizador sino por los propios discursos machistas indígenas y que serían las grandes relegadas de los discursos que, si bien las estudian, no les permiten ser enunciadoras de su propia elaboración ideológica (cf. Spivak, 1987),

²⁸ Traducción libre de: “Gli appunti di lavoro della compagnia Cantieri Meticci, composti da immagini storiche o letterarie, da testi realizzati dal gruppo e da suggestioni del regista Pietro Floridia, partono dalla riflessione sull’Altro come non familiare, esotico e in definitiva monstruoso, contro natura. Un immaginario fantastico che, fin dalle origini della cultura occidentale, arricchisce di mostri il mondo non conosciuto: un Oriente espanso fino all’Africa, un Oriente mirabilis, lontano e seducente, ambiguo e accattivante, sul quale proiettare sogni e inquietudini”.



Figura 4: Máscara de Calibano utilizada para el espectáculo.

Floridia no solo re-escribe el texto de Shakespeare, sino el de Césaire, en donde el nombre Calibano posee las connotaciones colonialistas del imaginario del exótico. El poeta juega con el nombre como un instrumento de posesión “Llámame X, será mejor. Como decir el hombre sin nombre. Más precisamente, el hombre al que se ha robado un nombre. Hablas de historia. Bueno, esta es historia y ¡famosa incluso! Cada vez que me llames, me recordaré de la cosa más importante, que me has robado todo, ¡incluso mi identidad!” (Césaire cit. en Budriesi, 2017b)²⁹. Pues al colonizar la lengua y dar un nombre se está eliminando por completo a la persona y dando lugar al objeto. Sin embargo, Floridia descoloniza el texto, la palabra y la hegemonía del teatro mismo al incorporar la presentación performativa:

En un momento del espectáculo tomó la palabra uno de los actores, Younes El Bouzari, que al salir del personaje dice: “Grandes, grandes, hermosa leccioncita, pero ahora me quito la máscara y hablo yo, sí, yo sé hablar y les cuento mi Calibán. Mi Calibán es argelino, o tal vez francés, no lo sabe ni siquiera él, vive en la periferia de París, en las afueras y a sus bellos discursos les responde que deberían haber educado a nuestros padres, en lugar de dejar que ellos murmuran un francés de ¡cavernícolas! [...] Para ustedes era cómodo así, a ustedes se les hacía más cómodo que ellos manejaran piedras en lugar de palabras, porque las palabras podían convertirse en frases y las frases en discursos y los discursos en derechos [...] y así fueron permaneciendo ignorantes y no nos han enseñado nada y ahora vienen ustedes y ¡Oh, *mon Dieu* no se integran, no se sienten franceses, eclosionan el odio y ahora hagámosles una bella leccioncita de aquellas sobre la cultura! ¡Demasiado tarde! Su leccioncita no la queremos, están siempre en nuestra contra con sus libros y

²⁹ Traducción libre de: “Chiamami X, andrà meglio. Come dire l’uomo senza nome. Più precisamente l’uomo a cui è stato rubato un nome. Tu parli di storia. Ebbene, questa è storia, e famosa anche! Ogni volta che mi chiamerai mi ricorderò della cosa più importante, che mi hai rubato tutto persino la mia identità!”.

entonces yo sé qué hacer con sus libros, ¡sus libros los quemó! ¡Los quemamos! ¡Los quemamos!” (Budriesi, 2017b).³⁰

Y es en esta presentación performativa del actor saliendo del personaje, donde se rompe definitivamente todo signo de colonización: del cuerpo, de la lengua, del teatro como topos hegemónico del autor, del espacio y la palabra. El actor funde la historia del personaje con su propia historia y así la universaliza y pone al espectador en el puesto de Próspero, aquel exiliado que todos somos y que, distraído, oprime para tener la sensación de libertad. Este traspaso de territorios (del teatro a la performance, del personaje al actor, de espectador a personaje) crea una estructura móvil del espectáculo y propone la frontera no como obstáculo, sino como lugar de paso, invitando a todos a la iniciación de un cambio de pensamiento. Así, el cuerpo del salvaje Calibano negro se fragmenta en diversos significantes para volverse aquella ‘persona’ cuando se quita la máscara: la máscara-presentación bajo la máscara-representación, desestabilizando, a su vez, la representación social que se hace del extranjero para comunicar directamente el sentimiento de alienación identitaria que aquella representación provoca.³¹

Todo el cuerpo del espectáculo se vuelve cartográfico, en cuanto constituir un nuevo mapa en devenir, un cuerpo mestizo que exclama ser visto y oído, que derriba los prejuicios del miedo líquido, aquellos que no tienen sustento y que dejan al descubierto solo la pobreza de mirada. El espectáculo es la frontera de aquella nueva cartografía que se funda y se expande para alcanzar al extranjero, al inmigrante, al exiliado y mestizo que todo habitante de la tierra es.

La performance aparece también como extrañamiento de los cuerpos de las actrices, convertidos en tela donde se proyectan las imágenes de monstruos, de mujeres salvajes, de fuego y fusil. Este extrañamiento del cuerpo viene a concebirlo como tierra extranjera que se puede colonizar y los signos escogidos por Floridia son: el bastón, que se convierte en la férula papal, y el mar embravecido, signo de la pila bautismal, que con violencia borra toda huella de identidad para marcar las carnes a fuego vivo con el nombre del colonizador (cf. Budriesi, 2017b). Luego, la colonización del pensamiento, la escuela, que enseña a rechazar la propia piel para ser aceptado y premiado. Floridia escribe en las notas de dirección: “El lápiz prescribe, ordena: el lápiz es como el palo al que se amarra la rama torcida para que crezca derecha” (en Budriesi, 2017b)³² Surge la obligación de aprender la nueva lengua, las

³⁰ Traducción libre de: “In un momento dello spettacolo prende la parola uno degli attori, Younes El Bouzari, che uscendo dal personaggio afferma: “Bravi, bravi, bella lezione, però adesso mi tolgo la maschera e parlo io, sì io so parlare e vi racconto il mio Calibano. Il mio Calibano è algerino, o forse francese, non lo sa neanche lui, vive nella periferia di Parigi, nella banlieu e ai vostri bei discorsi risponde che avreste dovuto educato i nostri genitori, invece che lasciarli biascicare un francese da cavernicoli! [...] A voi faceva comodo così, a voi faceva più comodo che loro maneggiassero pietre piuttosto che parole, perché le parole potevano diventare frasi e le frasi discorsi e i discorsi diritti [...] e così sono rimasti ignoranti e non ci hanno insegnato nulla e adesso arrivate voi e ¡Oh, mon Dieu non si integrano, non si sentono francesi, covano odio e allora facciamogli una bella lezione di quelle sulla cultura! Troppo tardi! La vostra lezione noi non la vogliamo, sono sempre contro di noi i vostri libri e allora so io cosa fare dei vostri libri, i vostri libri io ve li brucio! Ve li bruciamo! Ve li bruciamo!”.

³¹ Al respecto, cf. Carreño (1982), estudio sobre la dialéctica de la identidad que provoca la máscara como persona.

³² Traducción libre de: “la penna prescribe, ordina: la penna è come il palo a cui legare il legno storto perché cresca dritto”.

leyes que rigen el nuevo territorio, la nueva geografía, la nueva comida, las formas de comunicarse, de relacionarse, en definitiva, de integrarse, pero sin transculturarse, pues ni el nuevo territorio ni el colonizador están dispuestos a negociar, solo a tomar posesión. Así se coloniza la memoria, pues, por medio del adoctrinamiento, se ha ido construyendo un régimen escópico en devenir por medio de borraduras, apropiaciones y resemantizaciones. (Ver Gruzinski, 2006). Colonizar la memoria es implantar en ella imágenes de sucesos que se hallan teñidos de prejuicios. Colonizar la memoria es destruir cualquier atisbo de rebelión, es limpiar el territorio mnémico de ‘salvajes’ y poblarlo de civilización, es robar, saquear y violar el ADN de los orígenes del Otro, es apropiarse de la mirada del colonizador para ver a través de sus ojos la propia realidad, la propia historia y el propio tiempo. Colonizar la memoria constituye una construcción cultural que nos mantiene a todos inmersos en un repliegue identitario. Pero la memoria puede ser descolonizada, pues, no se debe olvidar nunca que el colonizador: “No tiene en cuenta la memoria humana, los recuerdos imborrables; y, sobre todo, hay algo que quizá no ha sabido jamás: no nos convertimos en lo que somos sino mediante la negación íntima y radical de lo que han hecho de nosotros” (Sartre en Fanon, 2011, p. 7).

El adoctrinamiento implica asumir como propia la representación que el Otro ha elaborado, sin embargo, es una representación de una realidad manipulada y re-construida y que tergiversa una temporalidad y provoca un enorme distanciamiento con los epistemes a los que cada sujeto pertenece: inmigrante y nativo. Es posible constatar, entonces, que “los sujetos colonizados se proponen representarse a sí mismos de maneras que se <comprometen con> los términos propios del colonizador” (Pratt, 2002, p. 27). De esta manera, pueden ser integrados en la nueva sociedad que no perdona un acto de rebeldía. Me recuerda la frase que escuché más de una vez durante mi estancia en Italia, cuando algún inmigrante explicaba su conducta diciendo “Perdón, es que en mi país se hace así”, la respuesta no tardaba, con dureza le contestaban: “Si estás en este país, debes actuar como se acostumbra aquí, ya no estás en tu país”.

Pero la óptica de Floridia va mucho más allá, pues el salvaje Calibano juega con Miranda, una niña pequeña a la que él llama esposa-niña. Con ello, se activa el prejuicio sobre el negro, aquella bestia primitiva que se deja llevar por el instinto más básico del ser humano-animal: el sexo. El tabú de la pedofilia (y del incesto, pues ambos fueron criados juntos por Próspero), enciende las señales de alerta del espectador que se predispone para lo peor mientras los observa jugar juntos en escena. Es el miedo el que deja en silencio a los espectadores, el miedo de que aquel colonizado se cobre venganza por los males a los que se le ha sometido. Sin embargo, Calibano habla a su esposa-niña con la esperanza de casarse con una nueva generación inocente, más consciente de su ser mestizo, que pueda traer un nuevo cuerpo transcultural en el que toda negociación sea posible. Esta pequeña es el futuro que se espera, la matriz de la que nacerán Calibanos libres, es la esperanza del cambio que dará a luz el encuentro real de las culturas en la diferencia. Es una niña, aun no es el tiempo, pero ella siempre está allí. Mientras ella juega, los actores que han naufragado en la isla y que se refugian en grandes cuevas-tuberías, salen lentamente con sus bocas abiertas de par en par. Próspero intenta transmitir su pensamiento caduco a Miranda: “¿No te parecen jaulas estas bocas y sus dientes los barrotes? En tu inmensa inocencia me preguntas ¿por qué debe haber jaulas dentro de las jaulas? ¡Porque de lo contrario mi pequeña Miranda, te devoran! [...] Hay millones de bocas abiertas de par en par porque tienen hambre. Dejan las islas-colonias de

Próspero y lo van a buscar, padre que los ha abandonado, en las ciudades” (en Budriesi, 2017b)³³.

Estas palabras son el reconocimiento de la falta cometida, pero la culpa siempre recae sobre el débil. Estas palabras vaticinan la invasión de las ciudades, aquellos que han sido explotados y privados de derechos, exprimidos y azotados por el hambre, aquellos que no han tenido voz, aquellos que han sido abandonados, llegarán a las ciudades en busca del padre colonizador para pedir el justo reconocimiento que les ha sido negado. Es el mar, aquel que cargará en sus entrañas el recordatorio de los delitos del colonizador y la culpa recorrerá las playas, vestidas de pequeños cuerpos, víctimas de nuestro silencio cómplice del horror.



Figura 5: Actor que representa a Calibano de Cantieri Meticci³⁴.

³³ Traducción libre de: “non ti sembrano gabbie queste bocche e i denti sono le sbarre? Nella tua immensa innocenza mi chiedi perché devono essere gabbie dentro le gabbie? Perché altrimenti ti divorano mia piccola Miranda! [...] Sono milioni di bocche, spalancate perché hanno fame. Lasciano le isole-colonie di Prospero e lo vanno a cercare, padre che ha abbandonato, nelle città”.

³⁴ Se desconoce el nombre del actor. Este no sale publicado en ninguna página. Se menciona a todos como la tropa de Cantieri Meticci.

3. EL ESPECTÁCULO TOTAL QUE DEVIENE CRISIS DEL PENSAMIENTO: *IL VIOLINO DEL TITANIC* (2013)

*Por Europa, por nosotros mismos y por la humanidad, compañeros,
hay que cambiar de piel, desarrollar un pensamiento nuevo,
tratar de crear un hombre nuevo.*
(Frantz Fanon, 2011)

El espectáculo se inspira en la magna obra poética/política *La fine del Titanic* (El final del Titanic) del alemán Hans Magnus Enzensberger, que analiza, por medio de la metáfora del hundimiento del trasatlántico británico Titanic cuando encuentra un iceberg el 14 de abril de 1912, la revolución cubana de 1953. Cantieri Meticci indaga, en cambio, en la relación de clases sociales y en la tragedia del naufragio observado por tantos y asistido por pocos, metáfora evidente de las miles de muertes de inmigrantes en las aguas del Mediterráneo, sin que ningún país intervenga en el origen del problema.

El espectáculo se inicia con la lectura, por parte de Floridia, del capítulo XIV del poema de Enzensberger mientras ingresan los espectadores. Al mismo tiempo, bajo sus asientos pasan los actores cubiertos por sábanas blancas, sacando sus manos para pedir ayuda mientras anegan. El impacto es inmediato, algunos espectadores estallan en llanto, otros se enfurecen, otros permanecen quietos al comprender que ahora son aquellos espectadores a bordo de los botes salvavidas del Titanic.

No es como una matanza, ni como una bomba;
no hay sangre, nadie es mutilado;
es simplemente una inundación, un aumento gradual
por doquier. La humedad se filtra.
Se forman diminutas perlas, regueros.
Lo que ocurre es que se te humedecen las suelas,
los puños de las camisas se te empapan, el cuello se torna
pegajoso en la nuca, se te empañan las gafas;
las cajas fuertes exudan, y se han manchado
las rosetas de yeso en el techo. Lo que ocurre es
que todo huele a su olor sin olor,
que gotea, se derrama, chorrea, se vierte;
no alternativamente, sino todo a la vez,
ciegamente, coincidentemente, promiscuamente,
humedeciendo el bizcocho, el sombrero de paño, los calzoncillos,
lamiendo sudorosamente las llantas de las sillas de rueda,
estancando el salobre en los urinarios, filtrándose
hacia los hornos; y ahí está otra vez,
horizontal, húmeda, oscura, callada, inmóvil, simplemente
elevándose lentamente, lentamente levantando pequeños objetos,
objetos de valor, botellas llenas de líquidos nauseabundos,
llevándoselas descuidadamente hasta que se vacían,
cosas de goma, cosas rotas y muertas; y esto continúa
hasta que tú mismo lo sientes en el esternón,
obstruyendo urgentemente, salubrementemente, pacientemente,
algo frío y pacífico que te sube, llegándote primero
a las rodillas, luego a las caderas, a los pezones,
a las clavículas; hasta que te toca el cuello, hasta que lo bebes,

hasta que sientes el agua sedienta
 buscándote la entraña, la tráquea, el útero,
 la boca; y sabes entonces lo que se propone: se propone
 llenarlo todo, tragar y que la traguen
 (Enzensberger, 1998, pp. 41-42).

La escena es acompañada por el sonido de un violín. Las luces permanecen encendidas. El espacio es invadido de naufragos que serán, también, quienes cambien los elementos escenográficos. El espacio va cambiando, se va moviendo la ubicación de los espectadores que están a bordo del barco. La cena se sirve en mesas que se convierten en sábanas que proyectan las sombras de los actores bajo ellas. Luego, presencian una batalla de danza entre las primeras, segundas y terceras clases. Los actores están divididos por razas y colores. Un momento significativo es cuando los espectadores son sentados en grupos pequeños mientras un actor se les acerca para contarles su propia historia de naufragio, de cómo llegó a Italia, del trayecto que debió realizar, por qué salió de su país, a quiénes debió dejar. La historia/partitura se presenta al espectador de manera fragmentada y performativa.

De los espectáculos de Cantieri Meticci, *Il violino del Titanic (non c'è mai posto nelle scialuppe per tutti)*³⁵ es el más fragmentario de todos en su forma de concebir y poner en escena la partitura espectacular. La fragmentación supone la ruptura de la linealidad causal, presentando fragmentos de historia para que el espectador reconstruya (o no) su propia interpretación con multiplicidad de puntos de vista que se multiplican con cada observación y con cada acción (pues el actor es también un ente que cambia en cada función). Asimismo, no todas las obras fragmentarias en su forma, lo son en su contenido:

(...) teniendo en cuenta que una obra con estructura lineal es, en principio, *teleológica*, es decir, persigue una finalidad en sus formas y en sus contenidos que confiere unidad al conjunto; mientras que una obra *fragmentaria* es principalmente una negación de esta unidad, al menos en lo que respecta a la forma. En efecto, cualquier obra presentada en fragmentos sobre la escena es formalmente discontinua, sin embargo, no todas las obras fragmentarias carecen de conexión lineal si nos referimos a su contenido. Cuando Jean-Pierre Ryngaert define la “escritura a base de fragmentos” se centra en aspectos como “pluralidad”, “ruptura”, “multiplicación de los puntos de vista”, y “heterogeneidad” (2002, p. 13) (González Martín, 2008, p. 96, el énfasis es del autor).

La fragmentación guarda estrecha relación con el tiempo-espacio de una puesta en escena, pues parte del principio físico de la inexistencia de la linealidad del tiempo. Para utilizar la poética del fragmento se pueden escoger dos caminos posibles: fragmentar una historia preexistente que deberá ser recreada por el espectador; o crear fragmentos que muestren acontecimientos que no se hallan ligados a una historia originaria y que no requieren ser recreados por el espectador. Floridia escoge la primera, pues parte por el poema de Enzensberger y la historia del Titanic, fragmentando y mestizando el referente con la introducción de la presentación performativa, expuesta en los textos, las imágenes, los testimonios y el tiempo-espacio del espectáculo. Así, transita entre el montaje (discontinuidad

³⁵ Traducción libre de: “El violín del Titanic (no hay jamás lugar en las balsas para todos)”. La obra fue dirigida por Pietro Floridia, con la asistencia de dirección de Alice Marzocchi; a cargo de las coreografías estuvo Yuliya Vorontsova y del video, Fulvio Rifuggio. El espectáculo se estrenó en junio de 2013 en la sede del círculo Arci (Associazione ricreativa e culturale italiana) del barrio Roveri de Bolonia, en ocasión de la Jornada Mundial del Refugiado.

entre los diversos elementos de la obra) y el collage³⁶ (yuxtaposición de materias y materialidades heterogéneas), elementos propios de obras fragmentarias, y característicos de lo que Sarrazac denomina montaje rapsódico: “(...) rechazo de la metáfora del *bello animal* aristotélico; caleidoscopio de los modos dramático, épico y lírico; reversión constante de lo alto y de lo bajo, de lo trágico y de lo cómico: ensamblaje de formas teatrales y extra-teatrales, que formarán el mosaico de una escritura que es resultado de un montaje dinámico, atravesada por una voz narrativa e interrogadora, y desdoblamiento de una subjetividad alternativamente dramática y épica (o visionaria)” (Sarrazac, 2015, p. 192). Este montaje rapsódico o teatro de los posibles es eminentemente polifónico, dinámico, juego de contrarios, híbrido, intermediario, poniendo en crisis el concepto mismo de drama al abrir sus posibilidades hacia múltiples e infinitos significados que se imbrican en lo social, “(...) en un teatro epicizado [épico], más narrativo, se introduce discontinuidad, distancia, mensajes, reflexividad: frente a la fábula que se le cuenta, el espectador debe apelar a su razón. El espectador debe descifrar los sentidos de esta fábula, de esta parábola” (ibidem, p. 86). Sin embargo, Floridia agrega otro componente a este teatro, las voces íntimas de sus actores, sujetos identificables que narran sus propias historias para abrir la fábula y hacerla “posible” en todo lo que posee de mito, pues, un mito es siempre una historia inventada a partir de un hecho que es imposible de explicar. Las historias de los actores/inmigrantes son imposibles de explicar, sino por medio del relato en primera persona, deconstruyendo el mito y reorganizando la fábula. Con ello, el espectáculo se resiste a un mensaje unívoco, aprovechando el sentido del silencio que va más allá de una simple pausa dramática, el silencio es el que contempla al Otro y rompe la identificación mimética para abrir paso a la identificación autorreflexiva. Pues, los espectadores son personajes/pasajeros en el gran viaje del Titanic y ahora deben decidir qué hacer con esta responsabilidad. Esto hace que “el sistema dramático entre en fuga (y no que se agote), eso es el devenir rapsódico del teatro... Y que nosotros esperamos porque sabemos que el teatro no tiene el poder de convocar la catástrofe humana –guerra o escena conyugal– sino bajo el aspecto de lo interhumano y postulando, en última instancia, la cuestión del Otro” (Sarrazac, 2009, p. 11). Un Otro que es espectador de su propio drama, pues el conflicto se centra en él, que debe observar el horror y solucionar, más allá del tiempo de la representación, ¿qué hará con ello? Es este aspecto del espectáculo lo que le permite devenir crisis del pensamiento, pues por medio del devenir escénico, que “no debe confundirse con lo que se designa habitualmente como fortuna escénica de una obra [...] estamos interesados en lo que en un texto –que incluso puede no ser dramático– solicita la escena y, en cierta medida, la reinventa” (Sarrazac, 2015, p. 71), se sitúa en el desborde de las fronteras entre actor y espectador. Se agudiza así, el sentido de pertenencia y se disemina en multiplicidad de reacciones que el espectador asume, no sin tomar conciencia de aquello que es puesto en sus manos.

La rapsodia se presenta en cada aspecto del montaje, puesto que desde su concepción se trabajan textos e imágenes provenientes de diversas fuentes. La intertextualidad del espectáculo crea las tensiones necesarias para generar líneas de fuga que borran el poema original y lo re-escriben con el testimonio en vivo de aquellos que han sobrevivido al naufragio. Los actores se convierten en los fantasmas del Titanic y de Lampedusa o de las

³⁶ Al respecto, Sarrazac (2015, p. 145) aclara: “el montaje y el collage parecen tener un rol de impugnación, de crítica, quizás porque antes de pegar los empalmes que se supone tiene la función de garantizar una cierta unidad de la obra: se extraen ciertos elementos de su contexto y se organiza algo nuevo”.

costas de Grecia o Turquía, son aquellos que hablan por los que ya no están, pero que deben quedar en la memoria de la humanidad, que ya no puede hacerse la distraída. Sin embargo, el espectáculo rapsódico no propone ninguna solución, pues no está dentro de sus posibilidades; en su lugar, genera preguntas, obliga a la reflexión, pone en crisis al espectador/actor.

La incorporación del coro como elemento rapsódico, funciona “en el nivel de la palabra [que] se manifiesta como un conjunto de réplicas que escapan al desarrollo lógico de la acción, y que pueden estructurarse de manera melódica, como un canto a varias voces” (Sarrazac, 2015, p. 66). El coro (de textos y de cantos) “motiva de manera radical una nueva fundación del espacio-tiempo teatral” (Ontivero, 2017, p. 11), un espacio-tiempo ritual que convoca a la comunidad a ser partícipe de la ceremonia de vida que es el nuevo teatro fronterizo, cartográfico. El coro, como elemento del devenir escénico, ha venido a renovar el teatro contemporáneo, poniendo en escena al personaje social como protagonista y, por ende, volviéndolo universal. Asimismo, re-articula la dialéctica texto-espectáculo, introduciendo un tercer elemento que se halla *in between* del lenguaje espectacular y que se refleja en el espacio escénico abierto y circular, por ende, multifocal. Pues, “Ha dejado de interesarnos el individuo, al menos se ha borrado el primer término, ante el interés mayor que despiertan en nosotros las colectividades, la Nación, el hecho social” (Valle-Inclán cit. en Fuentes, 1980, p. 183). El coro cambia el ritmo de la escena y deconstruye la partitura para acercarla a lo coreográfico, rompiendo el naturalismo del diálogo convencional para dar paso al soñado teatro total de Wagner.

(...) en el que la importancia de la plástica y el ritmo escénico propiciarán la presencia de grupos y coros sobre el escenario. El movimiento de los actores en escena, armonizados rítmicamente bajo un concepto colectivo y de conjunto de la escena, marcará una nueva forma de hacer teatro, con el apoyo de la escenografía y la música, siguiendo así el camino emprendido por Adolphe Appia, con la teoría wagneriana del Wort-Ton-Drama (García-Ramos, 2014, p. 450).³⁷

Florida establece una forma teatral cartográfica, pues es la única que consiente una transculturación/creolización tanto del teatro como de la sociedad de espectadores que asisten al espectáculo. La forma cartográfica es eminentemente fragmentaria y performativa, sin que por ello se resista a la interpretación (en sus dos sentidos); es más, esta se vuelve tan abierta que no puede reducirse a un solo sentido. El espectáculo no solo posee las características de un teatro posmoderno, como enumera Alfonso De Toro, sino que va mucho más allá en cuanto pone al espectador a completar la historia en la realidad de la vida, a buscar su responsabilidad y a reflexionar sobre su rol en el conflicto.

Fragmentación, montaje y repetición son principios comunes de la organización performativa del teatro postmoderno; (...) Intertextualidad: empleo de citas de otros autores y textos de diversas épocas o de textos propios, mas sin función ninguna; (...) Transformación del texto en un collage tonal, donde los signos se han despedido de su función denotativa, es decir; [sic] se han transformado en grafemas dessemantizados; (...) Interculturalidad, es decir; [sic] la recepción de elementos de culturas extrañas en la propia para producir un nuevo teatro. (De Toro, 2005, pp. 17-18).

³⁷ El autor agrega: “El *Wort-Tondrama* es la nueva forma dramática que crea Richard Wagner, resultado de la conjunción de la palabra, la música, la danza y la pantomima. El creador escénico suizo, Adolphe Appia (1862-1928), es el gran teórico, como director de escena, de la concepción dramática wagneriana del teatro total. En su obra *La música y la puesta en escena* (1899) es donde emplea este término para explicar la propuesta renovadora de Wagner” (García-Ramos, 2014, p. 450).

Un espectáculo total que Cantieri Meticci logra con 50 actores provenientes de países como Afganistán, Bélgica, Camerún, China, Costa de Marfil, Ghana, Irán, Italia, Marruecos, Nigeria, Pakistán, República Democrática del Congo, Rusia, Sierra Leona, Siria, Somalia. La pregunta que se hace Florida para crear el espectáculo, y que nos traspasa a todos, es: ¿cuál es el *iceberg* que ha golpeado nuestro mundo y que nos está haciendo anegar a todos como humanidad?

El espectador se retira, los actores desmontan la escena, se apagan las luces. Pero las voces fantasmales de aquellos en el mar aún resuenan en todas nuestras conciencias y las imágenes de cada uno de los condenados de la tierra no pueden ser borradas de la memoria de quienes, en una tarde de silencio, oyen el crujido implacable del Mediterráneo, que reclama tembloroso su lugar en nuestra historia, pues no hay que olvidar jamás que “no estamos solos” (Salazar & Pinto, 1999, p. 99).



Figura 6: Escena del espectáculo Il violino del Titanic de Cantieri Meticci.



Figura 7: Escena del espectáculo Il violino del Titanic de Cantieri Meticci.

CONCLUSIONES. La inmigración es considerada hoy como una suerte de nuevo exilio, pues, si bien los inmigrantes no se hallan bajo la prohibición del retorno, este es casi siempre imposible. Las guerras, invasiones, la miseria, la falta de oportunidades de vida han provocado en los desplazados las mismas consecuencias del exilio: fragmentación, alienación identitaria y desestabilización. Han visto la muerte, han experimentado el horror, por ende, son seres que comportan en sus cuerpos las huellas del trauma, la herida siempre sangrante. La tragedia de la guerra ha inspirado diásporas sin precedentes, miles de niños-adultos son obligados a sobrevivir a pesar de todo, pues son parte de aquellos pocos afortunados que lograron llegar a otra tierra, una que, aunque los reciba con discriminación, xenofobia y otras pestes modernas, les brinda la posibilidad de existir sin la incertidumbre de los bombardeos constantes.

Los inmigrantes han sido la piedra fundante de una serie de intercambios culturales que han impactado el teatro contemporáneo, creolizando y transculturando sus raíces para volverlas rizomáticas, como en el caso de la compañía Cantieri Meticci, pionera en este tipo de teatro social, impulsando el nacimiento de una teatralidad creole-transcultural única en Europa. La compañía ha incorporado los significados del desplazamiento en sus trabajos de laboratorio, concebidos como espacios de trans-cambios y trans-formaciones culturales, de aprendizaje transversal, de comunicación afectiva y efectiva. Conciben al actor como un ser humano que principalmente se comunica con otros en la *différance* que ofrece el espacio escénico. Un espacio mestizo, que no separa el espacio de espectación del espacio de representación. Los espacios mestizos son aquellos en donde se llevan a cabo las negociaciones, son las fronteras (concebidas como no-lugares del tránsito permanente) donde los actores mestizos se transculturán y creolizan.

El teatro creole-transcultural nace como una expresión que pertenece al teatro social italiano. Esta denominación es bastante nueva y sobre ella existen escasas investigaciones: entre ellas, la de las estudiosas italianas Maria Cristina Maureci y Marta Niccolai (2015). Las

autoras abordan el tema de la transculturación (Gnisci, 2006) y creolización (Glissant, 2004) que se produce en el teatro actual italiano con la llegada de inmigrantes a la escena. Analizan tres formas de teatro en colaboración: 1. Compañías que trabajan con inmigrantes en un intercambio recíproco teatral (dentro de estas se halla Cantieri Meticci). 2. Compañías que, si bien no incorporan inmigrantes en sus producciones, toman este fenómeno como temática de sus propuestas. 3. Dramaturgia italiana que aborda los temas de la inmigración.

El teatro creole-transcultural es, como expone Barba (2005, p. 25) respecto a su propia antropología teatral, una actitud frente al teatro y a la propia creación y preparación como actor. No define nada, no busca sentido a su existencia ni en sus creaciones. Simplemente busca, investiga, suda y trabaja, continúa su camino tan preocupado de hallar/se en el teatro que no tiene tiempo de pensar en la fama de pasar a la historia del teatro y, por ello, impulsa avances sin percatarse. Es el camino que también tomaron grandes creadores como el teatro humilde de Grotowski, el teatro del Living, el Teatro delle Albe, el Teatro dell'Argine y, por su puesto, Cantieri Meticci, entre tantos otros. Cantieri Meticci, con sede en Bolonia e impacto universal, trabaja con inmigrantes en casas de acogida, muchos de ellos refugiados de guerra o solicitantes de asilo político, dándonos un panorama que permite identificar las formas de integración teatral que la multiculturalidad admite, las materialidades que muestran hoy un teatro del desplazamiento, que es la tónica del Siglo XXI. A su vez, es un teatro que trasciende las especificidades contextuales, sónicas, simbólicas y situacionales, exponiendo las características del desplazamiento, del nomadismo y la *différance* en su método de trabajo y puesta en escena.

De las creaciones analizadas en este ensayo, se distingue una nueva forma de espectador participante: un actor mestizo, que es todo agente en fuga que participa del acontecimiento teatral-performativo (actor/autor y espectador/autor), y que se agencia en los territorios fronterizos del teatro contemporáneo, creole y transcultural. Con ello, es posible afirmar, que la inmigración atraviesa al actor mestizo por medio de la fragmentación de su construcción ontológica y conceptual, y de la desestabilización de su espacio de acción, al concebirlo y experimentarlo (practicarlo) como frontera. Ambos, actor y espectador, crean el espectáculo como rito de paso, para constituirse como sujetos de la comunidad. La participación del espectador se da por medio de la mirada, de su retroalimentación autopoietica, de su estar en la fiesta ceremonial donde se lleva a cabo la iniciación a un territorio otro, siempre cambiante, mutable y en devenir. Los agentes de la negociación ingresan en la frontera de infinitas posibilidades para ser iniciados por la fiesta comunitaria en la nueva subjetividad creada. Este es el cambio más importante en cuanto a la relación actor-espectador, pues ambos son creadores del espectáculo creole-transcultural. Por ende, su preparación implica un *training* compartido, un *training* que abarque no solo los aspectos profesionales del oficio de actor, sino los aspectos humanos que nos configuran como alteridades en espacios de *différance*. La concepción de espacio teatral, concebido como espacio total, abre la creación a la divergencia de la partitura cartográfica, una puesta en crisis de los métodos, una curvatura del espacio-tiempo de la escena, donde el proceso de laboratorio se instala como parte del espectáculo mismo. El universo sonoro de la cartografía teatral es multilingüe, construye

paisajes sonoros que fracturan el ambiente sonoro habitual, para ingresar en el convivio dantesco³⁸, en aquella puesta en jaque del lenguaje y de la lengua.

La memoria desplazada ha sido asumida en las formas teatrales de Cantieri Meticci, pues el origen se ha perdido o transformado, convirtiéndose en memoria en tránsito. La memoria, por lo tanto es un movimiento no lineal que viaja en las diversas dimensiones del tiempo-espacio, en donde el significante queda revoloteando como huella material de la materialidad que fue y que lo compuso.

En esta cartografía teatral del desplazamiento (Cattaneo, 2019), la dramaturgia es compartida, se construye con los hilvanes de textos canónicos deconstruidos por medio de la autorreferencialidad de sus agentes, es una escritura palimpséstica en todo sentido, en donde el rol de la multimedia, es la de constituirse como calco dentro de las líneas de fuga, haciendo lo que la performance le hace al teatro: agrietarlo, fragmentarlo, volverlo nuevo rizoma, para activar la memoria desplazada de la humanidad. Cantieri Meticci transita entre el objetivo artístico (la alta calidad del espectáculo) y el objetivo social (el aspecto terapéutico), tejiendo una red de potencias que impone la responsabilidad humana, artística, social, política y ética al teatro.

El aporte de esta investigación para el teatro latinoamericano actual consiste en abrir no solo perspectivas metodológicas, sino prácticas, pues se concibe como punto de partida para nuevas metodologías de creación escénica, nuevas formas de entrenamiento de actores y espectadores, nuevas formas de análisis espectacular, como también, publicaciones de artículos y libros que sirvan como base de investigaciones y experimentaciones. La propuesta de una nueva denominación para el concepto de teatralidad puede cambiar las formas de percibir los espectáculos teatrales performativos que han sido considerados marginales, abriendo espacios de colaboración e intercambio artístico en igualdad de condiciones, con repercusiones sociales.

Otra idea que ha iluminado esta investigación es la de abolir las divisiones añejas que solo insisten en la mirada caritativa y paternalista de los seres humanos diferentes, escondida bajo la premisa de otorgarles una voz. En su lugar, se propone llevar a cabo intercambios en igualdad de condiciones, para aprender y soltar, ganar y perder en las negociaciones fronterizas. Este es el lugar del teatro hoy, el lugar de la cultura, de lo social y político. Pues cambiar de piel, como dicta el llamado de Fanon, es cambiar la óptica relacional con el Otro que se halla frente a nuestras puertas, es reconstruir la humanidad que se encuentra agonizante, para no sucumbir al pánico moral, para no domesticar el régimen escópico del

³⁸ Como un banquete hermenéutico, pues “El Convivio es un tratado que Dante Alighieri escribió durante su exilio entre los años 1304 y 1307. Este término proviene del latín *convivium* que significa “banquete o convite”. El tratado ofrece un verdadero banquete de sabiduría para aquellos que no hablaban latín, por ello, Dante lo escribe en dialecto florentino considerado vulgar. La obra se estructuró inicialmente en 14 tratados con un tratado adicional introductorio de los que Dante, finalmente, solo termina cuatro. En esta obra Dante expone las razones de su exilio y las refuta enérgicamente por medio de la exposición de su doctrina de exaltación y defensa de la lengua vulgar como medio de transmisión del saber y la ciencia a todo el pueblo, el elogio de la sabiduría como forma de alcanzar la perfección y la discusión acerca de la concepción de la nobleza basada en la sangre y en lo espiritual. Con esta obra Dante funda la prosa filosófica en vulgar, utilizando la solidez, el equilibrio y la claridad que se le atribuían sólo a las escrituras en latín. (Ver Gutiérrez, 2013). [...] Este convivio sería un posicionamiento de la lengua como problematización del saber, como ruptura y reconfiguración de la realidad social y cultural, aboliendo la separación entre lo culto y lo popular. Esta valoración del vulgar se configura como una nueva pregunta estética orientada hacia una transculturalidad que desestabiliza los mecanismos del poder. Nos enfrentamos aquí a un cuestionamiento sobre el destinatario del saber y también, sobre quién es el que lo produce, cuáles son sus alianzas con las instituciones y cómo, dichas afiliaciones, buscan acallar la conciencia popular en pos de un dominio, que en los tiempos de Dante se hallaba en manos de la Iglesia y de la nobleza” (Cattaneo, 2018, pp. 68, 69).

horror frente a las imágenes que inundan los medios. Cambiar de piel no solo es una necesidad, es un deber ético que el teatro ha impuesto, pues el teatro *sabe* que solo en la negociación transcultural y creolizadora es posible que nazca nuevamente la esperanza.

Referencias bibliográficas:

- Acca, F. (2017). Uno —escenario coraggioso. Premio Scenario 2017 – Edizione del trentennale. Revista CULTURE TEATRALI. Osservatorio della scena contemporanea. Recuperado de <https://www.cultureteatrali.org/uno-scenario-coraggioso-premio-scenario-2017-edizione-del-trentennale/>
- Barba, E. (2005). *La Canoa de Papel. Tratado de Antropología Teatral*. Buenos Aires: Catálogos.
- Barrios, G.; Ruíz, C. (2014). El paisaje sonoro y sus elementos. *Quehacer científico de Chiapas*, 9(2), 57-61. Recuperado de https://www.dgip.unach.mx/images/pdf-REVISTA-QUEHACERCIENTIFICO/QUEHACER-CIENTIFICO-2014-jul-dic/El_paisaje_sonoro_y_sus_elementos.pdf
- Betancur, M. (2010). Persona y Máscara. *Praxis filosófica* 30, 127-143. Recuperado de <https://www.redalyc.org/pdf/2090/209019322007.pdf>
- Bhabha, H. (2002). *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial.
- Budriesi, L. (2017a). CANTIERI METICCI Dove migranti, rifugiati e italiani diventano «professionisti delle arti». *Culture teatrali. Osservatorio della scena contemporanea*, 30 de marzo. Recuperado de <https://cultureteatrali.dar.unibo.it/cantieri-meticci-dove-migranti-rifugiati-e-italiani-diventano-professionisti-delle-arti/>
- (2017b). Oltre le colonne d’Ercole: La tempesta scritta sull’acqua di Cantieri Meticci. *Culture teatrali. Osservatorio della scena contemporanea*, 30 de marzo. Recuperado de <https://cultureteatrali.dar.unibo.it/oltre-le-colonne-dercole-la-tempesta-scritta-sullacqua-di-cantieri-meticci/>
- Budriesi, L., & Farneti, A. (2017). Il Folle Volo. Interviste a Pietro Floridia e Abraham Tesfai”. *Culture teatrali. Osservatorio della scena contemporanea*, 30 de marzo. Recuperado de <https://cultureteatrali.dar.unibo.it/il-folle-volo-interviste-a-pietro-floridia-e-abraham-tesfai/>
- Carreño, A. (1982). *La dialéctica de la identidad en la poesía contemporánea: La persona, la máscara*. Unamuno. A. Machado, F. Pessoa, V. Alexandre, J. L. Borges, O. Paz, M. Aub, F. Grande. Madrid: Gredos.
- Carletti, C. (2007). *La costruzione culturale chicana a San Francisco dal 1960 ad oggi*. Tesi di laurea, Facoltà di Lettere e Filosofia. Alma Mater Studiorum, Università di Bologna.
- Cattaneo, C. (2018). *Hacia una cartografía teatral de exilio: Análisis de las experiencias de Teatro performance Latinoamericano (chileno y argentino) y de Teatro creole-transcultural italiano para una propuesta de cartografía teatral de exilio*. Tesis doctoral, dirigida por Patricio Rodríguez-Plaza y Marco De Marinis, Pontificia Universidad Católica de Chile / Alma Mater Studiorum Università di Bologna, Chile-Italia.

- (2019). Cartografía teatral del desplazamiento: reflexiones sobre las prácticas del mestizaje artístico en la constitución de una nueva teatralidad. En VV.AA., *La passione e il metodo: studiare teatro. 48 allievi per Marco de Marinis*. Pp. 395-410. Génova: AkropolisLibri.
- (2020). Teatro creole transcultural: reflexiones sobre las prácticas de una nueva teatralidad cartográfica y desplazada. *Argus-a*, 36, 1-35. Recuperado de <https://www.argus-a.com/publicacion/1475-teatro-creole-transcultural-reflexiones-sobre-las-practicas-de-una-nueva-teatralidad-cartografica-y-desplazada.html>
- Césaire, A. (2011). *Una tempestad. Texto original 1969* (prólogo de R. Carbone y L. Eiff). Buenos Aires: El 8vo. Loco.
- Chabram-Dernersesian, A. (2006). *The Chicana/o Cultural Studies Reader*. Nueva York: Routledge.
- Choza, J. (2002). *Antropología Filosófica. Las representaciones del sí mismo*. Madrid: Biblioteca Nueva Universidad.
- De Toro, A. (2004). Los caminos del teatro actual: hacia la plurimedialidad espectacular postmoderna o ¿el fin del teatro mimético referencial? (con especial atención al teatro y la performance' latinoamericanos). En Id. (ed.), *Estrategias postmodernas y postcoloniales en el teatro latinoamericano actual. Hibridez – Medialidad – Cuerpo* (pp. 21-72). Leipzig: Universidad de Leipzig.
- Cerutti Guldberg, H. (2000). *Diccionario de Filosofía Latinoamericana*. México: Universidad Autónoma del Estado de México.
- Enzensberger, H. M. (1986). *El hundimiento del Titanic*. Barcelona: Anagrama.
- Fabietti, U., & Remotti, F. (1999). *Dizionario di Antropologia*. Bolonia: Zanichelli.
- Fanon, F. (2011). *Los condenados de la tierra* (M. Taldea, ed.). Recuperado de https://www.encaribe.org/Files/Personalidades/frantz-fanon/texto/Fanon_Los_condenados_de_la_tierra_def_web_2.pdf
- Fernández-Retamar, R. (1973). Calibán. Apuntes sobre la cultura de nuestra América para la historia de Calibán. *Literatura.us*. Recuperado de <https://www.literatura.us/roberto/caliban2.html>
- Florida, P. (2011-2013) *Teatro in viaggio. Lungo la rotta dei migranti*. Bolonia: Casa Editrice Nuova.
- Freire, P. (2011). *La pedagogia degli oppressi*. Torino: Edizioni Gruppo Abele.
- Fuentes, V. (2006). *La marcha al pueblo en las letras españolas, 1917-1936* (2a ed.). Madrid: Ediciones de la Torre.
- García-Ramos, J. (2014). El coro en la renovación teatral de Cipriano Cherif. *Revista Signa*, 23, 443-469. Recuperado de <http://revistas.uned.es/index.php/signa/article/view/11743>
- González Martín, D. (2008). *El concepto de final en los espectáculos fragmentarios del teatro occidental: El Atelos*. Tesis doctoral, director: Manuel Aznar Soler, Institut del teatre de Barcelona i Universitat Autònoma de Barcelona, Facultat de Filosofia i Lletres, Departament de filologia catalana.
- Glissant, É. (2002). *Introducción a una poética de lo diverso*. Barcelona: Planeta.
- (2004). *Poetica del diverso*. Roma: Meltemi.

- Gnisci, A. (2006). *Creolizzare l'Europa*. Roma: Meltemi.
- (2011). Manifiesto Transcultural. *Revista Casa de las Américas*, 264, 173-183. Recuperado de <http://www.casadelasamericas.org/publicaciones/revistacasa/264/alpie.pdf>
- (2013). *Via della Transculturazione e della Gentilezza*. Roma: Ensemble.
- Gruzinski, S. (1994) *La guerra de las imágenes: de Cristóbal Colón a Blade Runner (1492-2019)*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Gutiérrez, J. I. (2013). El banquete hermenéutico: la interpretación textual en el Convivio de Dante. En Á. Mateo del Pino & N. Pascual Soler (eds.), *Comidas bastardas. Gastronomía, tradición e identidad en América Latina* (pp. 323-339). Santiago de Chile: Cuarto Propio.
- Jaraba, G. (2011). El miedo líquido según Zygmunt Bauman. Recuperado de: <http://elmundosegunbauman.blogspot.com/2011/06/el-miedo-liquido-segun-zygmunt-bauman.html>
- Kandinsky, W. (1996). *De lo espiritual en el arte*. (20ª ed.). Barcelona: Paidós Ibérica.
- Maureci, M. C., & Niccolai, M. (2015a). *Nuovo Scenario Italiano. Stranieri e italiani nel teatro contemporaneo*. Roma: Ed. Ensemble.
- Merleau-Ponty, M. (1993). *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Planeta-De Agostini.
- Ontivero, G. (2017). El concepto de rapsodia en el teatro porteño. Recuperado de https://www.academia.edu/27603129/El_concepto_de_rapsodia_en_el_teatro_porten_o_pdf
- Ortiz, F. (2002). *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* (E. M. Santi, ed.). Madrid: Cátedra.
- Pratt, M. L. (1992). *Ojos imperiales. Literatura de viajes y transculturación*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Rico Bovio, A. (1998). *Las fronteras del cuerpo. Crítica a la corporeidad*. Quito: ABYA-YALA.
- Salazar, G., & Pinto, J. (1999-2002). *Historia Contemporánea de Chile*. 5 vols. Santiago de Chile: Lom.
- Sarrazac, J. P. (2009). *El drama en devenir. Apostilla a L'avenir du drame*. México: Paso de Gato.
- (2015). *Léxico del drama moderno y contemporáneo*. México: Paso de Gato.
- Schafer, M. (1977). *The Soundscape. Our Sonic Environment and the Tuning of the World*. Vermont: Destiny Books.
- (1969). *El nuevo paisaje sonoro*. Buenos Aires: Ricordi Americana.
- Scocca, V. (2016). Cantieri Meticci all'ITC Teatro di San Lazzaro con Gli Acrobati. *Teatro.it*. Recuperado de <https://www.teatro.it/notizie/teatro/cantieri-meticci-allitc-teatro-di-san-lazzaro-con-gli-acrobati>
- Spivak, G. (1987). *In other worlds. Essays in cultural politics*. Nueva York: Methuen.

- Teatro Rossi (2015). Cantieri meticci: Sulle tracce di Calibano. Sinossi del progetto presentato per la Chiamata alle arti. *Teatro Rossi Aperto*. Recuperado de <http://www.teatrorossiaperto.it/cantieri-meticci-1/>
- Tovar-Bohórquez, J. (2015). Pedagogía del oprimido: escrito dirigido al opresor. *Pensamiento y cultura*, 18(1), 155-173. Recuperado de <https://pensamientoycultura.unisabana.edu.co/index.php/pyc/article/view/5550>
- Woodside, J. (2008). La historicidad del paisaje sonoro y la música popular. *Revista transcultural de Música*, 12. Recuperado de <http://julianwoodside.com/wp-content/uploads/2013/05/woodside-julic3a1n-la-historicidad-del-paisaje-sonoro-y-la-mc3basica-popular.pdf>
- Zaccariello, G. (2015). Lampedusa Stories, lo spettacolo itinerante che porta in scena il dramma dei migranti. Recuperado de <http://notizie.tiscali.it/feeds/Lampedusa-Stories-lo-spettacolo-itinerante-che-porta-in-scena-il-dramma-dei-migranti/>

Il viaggio migratorio. Una prospettiva umanista

The migratory journey. A humanist perspective

BARBARA GALEANDRO
Universidad de Córdoba
z02gagab@uco.es

RIASSUNTO: L'articolo presenta una riflessione su come il migrante affronta il viaggio migratorio. Per analizzare questa tematica abbiamo fatto riferimento a tre testi autobiografici, emblematici nell'ambito della letteratura della migrazione: *Io, venditore di elefanti* di Pap Khouma (1990), *Ama il tuo sogno. Vita e rivolta nella terra dell'oro rosso* di Yvan Sagnet (2012) e *Il deserto negli occhi* di Ibrahim Kane Annour (2013). Questi racconti sono le testimonianze dirette che ci hanno permesso di approfondire le diverse fasi del viaggio, dalla preparazione al ritorno, passando attraverso la partenza, il transito vero e proprio e l'adattamento alla nuova terra. Per il migrante il viaggio migratorio si impone come necessità per migliorare la sua vita, ma è anche un percorso che lo porta a una crescita interiore, alla conoscenza di se stesso e dell'Altro. La conoscenza di queste esperienze porta invece il lettore nella dimensione dell'alterità, suscitando empatia e condivisione.

Parole chiave: Viaggio; Migrazione; Alterità; Letteratura migrante; Autobiografia

Abstract: This article proposes an insight into how migrants face the migrant journey. With the aim of analysing this subject matter, we referred to three of the most emblematic autobiographies in the field of migrant literature, namely: Io, venditore di elefanti, by Pap Khouma (1990), Ama il tuo sogno. Vita e rivolta nella terra dell'oro rosso by Yvan Sagnet (2012), and Il deserto negli occhi by Ibrahim Kane Annour (2013). These are the first-hand testimonies that allowed us to examine in depth the different stages of a migrant journey: from the preparations to the way back; going through the departure, the transit per se, and the settlement in the new territory. For the migrants, not only this journey is the expression of the need to improve their living conditions, but, at the same time, it also represents a path that leads them to an inner growth, and to the knowledge of themselves and of the Other. Moreover, while reading these testimonies, the reader is brought to the dimension of the otherness, thus becoming able to experience empathy and sharing.

Keywords: Journey; Migration; Otherness; Migrant Literature; Autobiography

Recibido: 12 junio 2021 / aceptado: 15 septiembre 2021 / publicado: 20 febrero 2022

INTRODUZIONE. L'esperienza del viaggio non rappresenta solo un mero spostamento nello spazio ma è anche l'incontro con l'altro, il diverso da sé, con il luogo altro; ciò produce nel viaggiatore una serie di cambiamenti determinati dal contatto con nuove culture, lingue e tradizioni.

Inoltre, l'idea del viaggio ha anche un forte valore simbolico. Spesso, infatti, lo si intende come ricerca interiore, come percorso per arrivare a realizzare un ideale o inseguire un sogno. Altre volte è usato come metafora per rappresentare i diversi momenti dell'esistenza, che è un passare attraverso tappe che includono trasformazioni ed esperienze. Anche la nascita può essere definita come un viaggio per arrivare alla vita, cammino che si completa con la morte, considerata a sua volta percorso oltre l'esistenza terrena.

Le ragioni per cui si decide di intraprendere un cammino possono essere molteplici ma, indipendentemente dalla finalità con cui si compie o dalle ragioni per cui si realizza, un viaggio presenta distinte fasi che si distinguono nella *preparazione*, nella *partenza*, nel *transito*, nell'*arrivo*, nell'*adattamento* al nuovo Paese, fino a chiudere il circolo con il *ritorno*¹.

Nel presente articolo abbiamo quindi riflettuto su come le sei fasi precedentemente menzionate si riflettano sia nel viaggio ludico che in quello migratorio, ma abbiamo anche evidenziato come acquisiscano una valenza diversa in relazione alle condizioni in cui si realizza il viaggio. Il nostro studio si focalizza principalmente sul viaggio migratorio, che abbiamo potuto approfondire grazie all'analisi di tre racconti autobiografici scritti da migranti. Queste narrazioni memorialistiche sono le fonti primarie che ci hanno guidato nel nostro studio e grazie alle quali abbiamo potuto comprendere meglio le difficoltà che il migrante deve affrontare quando decide di intraprendere un viaggio che è anche un percorso di crescita interiore e di conoscenza di sé stesso.

1. IL VIAGGIO LUDICO. Nel viaggio ludico non appare la caratteristica dell'incertezza o della sorpresa che invece ritroviamo nel viaggio migratorio. Le riviste turistiche, le reti sociali e i tanti siti d'informazione che si consultano per organizzare la partenza, spiegano e suggeriscono dove andare e alloggiare, cosa mangiare e cosa visitare, eliminano così parte dell'imprevedibilità propria di una nuova esperienza. Il viaggiatore moderno, o meglio il turista, intraprende il suo viaggio come un atto di libertà determinato, fra l'altro, dalla necessità di liberarsi dalle abitudini e dagli obblighi a cui giornalmente è chiamato.

Il viaggio ludico inizia con la *preparazione*, che presuppone determinare le coordinate spazio-temporali, decidere cioè dove andare, quando partire e tornare. Queste non sono le uniche cose da definire, perché si pensa anche ai possibili compagni di viaggio, dove alloggiare, che abiti portare in relazione al luogo che si vuole visitare e alla stagione in cui si parte. Tutto ciò è accompagnato da sentimenti di positiva aspettativa per il desiderio e la voglia di scoprire cose nuove, di vedere luoghi sconosciuti e condividere culture diverse.

Con la *partenza* poi inizia il viaggio. "Nell'atto di partire è quindi contenuta una morte e poi una nascita, una separazione e poi il tentativo di congiungimento con il futuro" (Gnisci & Sinopoli, 1999, p. 120). La partenza è avventurarsi in quello che è il viaggio propriamente detto. Secondo Eric J. Leed: "la partenza è la perdita di un'unione raggiunta con un ambiente, una perdita che spesso viene esperita in maniera intensamente affettiva" (1991, p. 36). La consolazione rispetto alla perdita dell'affettività e dei punti di riferimento si ritrova nell'idea di un sicuro ritorno, nel ricongiungimento con i propri cari, nell'incontro con le amicizie, nel riprendere le abitudini e il ruolo che si è lasciato solo per un breve tempo.

Il *transito* poi, può provocare disagi ma presuppone anche la scoperta del nuovo e del diverso in quanto si manifesta come un'esperienza che rende dissimili grazie all'incontro con l'altro.

L'*arrivo* nel nuovo luogo è invece un tentativo di fondare una coesione fra il soggetto e il contesto (Leed, 1991, p. 36), è il momento in cui le aspettative possono essere attese o deluse, è l'occasione per lasciarsi sorprendere e coinvolgere dall'esperienza, dalla novità, dal diverso, dai nuovi sapori, odori e suoni. Questa fase comprende quindi l'incontro con l'Altro

¹ Per approfondire il quadro teorico rispetto alle distinte fasi del viaggio si segnala Bevilacqua, Clementi e Francina (2001-2002).

autoctono che può facilitare o intralciare il soggiorno.

Alla fine del viaggio poi è previsto il *ritorno* al proprio mondo; è tornare inevitabilmente cambiati grazie alle esperienze fatte e a ciò che si è appreso. Il ritorno è il completamento del viaggio, è “la meta ultima” (Gnisci & Sinopoli, 1999, p. 123).

2. IL VIAGGIO MIGRATORIO. Se confrontiamo le caratteristiche che determinano il viaggio ludico con quelle del viaggio migratorio evidenziamo come, pur mantenendo la struttura della *preparazione*, della *partenza*, del *transito*, dell'*arrivo*, dell'*adattamento* al nuovo Paese e del *ritorno*, nel viaggio migratorio ci sono delle implicazioni diverse determinate da un coinvolgimento a livello emotivo, fisico e psicologico che non si riscontrano in un viaggio realizzato per ozio. Inoltre, una delle peculiarità che differenzia il viaggio ludico da quello migratorio è che, nel primo, si parte per poi ritornare; mentre, nel viaggio migratorio, così come si dimostra nei testi autobiografici, si parte sapendo, il più delle volte, che non ci sarà il ritorno nel Paese d'origine.

Per approfondire quindi il viaggio migratorio, le sue caratteristiche, gli aspetti antropologici e culturali, abbiamo impiegato come strumento di esemplificazione tre testi autobiografici² scritti da migranti di origine africana che, una volta giunti in Italia, hanno deciso di scrivere della loro esperienza in lingua italiana. I racconti sono *Io, venditore di elefanti*, di Pap Kouma³ (1990), *Ama il tuo sogno. Vita e rivolta nella terra dell'oro rosso* di Yvan Sagnet⁴ (2012) e *Il deserto negli occhi* di Ibrahim Kane Annour⁵ (2013).

2.1. LA PREPARAZIONE. Nei testi da noi analizzati, la preparazione al viaggio viene raccontata evidenziando due caratteristiche: l'aspetto pratico che, nel viaggio migratorio, è determinato dalla raccolta del denaro utile per viaggiare e l'aspetto più strettamente antropologico, individuato nella presenza della superstizione o meglio ancora dalle pratiche divinatorie. Infatti, consultare un veggente, prima di intraprendere un viaggio o prima di un incontro di lavoro, appare come un elemento caratterizzante di questi racconti in cui acquista un ruolo fondamentale la figura dell'indovino che è una guida, una fonte di sicurezza, è colui che

² Consideriamo che queste autobiografie, che possiamo definire appartenenti alla letteratura della migrazione, assolvano a una duplice funzione: quella *narrativa* e quella *documentale*. La funzione narrativa è determinata dal messaggio che trasmettono; è grazie cioè alle parole dette che possiamo conoscere il migrante, scoprirne la sua parte più intima, superare i pregiudizi e le credenze errate sull'Io Altro. Il valore documentale lo ritroviamo invece nella descrizione dei fatti così come si svolgono in Italia e pertanto i racconti diventano uno specchio della società moderna italiana, teatro in cui si realizzano le immigrazioni da noi studiate. È attraverso le storie raccontate che possiamo poi riscontrare riferimenti geografici, storici e culturali delle parti coinvolte. Pertanto, non vediamo solo come il viaggio viene vissuto dal migrante, ma evidenziamo anche l'atteggiamento di coloro che accolgono.

³ Il testo racconta delle diverse vicissitudini attraverso le quali passa Pap Kouma, durante il viaggio realizzato per raggiungere l'Italia. Quando arriva in questa terra cerca di guadagnare facendo il venditore ambulante sulle spiagge di Riccione. È una vita fatta di stenti e di fughe dai controlli della polizia. Una vita determinata dalle difficoltà di adattamento a una nuova terra. Tutto cambia quando, grazie ad una sanatoria, ottiene il permesso di soggiorno in Italia. Pap Kouma senegalese di nascita è ora cittadino italiano. È direttore della rivista on-line di letteratura della migrazione *El-Ghibli*.

⁴ La storia raccontata dal camerunense Yvan Sagnet parla della sua passione per l'Italia e del suo desiderio di studiare in questa terra, passione che lo spinge ad emigrare. Una volta però giunto in Italia il suo sogno si infrange perché la realtà non è come lui l'aveva immaginata. Ha dei problemi economici e finisce per lavorare in Puglia per la raccolta dei pomodori. Racconta dello stato di schiavitù in cui cade, lavorando sotto il caporalato. Grazie alla sua determinazione riesce a ribellarsi e a denunciare i caporali. Attualmente vive in Italia e lavora per il sindacato Cgil-Flai.

⁵ Attraverso le parole di Ibrahim conosciamo la sua vita prima della migrazione. Lui lavorava nel deserto come guida turistica per i turisti occidentali. Quando scoppia la rivolta dei Tuareg, viene accusato di aver aderito al movimento dei ribelli e pertanto è costretto a fuggire dal suo Paese perché si converte in un perseguitato politico; è così che nel 2007 giunge in Italia dove chiede lo status di rifugiato politico. Racconta del suo viaggio migratorio e delle difficoltà ad adattarsi a vivere in spazi chiusi e alla logica della vita in città. Ibrahim oggi vive a Pordenone.

indica il cammino.

Il primo racconto a cui facciamo riferimento e in cui appare l'aspetto della superstizione è *Io, venditore di elefanti*, di Pap Kouma⁶. La narrazione inizia *in medias res* e i fatti vengono riferiti evidenziando le caratteristiche spazio-temporali del viaggio e con riferimenti all'aspetto culturale della superstizione:

È il luglio 1984. Decido: partirò per la Spagna. Il biglietto costa meno. Per sicurezza, come sempre, vado prima a consultare il mio set-kat, il mio cercatore, il mio indovino, colui che mi indica la strada. Anche nella mia famiglia ci sono dei set-kat. Ma con loro non mi sarei mai potuto fidare [...] Il mio set-kat di fiducia consulta le conchiglie, i couri che salgono dal mare, mi guarda le mani, traccia dei segni sulla sabbia. E mi raccomanda: "Non la Spagna, meglio per te la Germania". Anche questa è superstizione (Khouma, 1990, p. 23).

Rassicurato quindi dalle parole del set-kat, il protagonista decide di intraprendere il viaggio verso la Germania, passando per l'Italia che, da luogo di transito, in conseguenza ad alcune vicissitudini si trasformerà in meta ultima. Il proposito con cui Pap Kouma parte è quello di sfuggire alla miseria:

Ormai è deciso. Devo aiutare la famiglia e restando non la posso aiutare quanto vorrei [...]. Voglio aiutare tutti. Voglio partire per liberarmi di questa appiccicosa miseria. Voglio partire per tornare ricco (24).

Anche nel racconto di Ibrahim Kane Annour, *Il deserto negli occhi*, il protagonista racconta la sua preparazione al viaggio migratorio in cui appare anche rilevante la figura dell'indovino che, in questo caso, viene chiamato "il mio 'marabutto' di fiducia".

Ibrahim viveva in Niger e lavorava come guida turistica per gli europei interessati a visitare il deserto. In quanto perseguitato politico però, è costretto a lasciare lavoro e famiglia e ad emigrare in Italia quando viene accusato di aver appoggiato la rivolta tuareg contro lo sfruttamento dell'uranio. Quando racconta la sua vita nel deserto come guida turistica, fa riferimento ad un rituale che seguiva prima di partire per un viaggio:

C'era un rituale da seguire prima di partire per ogni viaggio: il sacrificio di un animale, la lettura del Corano in famiglia, il dono del cibo ai poveri e la visita al mio marabutto di fiducia. Serviva ad affrontare le difficoltà del deserto. Se avessi avuto un malore, avrei perso la mia credibilità, dovevo proteggermi. Il marabutto mi diede quattro pietre e appena fuori città le lanciai, ciascuna verso un punto cardinale (Kane Annour e Cozzarini, 2013, p. 119).

In questa maniera racconta la preparazione a un viaggio realizzato lavorando come guida attraverso il deserto. Nelle sue parole è possibile evidenziare due elementi: l'incertezza sulla riuscita del viaggio e la possibilità di un malore, cose che potrebbero provocare serie conseguenze per la riuscita del viaggio stesso. All'interno del suo racconto poi, la figura del marabutto viene riproposta varie volte. Quando per esempio i militari lo cercano per portarlo in carcere ed è costretto a lasciare la sua terra e a fuggire in Italia, consulta un marabutto: "Il mio marabutto di fiducia diceva che lì [in Italia] sarei stato al sicuro, tra le mille difficoltà" (133).

Ancora una volta il marabutto condiziona la scelta del Paese meta per il viaggio migratorio. Così anche Ibrahim, forte del suggerimento del veggente, parte per l'Italia dove raggiunge la città di Pordenone, in cui si trova una comunità di tuareg, alla quale appartiene.

Se questo è l'aspetto della superstizione che emerge nella preparazione al viaggio migratorio e non solo, non di meno interesse è l'aspetto più pratico raccontato da Yvan Sagnet in *Ama il tuo sogno. Vita e rivolta nella terra dell'oro rosso*. Nella storia di Yvan si racconta della necessità di raccogliere il denaro utile per partire. Yvan è un emigrante camerunense che decide di raggiungere l'Italia non per fuggire dalla sua terra ma per una libera scelta determinata dall'esigenza di voler approfondire i suoi studi, grazie ad una borsa

⁶ Nel testo Pap Kouma nomina questa figura come "set-kat: "il mio cercatore, il mio indovino, colui che mi indica la strada (23).

di studio del Politecnico di Torino. Tuttavia, seppure le premesse siano diverse dalle storie migratorie dei rifugiati o di coloro che voglio sottrarsi alla povertà, la preparazione del suo viaggio segue dinamiche comuni a tanti altri immigrati che arrivano in Italia fuggendo dalle loro terre. Quando Yvan ottiene la borsa di studio, lo Stato italiano esige anche una garanzia economica di 4,500 euro; una cifra esorbitante per il Camerun se consideriamo che il padre di Yvan percepiva uno stipendio pari a 250 euro al mese. Nonostante ciò, il giovane non si scoraggia e con la sua famiglia inizia un rituale comune a coloro che decidono di intraprendere il viaggio migratorio, cioè la raccolta di aiuti economici fra amici e parenti. A dire di Yvan: “un affare tutt’altro che semplice, sia dal lato pratico che da quello emotivo” (Sagnet, 2012, p. 30). Una volta che i familiari e gli amici si dicono disposti ad aiutare colui che emigra, si organizza una festa nella sua casa accogliendo tutti gli invitati con il “massimo dell’onore e rispetto” (30), gli si offre cibo in abbondanza e un letto per passare la notte. Il giorno seguente, se l’ospite è rimasto soddisfatto dell’accoglienza, prima di andare via, lascia una somma di denaro come contributo per le necessità del viaggio. Ovviamente, racconta l’autore, questa donazione non è fine a se stessa:

Offrire il proprio contributo a un parente in partenza per l’estero, equivale a investire dei soldi nel suo progetto: ci si aspetta che al ritorno diventi il capofamiglia, un punto di riferimento per tutti anche dal punto di vista economico (31).

Da questa prima fase si inizia a tessere un sottile filo che unisce la vita del migrante a quella di alcuni parenti e amici. Dice infatti l’autore:

Non si trattava più della mia vita: se in Italia avessi fallito; se l’università si fosse rivelata troppo difficile; se non fossi riuscito a imparare la lingua o sopportare il razzismo, che un po’ mi aspettavo, mi sarei dimostrato indegno davanti a tutte le persone che avevano buttato per me i propri sudati risparmi (31-32).

Da ciò si evince chiaramente come la preparazione al viaggio migratorio, implichi una grande responsabilità verso se stessi e verso gli altri, e come l’idea di un ritorno da perdente rappresenti una forma di umiliazione, vergogna e tradimento verso coloro che hanno investito i propri risparmi con la speranza di ricevere un aiuto importante nel futuro. Così si decide di intraprendere il viaggio migratorio con aspettative, speranze, desideri per se stessi e per gli altri.

2.2. LA PARTENZA. Il momento della partenza poi è associato al sentimento di abbandono e responsabilità. Abbandono della famiglia ma anche aumento di responsabilità verso la stessa in quanto, se il processo migratorio risulta positivo, anche la famiglia di origine se ne beneficerà; in caso contrario ne riceverà ripercussioni negative. La partenza raccontata da Pap Khouma avviene due volte, in due situazioni diverse. La prima volta lascia il Senegal per dirigersi verso Abidjan, in Costa d’Avorio. L’Italia non è la meta prefissata, vuole solo trovare un posto migliore dove vivere: “Voglio godermi la mia giovane età e la mia libertà. Non ho rimpianti. Questi semmai verranno dopo. Senza tristezza saluto i fratelli [...]. La partenza è una liberazione” (Khouma, 1990, pp. 20-21).

Questo primo tentativo di abbandonare la sua terra, nonostante l’entusiasmo e il desiderio di riscatto, non va a buon fine in quanto la tristezza e la sofferenza per aver lasciato il suo mondo non lo fanno ammalare solo nel corpo, ma colpiscono la parte più intima, la sua anima. In conseguenza di ciò è costretto a tornare in Senegal e, appena rientrato, la sua salute migliora notevolmente. Ancora una volta, nella descrizione dei fatti si fa riferimento alla superstizione. Infatti, attribuisce questa sua sofferenza agli spiriti. Ricorda così quell’esperienza:

Abidjan mi piace tanto ma non fa per me. Mi devo arrendere all’evidenza. In Africa diciamo: sono gli spiriti. In ogni luogo ci sono gli spiriti e non è detto che siano sempre benigni. Io ad Abidjan avevo incontrato quelli maligni. Se ad Abidjan mi ero ammalato, era solo perché i miei spiriti non erano stati accolti dagli spiriti del luogo (22).

Nonostante l’avventura negativa, il suo desiderio di partire riaffiora e si fa più forte:

Ho deciso: mai più lontano dal Senegal. Solo che passa un giorno, ne passa un altro e la mia testa corre via. Dopo una settimana, la mia testa e la mia volontà sono altrove. Sono rovinato, per me è impossibile rimanere. Il ricordo della malattia, dei medici e degli stregoni però mi trattiene. Provo per otto mesi ma non resisto. Sento soltanto il desiderio di andarmene (23).

Così il 21 luglio 1984 decide di partire per l'Europa, questa volta all'insaputa della sua famiglia. È necessario chiedere il permesso al padre per poter partire:

Devi chiedere il permesso se vuoi intraprendere un viaggio. Può succedere che te lo vieti, perché “è un giorno che porta male”. [...] Anche se non è il giorno indicato per partire lo faccio all'insaputa di tutti. Sono testardo il più testardo della famiglia. Ed ora ho deciso di scappar via. In aereo questa volta. Ma verso l'Europa (24).

La partenza di Pap Khouma quindi avviene in segreto. Teme che la superstizione dei familiari glielo impedisca perché non è il giorno propizio.

Riguardo alla partenza di Ibrahim, si riportano invece solo le parole del padre: “scappa figlio mio” (Kane Annour e Cozzarini, 2013, p. 112). Sia Ibrahim che il padre sanno che fuggire è l'unico modo per salvarsi dal carcere e dalla morte.

Yvan Sagnet racconta invece la partenza parlando di sentimenti o emozioni legati a ciò che lascia e di speranza rispetto al futuro:

Alla fine dell'estate del 2007 avevo depositato la garanzia finanziaria e avevo in tasca un biglietto aereo per Roma: da lì avrei raggiunto in treno Torino e la mia vita sarebbe cambiata per sempre (Sagnet, 2012, p. 32).

2.3. IL TRANSITO. È così che inizia il viaggio migratorio per i tre protagonisti dei racconti. Ognuno con il suo mondo, la sua storia, con esigenze, desideri e speranze diverse, raggiunge l'Europa. L'incognita, la paura, le incertezze, la solitudine e la fiducia verso il futuro sono loro compagne.

Il viaggio, nel racconto di Pap Khouma, viene descritto con queste parole piene di timore ma anche di tristezza pensando al suo Paese che non offre opportunità:

L'aereo è partito. Dakar è ormai lontana. [...] Che cosa mi succederà? Sospesi nell'aria, tra una costa e l'altra, tra un mare e l'altro l'angoscia si insinua dappertutto, senza niente che possa arginarla. Sull'aereo ci sono altri senegalesi. Pochi per fortuna, silenziosi e cupi, bocche chiuse, espressioni da condannati che sperano che il buon Dio si ricordi ancora di loro. Sta arrivando il momento in cui la nostra vita cambierà, in cui dovremmo usare bene il cervello, le braccia e i soldi che abbiamo messo da parte o quelli che ci sono stati prestati. Mi pare di abbandonare una barca che affonda e i nostri governanti siano i primi complici del naufragio (Khouma, 1990, p. 25).

Ibrahim Kane Annour invece non si sofferma troppo sulla descrizione di questa fase, in quanto, essendo guida turistica, aveva già viaggiato altre volte in Italia e quindi lo spostamento nello spazio non provoca disagi.

Diversa invece è l'esperienza di Yvan Sagnet che racconta questo momento esprimendo speranze e paure. È la prima volta che esce dall'Africa e con l'aereo sorvola terra e mare. Definisce questa esperienza “fortissima”:

Non appena imbarcato cominciai a guardarmi intorno per assimilare ogni minimo dettaglio: il piccolo schermo personale incastonato nel sedile di fronte al mio; la presa per gli auricolari sui braccioli, la scelta musicale che ne veniva fuori; le hostess che distribuivano snack in minuscole confezioni mai viste nei supermercati (Sagnet, 2012, 33).

Al contatto con questo mondo sorprendente, si unisce la speranza per una nuova vita:

Ero entusiasta, felice e convinto che la mia nuova vita sarebbe stata pulita e semplice come le nuvole che vedevo scorrere sotto l'aereo (33).

2.4. L'ARRIVO. L'arrivo poi, che rappresenta il contatto con la terra sconosciuta, viene quasi sempre descritto con un impatto emotivo molto forte. Se da una parte c'è la felicità per aver raggiunto finalmente l'Europa, dall'altra c'è il timore, la paura determinata dall'incertezza di quello che accadrà. Le emozioni sono contrastanti. Si vedono volti sconosciuti, si ascolta una lingua estranea, si vive spaesamento e solitudine perché non è possibile condividere questi sentimenti con nessuno. C'è nostalgia verso la terra di appartenenza, ma anche colpa per aver lasciato i propri familiari in terre lontane o per essere sopravvissuti al difficoltoso viaggio migratorio che spesso per gli africani si realizza per mare, su mezzi di fortuna in cui a volte vedono morire alcuni compagni di traversata. Solo quando l'integrazione riesce, i sentimenti negativi gradatamente scompaiono e lasciano il posto alla nostalgia verso il Paese di origine, si realizza una assimilazione alla nuova terra, si ristabilisce un equilibrio psichico ed emotivo. È questo evidentemente un processo lungo e difficoltoso.

Pap Khouma descrive il suo arrivo in Italia facendo di nuovo riferimento alla superstizione, con la descrizione dei rituali che i viaggiatori compiono dopo l'atterraggio:

Uno dopo l'altro, frughiamo nelle profondità delle borse e delle tasche e ne estraiamo piccole bottiglie. Contengono un liquido per la buona sorte. Cominciamo a versarlo sulle palme delle mani e poi a bagnarci il viso. Qualcuno legge versi del Corano, quelli che il marabutto gli aveva indicato prima di salutare parenti e amici. Una, due, tre volte. Se li leggo cinque volte mi lasciano entrare (Khouma, 1990, p. 27).

Da queste parole si evincono i sentimenti di incertezza rispetto a ciò che accadrà e la necessità di incontrare un conforto in forze superiori o in rituali scaramantici. Si cerca un appoggio per superare la paura. Oltre a questo, c'è un timore più tangibile, determinato dalla presenza della polizia. Gli immigrati temono che facciano dei controlli e non permettano di rimanere nel Paese:

Gli zii, che ci attendono in Italia, sono i poliziotti, perché gli zii vogliono sapere tutto e sono pedanti: che cosa fai qui, dove vai, come vivi. E poi ti danno ordini. Zio è chi vuole comandarti la vita (26).

L'impatto con il nuovo non è facile perché le leggi non permettono la libera circolazione a coloro che non hanno i documenti in regola. Un minimo intoppo e il migrante sa che rischia di essere rimandato in patria. Questo comporta oltre alla delusione anche la disperazione per aver speso inutilmente il denaro ricevuto o messo da parte.

Quando Pap Khouma arriva in Italia, riesce a passare il controllo della polizia, ma si scontra con un disagio e un senso di inadeguatezza, determinato dal suo abbigliamento:

Mi guardo i vestiti. La giacca è un regalo di mio fratello che l'aveva avuta da un cugino di Parigi. Mi era sembrata bellissima. Adesso scopro come sono vestiti gli altri. La mia giacca non c'entra proprio niente e i pantaloni salgono un po' troppo corti sopra le caviglie. Sì, non va bene niente. È luglio e sento caldo. I tubab [gli europei] mi guardano e non devo fare una grande impressione. Mi tolgo la giacca e la ripiego sotto il braccio (26).

La diversità nel vestire che produce un senso di estraneità alla nuova terra, è solo il primo elemento che Pap Khouma scorge come caratteristica dissimile fra l'Africa e l'Italia. Riflette sulla lontananza fra i due mondi e presto scopre anche come quella libertà che pensava di ottenere con il viaggio in Europa non corrisponde alla realtà. Da Roma si dirige a Riccione, perché alcuni senegalesi che erano già stati in Italia gli avevano raccomandato quel posto. Dopo aver preso vari treni, finalmente a mezzanotte arriva in città:

Sono stanco, ma gli occhi sono ben aperti per scoprire tutto. Le luci sono abbaglianti ed è un sole di mezzogiorno. Invece siamo ormai a mezzanotte (29).

Viene ospitato da alcuni connazionali che gli spiegano che non può muoversi liberamente:

Meglio non andare in giro, perché qui dobbiamo vivere nascosti. Non abbiamo il permesso di soggiorno. Ci facciamo passare per turisti. Ma tutti lo sanno che non siamo turisti, che andiamo

nelle spiagge a vendere. Questo è vietato. Proibito. Se tu te ne vai in giro così, può capitare che uno zio ti veda e ti fermi. E se ti ferma, ti porta in caserma e ti dà il foglio di via. E quando ti ritrovi con il foglio di via, caro “grand”, devi lasciare il paese. Altrimenti, se ti pescano ancora, ti mandano in carcere (30).

Inizia così l'avventura di Pap Kouma nella nuova terra, fra clandestinità, incertezza e disillusione.

Anche Ibrahim Kane Annour racconta i primi giorni a Milano quando viene ospitato da un amico italiano:

Sconvolto pensai di essere in un sogno quando mi trovai di fronte la faccia dell'Europa. I grattacieli, i ponti, le strade, le auto, il traffico, la confusione, fu un assalto di sensazioni. Ai semafori mi voltavo a osservare le centinaia di macchine dietro di noi. L'autostrada era una pista infinita di cemento (Kane Annour e Cozzarini, 2013, p. 95).

Ma la cosa più sorprendente e più difficile da accettare è vivere in un appartamento, lui che è abituato agli spazi infiniti e senza limiti del deserto:

Piero stava in un palazzo. Suonavano un bottone e qualcuno apriva la porta. Entravi in una scatola di acciaio e salivi al quinto piano, senza muoverti. Le prime notti non riuscivo a prendere sonno perché mi sentivo schiacciato come in un sandwich, con quattro piani sotto e quattro sopra di me. Sognavo che cadeva giù tutto. Restai schiacciato di fronte all'imponenza del Duomo [...] La densità di gente, auto, rumori mi soffocava (95).

In queste parole è interessante evidenziare la forza semantica dei verbi *schiacciare* e *soffocare*, che esprimono una sensazione di restrizione e di limitazione tipiche delle città europee, sensazioni evidentemente non attribuibili alla vita negli spazi aperti dell'Africa. In seguito, fa anche una riflessione su un aspetto culturale che determina la differenza fra gli africani e gli italiani:

Nessuno si fermava a fare due chiacchiere, li salutavo e non mi rispondevano. Ero disorientato. Mi infastidiva dover prendere un appuntamento anche per andare da un amico (96).

Questa maniera di vivere i rapporti umani è inconcepibile per lui e per la sua cultura, che lo ha abituato a vivere nella comunità, nella condivisione e nell'appoggio mutuo e continuo fra i membri che ne fanno parte.

Anche l'arrivo in Italia di Yvan Sagnet viene raccontato con disillusione. Pensa che in Italia possa trovare la giustizia sociale che mancava in Africa, desiderio che è stato per lui il primo motore che lo ha spinto ad emigrare. Ma alla partenza non sa ancora che oltre il Mediterraneo, in terra pugliese, si scontrerà con lo sfruttamento del caporalato, con sofferenza e umiliazione e che sarebbero passati alcuni anni prima di ottenere quel riscatto e quella giustizia tanto cercata dentro e fuori l'Africa. L'arrivo nel Paese anelato, infatti, si presenta immediatamente come frustrante, deludente e molto difficoltoso. Ciò fa riflettere su come, indipendentemente dal fare un viaggio in aereo o su dei barconi, dal bagaglio sociale o culturale con cui si arriva nella nuova terra, ci sono difficoltà comuni determinate dal razzismo, dall'esclusione sociale, dalle difficoltà di adattamento e dalla necessità di dover imparare a muoversi nel nuovo mondo. Lo stesso Yvan passerà attraverso molte vicissitudini prima di riuscire ad avere una vita decorosa e socialmente riconosciuta. Nonostante, quindi, la sua borsa di studio, Yvan, per una serie di circostanze avverse, arriva a lavorare nei campi della Puglia per la raccolta dei pomodori. Qui subisce lo sfruttamento dei *padroni* italiani che fanno lavorare i migranti senza contratto, con pochissimo denaro e vivendo in baracche in situazioni igienico-sanitarie assimilabili a uno stato di schiavitù. Yvan però non vuole arrendersi a questa vita e a questo sfruttamento. Il suo viaggio migratorio aveva avuto inizio per migliorare la sua vita, non poteva accettare invece di sopravvivere senza dignità e nella violenza in un Paese straniero. Così, dopo molte disavventure che sono raccontate nel testo autobiografico, organizza quella che è passata alla storia italiana come la prima rivolta degli

immigrati contro il caporalato: la rivolta di Boncuri⁷. Lui con altri suoi connazionali organizza uno sciopero al quale lo Stato italiano ha dovuto dare una risposta. In seguito a questo avvenimento sono scattate delle denunce verso i caporali e alcuni di loro sono stati arrestati. Ora Yvan continua a lottare contro questo tipo di sfruttamento. Aiuta e tutela i più deboli e lavora per il sindacato Cgil-Flai.

2.5. L'ADATTAMENTO. L'esperienza dopo l'arrivo è un altro momento molto importante nella migrazione. È necessario che il migrante impegni tutte le sue capacità adattive per poter vivere integrato nel nuovo Paese. Deve cioè sviluppare la sua capacità di essere resiliente, ossia di saper affrontare i disagi e resistere alle difficoltà e alle avversità prodotte dalle nuove circostanze. Oltre alle complicazioni causate dallo spostamento nello spazio, la migrazione presenta un aspetto interessante, determinato dallo spostamento nel tempo. Questa problematica viene definita da alcuni studiosi come “shock del futuro” (Novaro e Lavanco, 2005, p. 82). Ciò è provocato dal fatto che il migrante si trova a contatto, in maniera improvvisa, con una realtà sociale e tecnologica molto diversa rispetto a quella conosciuta nel Paese di origine. In relazione a questo, Alvin Toffler presenta una riflessione interessante sulle conseguenze psicobiologiche determinate dalla necessità di adattamento al cambiamento prodotto dalle nuove tecnologie. Il suo pensiero si basa sulla riflessione della società moderna ma è perfettamente adattabile ai migranti che spesso raggiungono Paesi in cui trovano stimoli tecnologici o commerciali nuovi per loro, e questo provoca uno shock del futuro. Secondo Toffler l'impulso all'accelerazione produce conseguenze a livello personale, psicologico e sociale e definisce lo shock del futuro come “the human response to overstimulation” che causa vari sintomi che vanno dalla “anxiety, hostility to helpful authority, and seemingly senseless violence, to physical illness, depression and apathy” (Toffler, 1971, p. 168)⁸.

Parallelamente poi allo shock del futuro possiamo parlare di shock culturale, che è quello che subisce colui che visita un nuovo Paese e che si trova in una realtà totalmente sconosciuta proprio da un punto di vista culturale.

Consideriamo pertanto che il migrante si trovi a dover affrontare entrambi questi shock che creano problemi di adattamento.

Anche queste difficoltà vengono raccontate in alcuni dei testi autobiografici. In *Ama il tuo sogno*, per esempio, troviamo riferimenti allo shock del futuro, quando Yvan Sagnet arriva in aeroporto:

All'aeroporto di Roma Fiumicino feci la conoscenza delle scale mobili: non le avevo mai usate, prima di allora, e mi lasciai trasportare fino a inciampare nel punto in cui rientravano nel pavimento. Caddi a terra con tutti i bagagli [...] (Sagnet, 2012, p. 34).

Racconta della difficoltà determinata dall'incontro-scontro con la tecnologia anche quando cerca di fare elettronicamente un biglietto del treno: “[...] impazzivo per cercare di capire come funzionasse la macchina per fare i biglietti [...]” (35). E poi quando entra nella metropolitana “con vagoni lanciati a velocità supersonica lungo cunicoli sotterranei neri come la pece” (36). Realtà lontane da quelle vissute fino a quel momento da Yvan e, pertanto, difficili da assimilare.

Alla stessa maniera ne *Il deserto negli occhi* ritroviamo il difficoltoso impatto tecnologico della vita in Occidente, da parte di Ibrahim:

⁷ La rivolta di Boncuri è scoppiata il 28 luglio 2011 ed ha rappresentato il primo sciopero in cui i migranti stranieri assoldati nella raccolta dei pomodori nelle terre italiane si sono uniti per manifestare contro i loro sfruttatori. Durante la manifestazione hanno denunciato lo sfruttamento del lavoro e le condizioni di vita a cui erano costretti. Come conseguenza di questo sciopero vi sono state varie condanne dei “caporali”, con l'accusa di riduzione in schiavitù e traffico di essere umani.

⁸ Toffler afferma che: “To understand this syndrome, we must pull together from such scattered fields as psychology, neurology, communications theory and endocrinology, what science can tell us about human adaptation” (p. 168).

In hotel non sapevo nemmeno come aprire i rubinetti [...]. I grattacieli, i ponti, le strade, le auto, il traffico, la confusione, fu un assalto di sensazioni. Ai semafori mi voltavo a osservare le centinaia di macchine dietro di noi. L'autostrada era una pista infinita di cemento. [...] Anche la metropolitana mi sconvolse. La densità di gente, auto, rumori mi soffocava (Kane Annour & Cozzarini, 2013, pp. 94-95).

Così come avviene per la tecnologia, anche le differenze culturali sono difficili da comprendere. Ibrahim fa riferimento alla nascita dei bambini:

In Africa [il nome] si decide una settimana dopo la nascita, in seguito alle consultazioni tra le famiglie, perché il bambino non appartiene solo alla coppia di genitori, è figlio di un'intera comunità [...]. In Italia invece bisogna scegliere subito il nome e trovare un weekend libero per il battesimo, quindi non è detto che sia sette giorni dopo la nascita. Ma la cosa più sconvolgente per un uomo è assistere al parto (162).

E poi, riportando l'esperienza diretta di un suo connazionale, dice:

Dovevate vedermi, mi hanno vestito da dottore e mi hanno portato in sala parto con loro. Io non capivo niente, mai mi sarei aspettato una cosa simile. Volevo scappare! Mi girava la testa (163).

È evidente quindi come all'interno del rapido processo di cambiamento il migrante, nella sua nuova realtà:

He must search out totally new ways to anchor himself, for all the old roots—religion, nation, community, family, or profession— are now shaking under the hurricane impact of the accelerative thrust. Before he can do so, however, he must understand in greater detail how the effects of acceleration penetrate his personal life, creep into his behavior and alter the quality of existence. He must, in other words, understand transience (Toffler, 1971, p. 26).

Comprendere i cambiamenti, accettare il passaggio dal vecchio al nuovo non è facile per il migrante; la terra d'origine è un richiamo molto forte in quanto offre quelle sicurezze che si perdono durante il viaggio migratorio. Il nuovo destabilizza fino a quando non lo si comprende e assimila. Ancora una volta parla la loro esperienza diretta; ne *Il deserto degli occhi* dice Ibrahim: “Io vivevo in un limbo, con lo sguardo sempre rivolto al Niger [...] ero impaziente di tornare alla mia vita” (Kane Annour e Cozzarini, 2013, p. 143).

Anche Yvan Sagnet ha difficoltà ad accettare il nuovo in quanto non è come lo aveva immaginato e ciò produce una forte insoddisfazione:

[...] continuavo a vedere tutto nero: ero ancora ospite di Silver e lui non ne poteva più di subire le mie lamentele. Erano le stesse di tutti gli africani al primo scontro con una metropoli dell'Occidente. [...] mi spiegò che non esisteva nessun posto al mondo che fosse davvero all'altezza di quei sogni. Per andare avanti in Italia come dovunque, bisognava lavorare molto e imparare ad adattarsi (Sagnet, 2012, p. 38).

Il migrante deve imparare ad adattarsi e accettare la *transience*, il cambiamento come condizione necessaria per riprendere la sua vita nel nuovo Paese. L'accettazione del nuovo, pur nella sua diversità, avviene quando si riesce a trovare una stabilità economica e sociale, quando si riesce a creare una rete di legami amicali ed affettivi; percepiamo questo leggendo le parole di Pap Khouma:

Ora c'è persino una discoteca, che sembra fatta apposta per noi, dove si suona musica africana, e dove la sera capita di ritrovarsi. Mi sembra un sogno. E bello che una ragazza italiana venga a trovarmi, mentre sto a vendere in metropolitana, che si possa scherzare e ridere, scambiare opinioni alla luce del sole (Khouma, 1990, p. 140).

Queste parole esprimono un desiderio di normalità e la cosapevolezza di avere un riconoscimento sociale nel nuovo Paese. Ma prima di arrivare a questa stabilità, così come

afferma Toffler, riprendendo uno studio dello psichiatra James S. Tyhurst, il migrante passa attraverso diverse fasi. Una prima, “the immediate present”, in cui “attempt to find work, make money, and find shelter; una seconda fase, che può durare vari mesi caratterizzata da una crescente “anxiety and depression; increasing self-preoccupation, often with somatic preoccupations and somatic symptoms; general withdrawal from the society in contrast to previous activity; and some degree of hostility and suspicion”; e una terza fase marcata da “adjustment to the new surroundings” ma anche da “the development of more severe disturbances manifested by more intense disorders of mood, the development of abnormal mental content and breaks with reality” (1971, p. 54). Adattarsi a questi cambiamenti improvvisi, sconosciuti ed incontrollabili è un processo lungo che può creare isolamento e paura.

Ne *Il deserto negli occhi* è possibile individuare le 3 fasi dell’adattamento spiegate dallo psichiatra James S. Tyhurst.

Giunto in Italia, Ibrahim cerca un impiego. Grazie ad alcuni amici riesce a lavorare, per un breve periodo, in un’agenzia di viaggi, ma vuole qualcosa di più stabile e per questo si iscrive a un corso professionale di saldocarpentiere (prima fase): “Volevo porre le basi per una nuova vita in Europa e mi dicevano che questa figura professionale era molto richiesta a Pordenone [...]. Era dura partire da zero” (Kane Annour e Cozzarini, 2013, 147).

Inizia poi a lavorare in fabbrica, ma questa vita è per lui una delusione:

Avevo rinunciato ai miei progetti, le aspirazioni erano annegate come carte nell’acqua, si dice da noi. Ma in fabbrica andò malissimo. Pensavo di imparare un mestiere, invece mi facevano lavare i pavimenti. La sera davanti al tè, raccontavo tutte queste cose che mi sconvolgevano, non pensavo che in Europa ci fosse tanto razzismo (151-152).

Poi trova lavoro in un’altra azienda ma continua a non accettare la sua situazione e si sente senza speranze per il futuro:

[...] trovai un lavoro come saldatore in un’azienda di Maniago. Iniziò la mia vita di operaio nel Nordest. Mi svegliavo presto [...] alle sei uscivo di casa [...] Alle sette e quarantacinque ero al lavoro. Tagliavo e saldavo. Non c’era tempo per fermarsi. Bisognava rispettare gli ordini (154).

Se da una parte il lavoro dà sicurezza e permette di sopravvivere, dall’altra provoca depressione e frustrazione per una professione lontana dai propri sogni (seconda fase):

Ma anche per noi tuareg e per tanti stranieri, una volta entrati in fabbrica, tutto si era appiattito. Molti avevano perso la voglia di cambiare e il coraggio che li avevano portati fino a qui [...] (155).

Nonostante la difficoltà e lo stato di sconforto, il migrante deve cercare di adattarsi ma è difficile, è ancora legato al suo Paese (terza fase):

Intanto vivevo con il pensiero sempre rivolto al mio paese, a mio padre in prigione e al mio secondo figlio Abdulkader, appena nato. [...] Milano era un caos e non riuscivo ad abituarci [...]. A Milano in quegli anni si vedevano pochi immigrati e mi sentivo ancora più solo e perso (115-116).

E poi ancora la speranza di avere un futuro migliore:

A scuola ad Agadez mi avevano insegnato che per uscire dalle difficoltà l’unica strada è sperare in un domani felice. La notte chiudevono gli occhi e non dormivo (147).

Ibrahim riesce a superare il suo disagio emotivo quando finalmente gli viene concesso lo stato di rifugiato e ottiene il diritto al ricongiungimento familiare. Così racconta l’arrivo della sua famiglia in Italia:

Quando lessi che il volo era atterrato [...] cominciai a battermi forte il cuore. Da quel momento all’uscita di Maria e dei ragazzi passò un’infinità. Ero preoccupato [...]. Fermai uno dei passeggeri all’uscita, un senegalese, e gli chiesi in francese se aveva visto una donna africana con tre ragazzi e un bambino. “Stai tranquillo, arrivano” (174-175).

Una volta quindi che il migrante arriva nel nuovo Paese, deve cercare in tutti i modi di creare le basi per una possibile integrazione utile e necessaria per progettare un futuro e trovare una stabilità emotiva ed economica. Pertanto, si possono mettere in atto diverse dinamiche di adattamento: si può reagire con una “sobreadaptación maniaca” nel senso che il migrante si identifica immediatamente con le abitudini del nuovo Paese, tanto da dimenticare il proprio; oppure si possono creare rapporti solo con persone della stessa nazionalità dando vita a gruppi chiusi tanto da ‘autoghetizzarsi’ (Grinberg & Grinberg, 1984, p. 109).

In relazione a ciò, nei racconti letti, non abbiamo riscontrato nessuna delle due posizioni citate, ma abbiamo potuto rilevare il tentativo, da parte dei tre protagonisti, di far convivere le due culture, quella di origine e quella italiana, e quindi di integrarsi pur mantenendo la propria identità culturale. Esempio emblematico è Ibrahim che, ne *Il deserto negli occhi*, racconta della decisione di vivere a Pordenone dove si trova la più grande comunità di tuareg. Quando parla del battesimo del figlio di un suo amico dice che all’evento c’erano: “tutti i tuareg d’Italia, tanti amici italiani e altri immigrati” (Kane Annour e Cozzarini, 2013, pp. 60-61). È un esempio di integrazione pensando anche ai figli: “Voglio solo che non dimentichino la loro lingua e la loro terra dove sono nati. Per il resto, potranno sposare chi vorranno e scegliere la loro strada. Liberi” (195).

La capacità quindi di superare il trauma del distacco dalla propria terra, l’abilità nel far convivere la vecchia identità culturale con la nuova, la propensione all’integrazione nella nuova realtà, dipende da vari fattori che sono legati alle forze personali di ogni migrante, al saper elaborare il nuovo Sé, alle risorse che riuscirà a trovare in se stesso, alle opportunità e all’aiuto che riceverà nel Paese di arrivo. In base a come si realizzano queste circostanze, si parla di avvenuta o di mancata integrazione.

In *Ama il tuo sogno* troviamo un esempio di integrazione e di convivenza della cultura italiana e africana, grazie alla lotta sociale che Yvan Sagnet ha portato avanti per difendere i diritti degli africani che lavoravano nella raccolta dei pomodori. Battaglia vinta con l’appoggio degli italiani appartenenti ad alcune associazioni di volontariato e grazie anche ai sindacati (Sagnet, 2012, pp. 97-98).

Anche in *Io, venditore di elefanti* Pap Kouma fa riferimento all’aiuto ricevuto da alcuni italiani come simbolo di accettazione ed integrazione:

Il proprietario di un bar mi ha persino imprestato due tavoli per allestire una specie di banco di vendita. A Meldola vivono le persone più generose che io abbia mai incontrato. Ma generosi sono anche alcuni vicini di cascina, che ci offrono: legna, vestiti, altre cose utili (Khouma, 1990, p. 76).

Questa forma di condivisione e aiuto favorisce l’inserimento nella società e la convivenza fra culture.

Quando invece manca l’inclusione sociale, si parla di integrazione fallita. In questo caso si aprono per il migrante differenti scenari. Per vergogna o per mancanza di appoggio economico il migrante non torna nel Paese di origine e, dunque, vive ai margini della società del Paese meta. In questo caso lo stato di prostrazione può sfociare in malattie psichiche o psico-somatiche, si vive la colpa di non essere riusciti nel tentativo di riscatto di una vita migliore per sé e per la propria famiglia. Altre volte, non trovando via d’uscita e avendo la necessità di soddisfare i bisogni primari, il migrante entra nelle maglie della delinquenza per recuperare denaro e poter sopravvivere. La migrazione quindi può produrre disagi, ansia e sofferenza più o meno marcate, in relazione alla personalità e alle esperienze del soggetto che compie il viaggio migratorio. Pertanto, esiste un “periodo de latencia variable entre los hechos traumáticos y sus efectos detectables”, il migrante cioè cerca di realizzare il suo inserimento sociale pur vivendo il trauma che può essere definito: “traumatismos ‘acumulativos’ y de ‘tensión’ con reacciones no siempre ruidosas y aparentes, pero de efectos profundos y duraderos” (Grinberg & Grinberg, 1984, pp. 23-24).

In *Io, venditore di elefanti*, Pap Kouma riferisce dell’esperienza di una mancata integrazione, vissuta da un suo connazionale:

Silla non aveva mai rifiutato il vino. In ogni bar beveva, beveva, beveva. Camminava sempre più piegato in avanti, finché non stava più in piedi. [...]. “Lasciatemi stare, posso fare da me. Io, se voglio, vendo e guadagno” (Khouma, 1990, p. 87).

Silla era diventato alcolizzato perché la polizia gli sequestrava le merci e così:

Era precipitato nella miseria, costretto a dormire per strada e a saltare i pasti. Non aveva soldi da spedire alla famiglia, non aveva soldi per tornare, aveva perso la speranza e persino la ragione (88).

Silla vive per strada per 5 anni, mentre i suoi connazionali cercano di aiutarlo. La polizia, vedendo le sue condizioni psico-fisiche, lo fa ricoverare in ospedale per aiutarlo: “Ne era uscito all’apparenza guarito. Ma il suo animo era rimasto quello di prima, preda della disperazione e della rinuncia” (88).

Il percorso dell’adattamento del migrante quindi, come vediamo, è molto complesso ed è un periodo di transizione nella vita del soggetto che può portare alla crescita personale o ad un aumento della vulnerabilità con conseguenti disequilibri psico-fisici. La crisi si determina perché la migrazione rappresenta un periodo di rottura “entre el ‘adentro’ (grupo de pertenencia) y el ‘afuera’ (grupo de recepción) entre el pasado y el ‘porvenir’” (Grinberg & Grinberg, 1984, p. 26).

Il migrante ha quindi bisogno di ricreare un “espacio potencial que le sirva como lugar de transición y tiempo de transición entre el país objeto materno y el nuevo mundo externo” (ibidem). In base a come si sviluppa “el espacio potencial” si può realizzare una rottura o una continuità con l’intorno e con se stessi. Se l’”espacio potencial” non si sviluppa, si vive una deprivazione della continuità con ciò che si era e, di conseguenza, l’identità del soggetto ne esce pregiudicata. In relazione a come si sviluppano le risorse personali, la persona riuscirà a rielaborare il suo essere e la sua identità nel nuovo ambiente. Se la rielaborazione non si verifica e la situazione di crisi persiste, allora si potranno sviluppare patologie fisiche o mentali. Per tutto questo la migrazione si definisce un’esperienza potenzialmente traumatica in cui l’individuo ha la necessità di trovare il suo luogo nella nuova comunità. Sente il bisogno di uscire dall’anonimato, di essere riconosciuto dalla comunità per non peggiorare lo stato di prostrazione e dare vita a una rinascita che permetta di sviluppare, nella nuova terra, il proprio potenziale creativo. Ovviamente questo processo di adattamento implica una responsabilità non solo verso se stesso, ma anche verso i familiari del migrante che rimangono nella terra di origine, in attesa di un ricongiungimento o di un appoggio economico.

A Silla, il connazionale di Pap Khouma, è accaduto esattamente ciò di cui gli studiosi parlano. Lui non era riuscito a creare un nuovo spazio in Italia, ha perso la continuità identitaria e questo ha minato la sua stabilità psichica ed emotiva.

Pap Khouma racconta che Silla ha vissuto 9 anni di “infelice permanenza in Italia” (89) prima di arrivare alla determinazione di ritornare in Africa. Matura questa decisione dopo che viene arrestato ma anche aiutato a disintossicarsi dall’alcol, e così:

I cugini ripresero a parlargli del Senegal e a ravvivare nella sua mente l’idea della partenza, ma con cautela, con giri di parole, per non urtare la sua suscettibilità. Si rassegnò alla fine a lasciare l’Italia, convinto che la decisione fosse soltanto sua (89).

L’esperienza di Silla rappresenta quella di molti altri africani:

Molti ragazzi del Senegal sono vissuti nelle medesime condizioni. Tanti si sono ritrovati lungo la stessa discesa. Lui è scivolato fino in fondo. Altri scivolano un poco, poi si aggrappano, si fermano, scivolano ancora, magari risalgono, lottano però riescono a non precipitare (89).

2.6. IL RITORNO. Nelle autobiografie che abbiamo preso in esame, i protagonisti delle storie non sperimentano il ritorno. Nonostante ciò, possiamo sollevare una serie di riflessioni teoriche.

Il ritorno è un tema spinoso per il migrante e provoca sentimenti svariati e complessi. Da un punto di vista teorico, possiamo riflettere sulle diverse possibilità di ritorno in base a come si è realizzata la migrazione. Possiamo pertanto parlare di migrazioni forzate secondo le quali il rientro non è possibile, in quanto coloro che entrano in questa categoria sono stati obbligati a lasciare la terra nativa per problemi politici o religiosi. Sono cioè coloro che, nel loro Paese,

sono perseguitati e quindi tornare significherebbe rischiare di morire. Questi migranti impiegano tutte le loro forze per integrarsi in quanto sanno di non avere scelta. Questa è la condizione che Ibrahim racconta ne *Il deserto negli occhi*. Lui è un rifugiato politico, ritornando in Nigeria finirebbe in carcere e rischierebbe la morte: “Capii che andare in Italia non era importante solo per la mia carriera, forse era l’unico modo per salvarmi la vita” (Kane Annour e Cozzarini, 2013, p. 112).

La seconda modalità di ritorno è contemplata nei viaggi sporadici nei quali il ritorno è previsto come visita temporale alla terra di origine. Questa circostanza prevede una “confrontación”, cioè:

El deseo manifiesto es el reencuentro con todo lo abandonado, pero conlleva el gran temor al desencuentro. Hay la necesidad de comprobar que lo que se ha dejado sigue estando, efectivamente allí: que no ha desaparecido, transformándose en un producto de nuestra imaginación (Grinberg & Grinberg, 1984, p. 215).

In questo tipo di ritorno si vuole cercare una rassicurazione della persistenza del legame con le proprie origini. Tuttavia, è un momento complesso che può sviluppare anche altri sentimenti contrastanti:

Algunas personas se sienten muy disociadas, percibiendo que todo ha cambiado mucho y nada es igual [...] en alguno se despierta el deseo de quedarse ya para siempre y otros, por el contrario, se sienten asegurados al saber que tienen un nuevo sitio que es suyo, aunque sea lejos, pero que ahora es su ancla en la realidad (Grinberg & Grinberg, 1984, p. 217).

Ovviamente sappiamo che con il tempo niente rimane uguale, non lo è colui che è partito e non lo sono coloro che sono rimasti, così come non lo sono neanche i luoghi abbandonati tempo prima. In questo caso il migrante non sa esattamente dove collocarsi: se nella terra di origine o in quella d’accoglienza. È per questo che spesso si ricorre alla metafora del ‘limbo’ o della ‘via di mezzo’ per definire la situazione di coloro che emigrano. Vivono nel dualismo fra ciò che erano e ciò che sono. Da un lato sentono la necessità di mantenere dei vincoli molto forti con tutto ciò che nel passato ha contribuito a creare la loro identità e, d’altra parte, hanno costruito legami con la nuova terra che non vogliono abbandonare. I Grinberg dicono che ritornare nella propria terra è come tornare al mondo dopo essere morti in quanto è l’esperienza che ci permette di vedere come sono cambiate le cose con la nostra assenza. Il migrante che torna vede, per esempio, la casa in cui viveva, ora abitata da altri; gli oggetti non sono più nello stesso posto, le strade e gli edifici sono cambiati. È questa un’esperienza molto forte di dolore che, se rielaborata positivamente, può essere una fonte di grande crescita personale; in caso contrario può creare traumi e conflitti. Il ritorno sporadico avviene generalmente quando ormai si vive nel nuovo Paese, con una condizione economica stabile.

Infine, una terza modalità di ritorno è quella determinata dal ritorno permanente che si manifesta quando l’integrazione nella nuova terra è fallita —come è successo a Silla— o quando si ritorna dopo aver acquisito delle competenze e professionalità da poter mettere a frutto in Africa. La decisione del ritorno però è tanto dura quanto quella della partenza, l’aspetto psicologico di questa scelta gioca un ruolo molto importante. Il ritorno definitivo non è tornare a quello che si aveva, ma rappresenta un ulteriore cambiamento, in quanto c’è la consapevolezza che tutto quello che si è lasciato non è più lo stesso; tutto si è modificato. Il ritorno rappresenta un ricominciare a costruire ma anche sentire nuovamente dolore e mancanza di ciò che si lascia, questa volta, nel Paese di accoglienza. Luogo che, nel frattempo, ha trasmesso cultura e opportunità e in cui si sono costruiti legami affettivi e amicali:

[...] en toda migración, de ida o de retorno, se pierden irremediabilmente cosas valiosas [...] se siente también que el mundo se ha ensanchado y enriquecido, abarcando objetos y afectos del viejo y del nuevo (Grinberg & Grinberg, 1984, p. 225).

Come si evidenzia, tutti gli aspetti della migrazione rappresentano fasi di conflitto e presa di decisioni determinanti per la propria vita. Rispetto alla possibilità di un ritorno permanente, è anche interessante evidenziare il pensiero di Karounga Camara, migrante che ha vissuto in Italia per sette anni fino a quando ha deciso di ritornare in Senegal, la sua terra. Ora è un

imprenditore, conferenziere e mental coach che, nei suoi meeting e nel suo libro *Osare il ritorno* (2018), vuole spronare e aiutare i suoi connazionali a tornare in Africa, dopo l'esperienza migratoria.

Camara racconta la sua esperienza migratoria con uno sguardo sul ritorno. Per lui è importante emigrare non con l'idea di abbandonare per sempre la propria terra, ma con la certezza di ritornare dopo aver acquisito competenze professionali da sfruttare in Africa. In virtù di questo, esorta i suoi connazionali a non farsi influenzare dalle opinioni di coloro che rimangono nella terra nativa e che vedono il ritorno come un fallimento di colui che è emigrato. L'autore afferma che "per un buon numero di Africani, viaggiare in Occidente è sinonimo di riuscita", tuttavia "alcuni giovani sfortunati, che hanno tentato l'emigrazione e sono stati riportati al loro paese, sono stati bollati, rifiutati dalla gente, perfino dalla famiglia" (Camara, 2018, p. 35). Nonostante ciò, Camara esorta i suoi connazionali a tornare senza preoccuparsi del giudizio degli altri. Dà indicazioni su come affrontare le difficoltà economiche, suggerisce aiuti pratici relativi alla possibilità di utilizzare per esempio fondi per l'imprenditorialità. Secondo lui tornare con un progetto imprenditoriale fattibile non può provocare più paura di quella che si è avuta quando si è partiti verso l'ignoto e il più delle volte senza conoscere la lingua, le tradizioni e la cultura del Paese verso il quale si emigrava (36-37). Considera quindi che il ritorno sia ciò che realmente serve all'Africa per i benefici economici che ne può trarre (15-19).

Nella sua riflessione rispetto al ritorno, fa poi riferimento ad un interessante aspetto socioculturale proprio dell'Africa. Camara afferma che molto spesso l'ostacolo all'idea del possibile ritorno non è solo determinato da limitazioni pratiche, ma da taciti accordi fra chi resta e chi parte. Sono patti difficili da comprendere, eppure reali. Si riferisce al fatto che i migranti che riescono a lavorare nelle terre di approdo inviano denaro alle famiglie rimaste in Africa, permettendo loro di avere una vita decorosa. In questo modo, molti di coloro che rimangono non si preoccupano di cercare lavoro e avere un ruolo nella società, ma si accontentano di vivere con il denaro che ricevono. L'economia africana non cresce dunque anche a causa del disequilibrio fra chi va e chi resta, oltre al fatto che è ingiusto per coloro che emigrano. Pertanto Camara incita i migranti a osare il ritorno anche se non hanno l'appoggio morale della famiglia:

Tornare al vostro paese non dovrebbe farvi così paura perché non state viaggiando verso l'ignoto. Malgrado i lunghi periodi di assenza, che forse hanno prodotto fra voi e la vostra famiglia distanza e incomprensioni, ritroverete facilmente il modo di reinserirvi. Inoltre sarete diventati più maturi e saggi (37).

Un esempio di ritorno in patria in seguito a una immigrazione non riuscita ci viene fornita da Kilap Gueye⁹ nel racconto *Barriere invisibili*. Nelle parole del protagonista si evidenzia la frustrazione del ritorno, vissuto come una sconfitta:

Io sto tornando a casa, da solo, umiliato, affamato perché non avevo un lavoro e neppure un permesso di soggiorno. [...] L'Eldorado, questo mondo perfetto o quasi, esiste solo nell'immaginazione. Lo possiamo creare ovunque, basta avere la volontà, il coraggio, insieme alla pazienza. [...] Definisco l'Occidente come la terra delle tre V: Velocità, Vittoria, Violenza. Tutto il contrario di quello che conosciamo nella nostra terra (Gueye, 2015, p. 9).

CONCLUSIONI. Il processo migratorio può essere approfondito da diversi punti di vista. È possibile analizzarlo focalizzando l'attenzione sulle implicazioni politiche, economiche, sociali, culturali o attraverso una visione umanista; quest'ultima è quella che noi abbiamo privilegiato mettendo al centro della nostra analisi, prima ancora che il migrante, l'uomo.

In virtù di ciò, il nostro lavoro si è basato sulle analisi di tre autobiografie attraverso le quali abbiamo voluto ascoltare l'esperienza del viaggio migratorio così come ci viene raccontata, in prima persona, da coloro che l'hanno vissuta.

⁹ Kilap Gueye nel suo racconto parla della fallita esperienza migratoria di M'Baye mettendo in evidenza il sentimento di insuccesso e delusione. Kilap Gueye è senegalese, vive a Cagliari e si occupa di progetti di intercambio culturale.

I racconti autobiografici hanno quindi rappresentato per noi una preziosa risorsa testimoniale e documentale. Infatti, attraverso le testimonianze lasciate dai migranti, abbiamo meglio compreso le difficoltà legate alla migrazione dal momento in cui si decide di partire, fino all'integrazione nel nuovo Paese. Inoltre, questi racconti assolvono alla funzione documentale in quanto permettono di fare luce sulle realtà dei Paesi di provenienza, così come sulla società del Paese di accoglienza, la cui cultura si impone talvolta su quella dei migranti secondo una logica egemonica.

Il cambiamento spazio-culturale legato all'esperienza della migrazione produce nel migrante una sorta di disequilibrio identitario che deve superare mettendo in atto tutte le sue capacità adattive e così sviluppare nuove abilità pratiche, concettuali e sociali per adattarsi al nuovo ambiente.

Questa necessità di adattamento ci ha permesso di evidenziare come il viaggio migratorio non sia solo un transito attraverso terre diverse, ma anche un cammino interiore che può portare ad una rinascita così come a una sconfitta. Il migrante, infatti, sperimenta una rottura con il passato e attraversando paure, delusioni, fallimenti, speranze ma anche raggiungendo traguardi, scopre se stesso, la sua tenacia e la forza interiore che lo porta alla costruzione di un nuovo Sé in cui far convivere ciò che era prima di partire e ciò che è diventato.

La lettura di queste autobiografie risveglia sentimenti di empatia così come la volontà di comprendere e di aprirsi all'Altro con una visione che esclude i pregiudizi. Conoscendo da vicino il migrante e il suo mondo, la visione dell'Altro come fonte di arricchimento personale e culturale ci apre alla multiculturalità e all'accettazione di una società co-identitaria.

Riferimenti bibliografici:

- Albuquerque, L. (2006). Los “libros de viajes” como género literario. In F. Carmona Fernández & A. Martínez Pérez (curr.), *Diez estudios sobre la literatura de viajes* (pp. 67-87). Madrid: CSIC.
- Bevilacqua, P., De Clementi, A., & Franzina, E. (2001-2002). *Storia dell'immigrazione italiana*. Roma: Donzelli.
- Camara, K. (2018). *Osare il ritorno*. Torino: Lexis.
- Gnisci, A., Sinopoli, F. (1999). *Introduzione alla letteratura comparata*. Milano: Bruno Mondadori.
- Grinberg, L., & Grinberg, R. (1984). *Psicoanálisis de la migración y del exilio*. Madrid: Alianza.
- Gueye, K. (2015). *Barriere invisibili*. Cagliari: Aipsa.
- Kane Annour, I., & Cozzarini, E. (2013). *Il deserto negli occhi*. Portogruaro: Nuova Dimensione.
- Khouma, P. (1990). *Io, venditore di elefanti* (O. Pivetta, cur.). Milano: Bompiani.
- Leed, E.J. (1991). *La mente del viaggiatore*. Bologna: Il Mulino.
- Novaro, C., Lavanco, G. (2005). *Narrare il servizio agli immigrati: studi, ricerche. Esperienze sui temi dell'immigrazione*. Milano: Franco Angeli.
- Sagnet, Y. (2012). *Ama il tuo sogno. Vita e rivolta nella terra dell'oro rosso*. Roma: Fandango.
- Toffler, A. (1971). *Future Shock*. New York: Bantam Book-Random House.

Croce en la primera fase de la estética de Gentile

Croce in the first phase of Gentile's aesthetics

ALFONSO ZÚNICA GARCÍA*
alfonsozunica@gmail.com / Universidad de Sevilla

RESUMEN: El presente trabajo investiga la presencia de Benedetto Croce en la primera fase de la estética del pensamiento de Giovanni Gentile y en qué modo se articuló la discusión en materia estética entre los dos pensadores. Para ello, se ofrece en primer lugar una visión panorámica de la estética gentiliana, mostrando el modo en que, según el filósofo siciliano, ésta debe entenderse (§ 1) y las fases a través de las cuales efectivamente la desarrolló (§ 2). A continuación, se reconstruye la disposición intelectual que impulsó a Gentile a entrar en contacto con Croce (§ 3), para finalmente reconstruir cronológicamente el desarrollo de su discusión con él en materia estética (§ 4).

Palabras clave: Benedetto Croce; Giovanni Gentile; estética; filosofía del arte; idealismo italiano

Abstract: This paper looks for the presence of the ideas of Benedetto Croce in the first phase of the aesthetics of Giovanni Gentile's thought and how the discussion on aesthetics was articulated between the two thinkers. To achieve this, we offer a panoramic view of Gentile aesthetics, showing the way in which, according to the Sicilian philosopher, it should be understood (§ 1) and the phases through which he effectively developed it (§ 2). Next, we reconstruct the intellectual disposition that prompted Gentile to come into contact with Croce (§ 3). Finally we try to reconstruct chronologically the development of the discussion with him on aesthetic matters (§ 4).

Keywords: Benedetto Croce; Giovanni Gentile; aesthetics; philosophy of art; italian idealism

*Esta investigación se enmarca en el proyecto de doctorado “Para un redescubrimiento de la metafísica de Vico: los estudios viquianos de Giovanni Gentile”. Aunque actualmente soy beneficiario de un contrato predoctoral en la Universidad de Sevilla financiado por la Junta de Andalucía, esta investigación ha sido posible gracias a la anterior financiación, a través de una beca predoctoral, de la Fundación Oriol-Urquijo, a la que agradezco profundamente su apoyo a mi investigación.

Recibido: 22 enero 2022 / aceptado: 09 febrero 2022 / publicado: 20 febrero 2022

INTRODUCCIÓN. Los años que Gentile pasa en Roma como catedrático de historia de la filosofía constituyen uno de los periodos más importantes de su vida personal e intelectual. Se trata del periodo que va de 1918 a 1921.

Por un lado, marca el inicio de su actividad política en las instituciones públicas¹. Asume la posición interventista para Italia en la Gran Guerra y escribe numerosos artículos de carácter político, que posteriormente recopilaría en *Guerra e fede* (1919) y *Dopo la vittoria* (1920). Como es sabido, esta abierta toma de posición política acabaría provocando su ruptura definitiva con Croce en 1924 con motivo de sus distintos posicionamientos respecto al fascismo.

Desde el punto de vista intelectual, el periodo romano no es menos importante. En primer lugar, cabe destacar la fundación en 1920 del «Giornale critico della filosofia italiana», que acabaría convirtiéndose en el órgano del actualismo. En segundo lugar, destaca la actividad recopilatoria que lleva a cabo durante esos años. Habiendo ya dado al actualismo madura sistemación durante sus años como profesor en la Universidad de Pisa (1914-1917), Gentile intensifica su labor recopilatoria haciendo así balance de diversas líneas de investigación que hasta entonces había desarrollado². La primera de estas recopilaciones es el primer volumen de *Le origini della filosofia contemporanea in Italia*, que recogía los artículos que había ido publicando en «La Critica» sobre el mismo argumento hasta 1917. El segundo volumen saldría cuatro años después, en 1921. Del mismo modo, publica *Il tramanto della cultura siciliana* (1919), *Discorsi di religione* (1920), *Frammenti di estetica e letteratura* (1921), *Saggi critici* (1921) y *Studi sul Rinascimento* (1923), entre otros muchos. Paralelamente, también durante esos años, inicia una labor que nunca abandonaría: la reedición, corrección y desarrollo de obras anteriormente publicadas³.

Cada uno de esos volúmenes podría ser considerado un hito, más o menos importante, en el desarrollo de la filosofía gentiliana. Sin embargo, uno de esos volúmenes destaca especialmente entre todos: *Frammenti di estetica e letteratura*. La importancia de esa obra es doble. Por un lado, en ese contexto de *ripensamento* y sistemación del actualismo, Gentile toma explícita conciencia de sus progresivos esfuerzos por elaborar un concepto de arte. Así lo declara él mismo en la *Avvertenza* inicial:

Los escritos recopilados en este volumen son ciertamente demasiado breves para que yo pudiese pensar en desempolvarlos y publicar un libro, aunque fuese de fragmentos, si a través de ellos no se bosquejase de algún modo un concepto en torno a la naturaleza del arte, que me parece no falto de importancia y digno de ser desarrollado.

Pero más allá la utilidad, que efectivamente tuvo para Gentile en su personal toma de conciencia de esta rama de su filosofía, esta recopilación destaca especialmente por marcar la línea divisoria entre la primera y la segunda fase de su filosofía del arte. Como ya señaló

¹ «Nel 1920-21 [Gentile] ricopre la carica di assessore alla pubblica istruzione al Comune di Roma» (Lo Schiavo 1974, p. 165).

² Para la información bibliográfica sobre las publicaciones de Gentile, nos hemos basado en Bellezza (1950).

³ Queriendo referir sólo las más importantes de esos primeros años, se pueden recordar la segunda (1918) y tercera (1919) edición de *Teoria generale dello spirito come atto puro*, la segunda edición del primer volumen del *Sistema di logica* (1918), la segunda edición del primer volumen del *Sommario di pedagogia generale* (1919), la segunda edición de *Il modernismo e i rapporti tra religione e filosofia* (1921) y la revisión de su traducción de la *Critica de la razón pura* (1921).

Negri (1961, p. 123), 1920, año en que Gentile concluye la obra⁴, marca el fin de una reflexión estética en dependencia de Croce y el inicio de una fase de reflexión autónoma que culminaría once años después en su importante obra *La filosofia dell'arte*. En efecto, en 1920 aparecería su primer texto actualista específicamente dedicado a la cuestión estética: *Il torto e il diritto delle traduzioni*. La respuesta de Croce no se haría esperar, y pocos meses después el otro dióscuro del idealismo italiano se desmarcaría del texto gentiliano a través de un artículo que publicaría en «La Critica». Gentile publica una réplica al año siguiente, con la que no sólo se reafirma en su posición sino que *de facto* desliga definitivamente de Croce su reflexión estética⁵.

El objetivo del presente trabajo es ver en qué modo estuvo presente Croce en el desarrollo de esta primera fase de la estética gentiliana y en qué modo se articuló la discusión en materia estética entre los dos pensadores hasta llegar a la mencionada discusión de 1920-21. Para ello, ofreceremos una visión panorámica de la estética gentiliana, mostrando el modo en que, según el filósofo siciliano, ésta debe entenderse (§ 1) y las fases a través de las cuales efectivamente la desarrolló (§ 2). A continuación, reconstruiremos la disposición intelectual que impulsó a Gentile a entrar en contacto con Croce (§ 3), para finalmente reconstruir cronológicamente el desarrollo de su discusión con él en materia estética así como queda documentada en *Frammenti di estetica e letteratura* (§ 4).

1. GENTILE Y LA ESTÉTICA COMO *FILOSOFÍA* DEL ARTE. *La filosofia dell'arte* es la más completa y madura exposición del pensamiento de Gentile en torno al arte. Según su habitual reivindicación de la continuidad y linealidad de la evolución de su pensamiento, Gentile abre su obra con estas palabras:

Quien conoce mis escritos y mi pensamiento, al menos desde 1909, año en que publiqué la pocas páginas sobre *Le forme assolute dello spirito*, se dará cuenta fácilmente de que este libro es el resultado de más de veinte años de estudios y meditaciones, puesto que el problema estético ha estado siempre presente en mi pensamiento en todos mis trabajos filosóficos. [...] Con esto, no quiero decir que siempre he pensado lo que el lector encontrará en este libro [...]. Y es que los problemas que la filosofía pone se caracterizan por esto: que nunca, una vez resueltos, pueden dejarse de lado para no pensar más en ellos. Y este libro quiere ser un libro de filosofía. (Gentile 2015b, p. 939).

Dejando de lado la cuestión del desarrollo de su estética, que trataremos más adelante, en esta sección queremos centrar nuestra atención en la insistencia de Gentile en concebir la estética como *filosofía*. De hecho, en la segunda edición de la misma obra, en 1943, volvería a insistir en la misma idea: «Mi libro quería ser sí de Estética, pero principalmente de Filosofía» (Gentile 2015b, p. 940).

Se trata de una idea que estuvo presente en la mente de Gentile desde los inicios del actualismo. Ya en 1907 afirmaba:

En filosofía hay muchas otras cuestiones aparte de la cuestión metafísica: está la cuestión gnoseológica, que a algunos ya les parece preliminar a toda otra, está la cuestión moral y la cuestión estética, la antropológica y la cosmológica. Y se podrían señalar otras, incluso más específicas. Yo no quiero discutir ahora sobre la legitimidad de cada una de estas *filosofías*,

⁴ Aunque la obra no se publica hasta 1921, el trabajo más reciente incluido en ella es de 1920, y Gentile firma la *Avvertenza* con fecha 20 de noviembre de 1920.

⁵ Acompañamos nuestro trabajo con una traducción al español de ambos textos gentilianos y la objeción de Croce, que el lector puede consultar en este mismo número de *Zibaldone*.

como Aristóteles mismo las llamaba [...]. Reconozco la legitimidad de todas las filosofías especiales [...]. Me es suficiente señalar que todas las filosofías especiales pueden decirse filosofías en cuanto que cada una de ellas es filosofía, del mismo modo que todos somos hombres en cuanto que cada uno de nosotros es hombre. (Gentile 1954, p. 109).

Es claro, entonces, en qué modo concibe Gentile la relación entre la filosofía (lo uno) y las filosofías especiales (lo múltiple): «La filosofía debe estar en toda filosofía. Una filosofía que esté todo lo cerca que se quiera de la filosofía pero fuera de ella, que sea otra respecto a ella, jamás podrá ser llamada filosofía. Que se especialice cuanto quiera, pero que no deje de ser filosofía» (Gentile 1954, p. 109). La filosofía es, a la vez, posición del problema filosófico y resolución; y las filosofías especiales no son más que las distintas formas que este problema *único* asume en los distintos ámbitos de la existencia. Ahora bien, esto implica necesariamente la existencia de un núcleo de todo *corpus philosophicum* que constituya su «forma más general y, por tanto, la más fundamental». Para Gentile, ese núcleo no puede ser otra que «aquella filosofía que Aristóteles llamó *primera* y que nosotros llamamos *metafísica*», «por la sencillísima razón de que su objeto es el más general, el más fundamental de todos los objetos posibles de ciencia, es el presupuesto intrínseco de todo grado de realidad; es, por así decirlo, el núcleo esencial e indefectible de todo ser, es el ser mismo»⁶.

A la luz del concepto de filosofía como metafísica, es claro el motivo de la insistencia de Gentile en concebir la estética como *filosofía* del arte: la estética deberá ser la posición particular del problema filosófico en relación al arte. Del mismo modo, se anticipa también un carácter fundamental que tendrá su discusión estética con Croce: más allá de las cuestiones particulares estrictamente relativas al arte, la literatura, la traducción, etc., la verdadera discusión será la confrontación de fondo entre dos posiciones metafísicas, entre dos filosofías, es decir, entre dos *corpora philosophica*.

2. FASES DE LA ESTÉTICA GENTILIANA. En el citado prólogo a *La filosofía dell'arte*, Gentile insinúa que su reflexión estética inicia en 1909 con su texto *Le forme assolute dello spirito*. Este escrito fue publicado por primera vez en la primera edición de *Il Modernismo e i rapporti tra religione e filosofia*, y tuvo una segunda edición, a la que aportó sólo correcciones formales, en 1921 (cfr. Bellezza 1950, nº 210 y 619). Sin embargo, más que el inicio de la estética *gentiliana*, parecería ser más bien del inicio de la estética *actualista*.

En efecto, como corrobora el hecho de que su primera redacción fuese prácticamente la definitiva, se trata de un texto que ya se encuadra en el diseño sistemático del actualismo, iniciado dos años antes con la ya citada conferencia palermitana sobre *El concepto de historia*

⁶ Gentile 1954, pp. 109-110. A la luz de esta tesis, resulta coherente pensar el desarrollo de la filosofía gentiliana, entendida como *corpus philosophicum*, como una progresiva profundización y sistemación del problema metafísico, aunque en ocasiones se realice a través de la elaboración de filosofías segundas, pues «si la investigación especial es parte de un pensamiento vivo, contendrá siempre un principio y permitirá al historiador una valoración metafísica del sistema aún en su fragmentación» (Gentile 1954, p. 110). En este sentido, nos parece que la interpretación diacrónica del pensamiento gentiliano debe seguir una dirección similar a la seguida por Armando Carlini, que ve el actualismo como una progresiva evolución desde una metafísica inmanentista hacia una metafísica transcendentista, que se afirma precisamente en sus «investigaciones especiales» más tardías (cfr. Carlini, 1958).

de la filosofía⁷. *Le forme assolute dello spirito* no aborda específicamente la cuestión estética, sino que está enfocado a exponer las tres formas por las que «eternamente» pasa el espíritu humano: arte, religión y filosofía. De hecho, se trata de una tesis que volverá en el *Sistema di logica*, reinterpretando las formas absolutas del espíritu como «momentos de la categoría» (Gentile 2015a, pp. 712-718).

Entonces, ¿cuándo empieza la estética *gentiliana*, independiente del proyecto sistemático del actualismo? Como exige el concepto gentiliano de estética, ésta no podía comenzar sino cuando Gentile empezase a elaborar una filosofía propia. Es decir, el inicio de la estética gentiliana ha de ser colocado en 1895, pues es el año en que «Gentile entra en la fase que, en sentido estricto, se puede definir autónoma en la elaboración de su pensamiento [...] y, sobre todo, porque es el año de su primer escrito explícitamente filosófico» (Bonomo 1972, pp. 130-131). Resulta además que los iniciales intereses de Gentile fueron de literatura, por lo que sus primeros pasos en filosofía fueron precisamente en materia estética. De hecho, ya en su incipiente teorización del concepto de arte es posible vislumbrar «el aserto fundamental del actualismo, a saber, que no se debe concebir el sujeto por una parte y el objeto, por otra, sino la síntesis de sujeto y objeto (síntesis de forma y contenido)»⁸.

A esta primera fase pertenecen *Arte sociale* (1896), junto a su añadido *Ancora sull'arte sociale* (1897)⁹ y los textos juveniles recopilados en *Frammenti di estetica e letteratura*, y que el propio Gentile señala como «el punto de partida de mi pensamiento en estos estudios de estética»¹⁰: *I primi scritti di B. Croce sul concetto della storia* (1897), *Il concetto della storia* (1899), *La storia come scienza* (1902) e *Il problema della storia* (1903).

Sin embargo, los textos más importantes de esta primera fase son las siete recensiones a escritos croceanos de estética recopiladas en *Frammenti* bajo el título común de *L'estetica di Benedetto Croce: Psicologia ed estetica* (1900), *Le tesi fondamentali di estetica* (1901), *I primi studi sull'estetica del Vico* (1901), *La prima edizione dell'Estetica* (1902), *La teoria dell'errore come momento dialettico e il rapporto tra arte e filosofia* (1907), *La terza edizione dell'Estetica* (1909) y *Nuove idee estetiche* (1918).

El ya mencionado texto sobre *Il torto e il diritto delle traduzioni* (1920) es incluido como el undécimo capítulo de *Frammenti*. Como hemos adelantado en la introducción, este texto que marca el fin de su dependencia de Croce en estética y el inicio de una nueva fase de

⁷ Leída el 10 de enero de 1907 en la Universidad de Palermo. Ciertamente la primera exposición sistemática del núcleo metafísico del actualismo es su otra conferencia palermitana *L'atto del pensare come atto puro* de 1911. Sobre ello insiste Sasso (2014, p. XXVI). Sin embargo, no cabe duda de que la conferencia de 1907 se inserta ya en el proyecto actualista, como demuestra el hecho de que Gentile decidiese incluirla en todas las ediciones de *La riforma della dialettica hegeliana* y que fuese motivo de importantes discusiones con Croce (cfr. Rizzo 2006). Sobre esta cuestión me permito remitir el lector a mi introducción a dicha conferencia, que aparecerá en el próximo número de la revista *Anales del seminario de historia de la filosofía*, donde el lector podrá consultar la conferencia en español y otras referencias bibliográficas.

⁸ Negri (1961, pp. 103-104) lo afirma a propósito de *Arte sociale* de 1895. Estudiando estos primeros textos filosóficos de juventud, Bonomo (1972, p. 5) llega a la misma conclusión.

⁹ Se trata de un texto juvenil que Gentile no recupera, pues –como señala Bellezza (1950, p. 4)– es una preparación de *Il concetto della storia*. Aún así, cabe señalar que ese artículo le valió a Gentile para conseguir la estima de Croce, que después de leerlo abandonó el formal «*egregio signore*», para dirigirse a él como «*egregio amico*» (cfr. Croce-Gentile 2014, p. 11, carta 6 nov. 1896). En la colección de *Opere complete* de Gentile, el texto, junto a su añadido, ha sido integrado en Gentile (1992, pp. 251-262).

¹⁰ Gentile 1921a, *Avvertenza*.

reflexión autónoma. Bien es cierto que, recordando el prefacio de Gentile a *La filosofia dell'arte*, su texto de 1909 sobre *Le forme assolute dello spirito* podría considerarse un antecedente de la estética actualista que en la segunda fase se delinea. Sin embargo, su temática, de carácter más sistemático que estético, así como su ausencia en *Frammenti*, sugieren considerarlo aparte y no enumerarlo entre los textos gentilianos específicamente dedicados a la estética.

A partir de 1920, encontramos algunos textos breves de filosofía del arte, como *Arte e religione* (1920), *Tradurre e leggere* (1921) o *Il concetto delle arti decorative* (1929). A través de esos textos y diversas páginas de contenido estético presentes en las obras de carácter sistemático, Gentile va preparando su importante obra *La filosofia dell'arte* (1931), culmen de esta segunda fase y, en general, de toda su reflexión estética. Se trata, además, de una obra de suma importancia en el actualismo, pues, del mismo modo que en sus inicios, también en su conclusión, la filosofía del arte fue la ocasión que permitió a Gentile apurar su concepto de dialéctica¹¹.

En ese sentido, aunque Negri (1961, p. 147) considera unitariamente los años que van de 1920 hasta 1943, el año 1931 puede considerarse un punto conclusivo en la reflexión estética de Gentile. En primer lugar porque doce años después, cuando en 1943 Gentile publica la segunda edición de la obra, no aporta más que correcciones a «algunos *lapsus memoriae* de citas recogidas apresuradamente» y cambios de forma con el objetivo de «hacer más precisa y clara mi exposición» (Gentile 2015b, p. 940). Esto equivale a reconocer la obra de 1931 como la expresión madura y definitiva de su pensamiento estético. Y en segundo lugar, porque la mayoría de escritos posteriores a 1931 responden a intereses críticos particulares, como *Poesia di T. Campanella* o *Il canto di Sordello*, o a cuestiones de arte decorativa. Ciertamente, no hay que menospreciar la importancia de estos escritos, pero tampoco se debe olvidar que –como reconoce el propio Negri (1961, p. 148)– «el concepto gentiliano de arte decorativa es un concepto extravagante fundado en una zona de reflexión no rigurosamente sistemática». Por tanto, atendiendo al interés declaradamente sistemático de la definición de estética como filosofía del arte, parece adecuadamente fundamentada la tripartición aquí propuesta:

1. Una primera fase de diálogo crítico con Croce: desde *Arte sociale* a *Frammenti*.
2. Una segunda fase de elaboración autónoma donde se delinea la estética actualista: desde *Il torto e il diritto delle traduzioni* a *La filosofia dell'arte*.
3. Una tercera fase dedicada a cuestiones particulares de estética: desde *Il concetto delle arti decorative* a *Genesi e struttura della società*.

¹¹ De hecho, escribe Gentile en el prefacio a *La filosofia dell'arte*: «En primer lugar, quiero decir que, profundizando ahora en este problema [estético], he profundizado, como era natural, en todos los problemas de mi filosofía, que resulta algo cambiada de aspecto» (Gentile 2015b, p. 939). Sobre ese cambio cfr. Spirito (1948, pp. 258-259), Faucci (1951, pp. 121-ss.) y Negri (1961, pp. 64-65).

3. LA OCASIÓN ESTÉTICA DE SU ENCUENTRO CON CROCE. Gentile, nueve años menor que Croce, era todavía estudiante universitario cuando entra en contacto con él en 1896. Durante sus primeros años de formación universitaria se había interesado por la literatura italiana, realizando varios estudios según la metodología historiográfica de la escuela de Alessandro D'Ancona (1835-1914)¹². A través de sus lecciones de literatura italiana en la Scuola Normale di Pisa, D'Ancona se convirtió en una figura ejemplar durante toda la vida de Gentile¹³. De él, el filósofo siciliano no sólo recibió el interés y la admiración por la poesía y la literatura, sino sobre todo una concepción de la filosofía como testimonio de toda una cultura, en la que se incluían no sólo los «intelectos», sino también los «corazones» y los «cantos de los poetas». Las enseñanzas de D'Ancona dejarán perpetuamente en la mente de Gentile la necesidad de concebir la ciencia y la vida en unidad, o dicho de otro modo, la vida como expresión de la filosofía¹⁴.

Sin embargo, es importante resaltar que estos estudios histórico-literarios de Gentile se caracterizaron desde el principio por una fuerte vocación especulativa, animada por la lectura de Francesco De Sanctis (1817-1883)¹⁵, cuya obra conoció desde su llegada a la universidad. Esta vocación filosófica se acrecentó gracias a las clases de Donato Jaja (1839-1914), cuyas clases de filosofía teórica siguió a partir del curso 1893-94. Introduciéndose en la tradición spaventiana, Gentile hace suyo el problema de la teorización de la relación entre objeto y sujeto, naturaleza y espíritu, planteándola en la parcela espiritual de la literatura. De ese modo, surgían en la mente de Gentile problemas como la elaboración de un concepto de historia, la relación entre forma y contenido de las obras de arte, la relación entre la reconstrucción crítica y el original o la relación entre el espíritu del poeta y su obra (cfr. Bonomo 1972, pp. 59-61).

Con esta disposición intelectual, no extraña que el joven Gentile encuentre «en el joven erudito napolitano [Croce entonces tenía treinta años] la vocación teórica, de la que Croce había dado prueba no sólo en su memoria que, tres años antes, había dedicado a *La storia ridotta sotto il concetto generale dell'arte*, sino también en su obra sobre *La critica letteraria*» (Sasso 2014, p. XVI). Jaja le había hablado «a menudo de Croce como un de un

¹² Bonomo (1972) ha realizado una importante labor para los estudios gentilianos reconstruyendo sus primeros años de formación. Algunos de esos trabajos son sobre el *Rosmunda* de Giovanni Rucellai, *Gli studi letterari di Vincenzo Gioberti*, *Delle commedie di Antonfrancesco Grazzini detto il Lasca* y un estudio sobre el *Romanticismo*. Para la datación de estos escritos cfr. Bonomo (1972, pp. 37-42). También sus estudios de madurez de historiografía filosófica dependen de la metodología danconiana, como por ejemplo puede verse en *El pensamiento italiano en la época de Vico* (Gentile, 2020).

¹³ Así lo declara él mismo en su escrito conmemorativo con motivo de los cien años del nacimiento de su maestro en *Ricordi di Alessandro D'Ancona* (Gentile 1936, pp. 183-203). Cabe recordar, además, el origen hebraico de D'Ancona y lo que suponía reivindicar públicamente su figura en la Italia de 1936.

¹⁴ Como recoge Bonomo (1972, p. 29), D'Ancona sostenía que «la tradición unitaria [de la patria] no se manifiesta entre nosotros sólo en los pensamientos de los políticos, sino también en los cantos de los poetas, y rige no sólo los intelectos, sino sobre todo los corazones y las fantasías de los antiguos italianos». Esta idea, unida a la metodología de la escuela danconiana que buscaba «colocar e ilustrar cada obra considerándola en relación al ambiente socio-cultural en que ha nacido» (Bonomo, 1972, p. 42), anticipa y clarifica la posterior tesis actualista de la identidad de filosofía e historia, así como su concepción de la filosofía como síntesis que resuelve en sí las restantes formas de cultura.

¹⁵ El *opus magnum* desanctisiano es *Storia della letteratura italiana*, que Gentile cita a menudo en sus escritos. Sobre el carácter, a la vez filosófico e histórico-literario, de esta obra, véase Sevilla (2020).

gran y querido amigo», dándole a leer sus obras¹⁶. No sorprende, por tanto, que acabando el curso 1895-96¹⁷, Gentile decidiese mandar a Croce su último trabajo *Delle commedie di Antonfrancesco Grazzini detto il Lasca*. Con este envío daba inicio a una fructuosa e intensa amistad que se prolongaría #durante casi 28 años hasta su trágico desenlace en 1924.

4. LA DISCUSIÓN CON CROCE EN LA PRIMERA FASE DE SU ESTÉTICA. Desde sus inicios, esta amistad estuvo caracterizada por una rica y prolífica discusión filosófica, de la que la correspondencia representa un importante documento. Sin embargo, así como la discusión constituyó una importante contribución para la maduración de las filosofías de ambos pensadores, también fue la causa de su ruptura. A pesar del común horizonte neoidealista que los unía, el disenso de fondo que animaba sus discusiones, conforme fue haciéndose manifiesto y asumiendo carácter político, acabaría por separarlos¹⁸.

Como bien señala Sasso (2014, p. XXIV), se trataba de un «disenso intrínseco a la originaria diferencia de sus pensamientos, al distinto modo que tenían de entender la filosofía de Hegel y cuanto de ella se derivaba, y, por tanto, no era eliminable». Así lo reconocía el mismo Croce cuando, en 1913, la discusión trascendía al ámbito público:

Algunos me han expresado su sorpresa por el disenso entre tú y yo; pero yo he respondido a todos, riendo, que me sorprendía de su sorpresa, porque ese disenso había estado *siempre* entre nosotros dos, y no sólo no había impedido, sino que había sido condición de sana colaboración, de amistad sustancial, de seriedad. (Croce-Gentile 2019, Carta 1383 (C. a G.), p. 456).

Esta «diferencia originaria» emerge ya en el temprano escrito gentiliano sobre *Il concetto della storia*. El objetivo de este escrito era el de elaborar un concepto de historia. A dicha labor Croce ya había dedicado diversos esfuerzos, cuyos resultados Gentile empieza analizando. En el ambiente filosófico de ambos, este tipo de obras no se limitaban a la definición de historia; buscaban también la de las ciencias del espíritu y determinar sus recíprocas relaciones. En concreto, la tesis de Croce era la identidad de arte e historia, englobando esta última en la primera (*La storia ridotta sotto il concetto generale dell'arte*).

Lo primero que cabe resaltar del análisis de Gentile es la sorprendente seguridad con que el joven de 24 años denuncia el «carácter esquemático» de la demostración de Croce. Ésta, a su parecer, no es concluyente «por considerar sólo los caracteres generales del arte y la historia y no adentrarse en lo íntimo de su esencia» (Gentile 1921a, p. 17). Este modo de expresarse demuestra una gran familiaridad de trato con Croce.

Sin embargo, a pesar de sus reservas, Gentile asume la perspectiva de su interlocutor y reconoce que, aunque necesitada de profundización, «su tesis permanece sustancialmente sólida y firme» (Gentile 1921a, p. 16). De hecho, ya en esta primera discusión se establecen los términos comunes de debate, en que se enmarcarán también las futuras investigaciones de Gentile. Incorporándose a la tradición idealista, ambos buscarán demostrar la prioridad

¹⁶ Cfr. Carta de Gentile a Croce, 6 de julio de 1896, en Croce-Gentile (2014, p. 6).

¹⁷ La fecha del envío debe ser no muy anterior al 27 de junio de 1896, pues ese día Croce escribía a Gentile una carta para agradecerle el envío del trabajo y felicitarlo «*pel modo veramente egregio nel quale è condotto*» (Croce-Gentile 2014, p. 5).

¹⁸ Las etapas del afirmarse de este desencuentro han sido largamente estudiadas. Para una reconstrucción de la historia global de la polémica me remito a Sasso (2014 y 2016). Para el primer desencuentro privado a propósito de la conferencia gentiliana de 1907, véase Cotroneo (2006) y Rizzo (2006). Para el primer desencuentro público que originó la carta abierta de Croce en *La Voce* de 1913, me remito a Cacciatore (2016).

ontológica de la forma sobre la materia (el contenido), y reconducir este último a la primera. En efecto, la tesis croceana sustancialmente firme, que Gentile acoge, afirma que en las ciencias del espíritu, o más genéricamente, en los productos del espíritu se han de distinguir dos elementos constitutivos, forma y contenido, debiéndose buscar en el primero de ellos el carácter distintivo de cada producto espiritual.

Ahora bien, del mismo modo, en la crítica que Gentile hace a Croce, podemos ver ya la semilla de sus diferentes modos de desarrollar la tradición idealista. Según Croce, historia y arte se identifican porque la forma de ambas es la misma (lo individual). «La única diferencia está en los distintos tipos de realidad que representan: el arte representa la realidad *posible*, y la historia, la realidad *acaecida*» (Gentile 1921a, p. 16). Pero, puesto que lo acaecido está contenido en lo posible, la historia está al arte como la parte al todo. A este razonamiento Gentile objeta que la relación establecida por Croce entre el ser actual y el posible es errada, ya que en verdad «son subordinables a un concepto común y superior: realidad» (*ibidem*).

Gentile no precisa en qué consiste ese concepto superior, pero anticipa tácitamente el origen del consenso y del disenso. Ambos tendrán el mismo problema: la relación materia-forma; y para ambos la solución pasará por concebir la forma como «forma absoluta». Es decir, ambos estaban firmemente convencidos de que la enseñanza irrenunciable de la historia de la filosofía moderna, o sea, de que la verdad del idealismo hegeliano es el espiritualismo o formalismo absoluto¹⁹. Ambos pretenden resolver la materia en el espíritu como producto suyo y eliminar así todo dualismo. El desacuerdo, como no podía ser de otra manera, estará en la solución.

No obstante, sus opuestas soluciones tardarían en cristalizar en sistemas inconciliables. Aunque la semilla del disenso está presente —como acabamos de ver— desde el principio, el contraste de Gentile con Croce en las primeras cuatro reseñas (1900-1902)²⁰, tiende a resaltar los puntos débiles pero no siempre llega a elaborar una alternativa suficientemente articulada.

Podemos verlo en la primera de ellas, *Psicologia ed estetica* (1900). En ella, Gentile defiende la posición de Croce en un debate sobre el análisis lingüístico en la literatura, y después de haber reformulado algunas tesis croceanas sobre la lengua que bien pueden formar parte del común espiritualismo absoluto, añade: «A tal propósito Croce hace una aguda observación, nueva en sus escritos, y que debe ser meditada largo y tendido por sus consecuencias. Croce observa que lo objetivo de la estética es precisamente lo subjetivo, pero que lo subjetivo no es lo meramente individual o caprichoso». Y muy sucintamente concluye: «Y ya toda la polémica es una buena promesa para el tratado de estética que se espera del agudo pensador napolitano» (Gentile 1921a, p. 115).

¹⁹ Esta teoría se remonta a las dos principales fuentes hegelianas de Croce y Gentile: Francesco De Sanctis y Bertrando Spaventa. Me remito a sus escritos de 1965 y 1972 respectivamente. Buscando un mínimo común entre Croce y Gentile podríamos resumir esta teoría en la exigencia de «disgregar y disolver el concepto mismo de una naturaleza puesta en frente del espíritu, y que llevaba a hacer de ésta un producto del espíritu» (Croce 1991, p. 22), concluyendo que «los objetos de la experiencia son fenómenos, pero no sólo para nosotros, como creía Kant, sino que son tales para nosotros porque son tales en sí, en cuanto que no tienen en sí el principio de su existencia» (Gentile 1972, p. 71).

²⁰ Recordamos que las reseñas de contenido estético que Gentile hace a Croce y que recoge en *Frammenti* son las siguientes siete: *Psicologia ed estetica* (1900), *Le tesi fondamentali di estetica* (1901), *I primi studi sull'estetica del Vico* (1901), *La prima edizione dell'Estetica* (1902), *La teoria dell'errore come momento dialettico e il rapporto tra arte e filosofia* (1907), *La terza edizione dell'Estetica* (1909) y *Nuove idee estetiche* (1918).

Esta conclusión no es sencillamente un modo amable de anunciar la cercana publicación de la *Estetica* de Croce. Con esta conclusión Gentile resume la situación que nosotros hemos señalado. Gentile asiste con admiración al desarrollo del pensamiento de Croce, encontrando en los problemas de su filosofía sus mismas inquietudes; pero su espera no es pasiva: él ya intuye la respuesta que ha de darse y tiene la esperanza de que su amigo dé forma a su intuición.

En la segunda recensión, *Le tesi fondamentali di estetica*, de tan sólo un año después, cobra forma la conciencia de la tradición en la que Gentile se inserta y que va de Kant a Hegel, a través de la interpretación de Spaventa. Vuelve la cuestión de la objetividad y subjetividad de la estética. Celebra la solución dada por Croce, que desvela «el profundo valor –poco entendido por los hodiernos criticistas– de la crítica kantiana». Igualmente, celebra su crítica a las concepciones «impresionistas» (es decir, las que sustituyen la *actividad* del espíritu en el conocimiento por una supuesta *pasividad*), aunque reconoce que «la crítica necesita ser revisada» (Gentile 1921a, p. 117). Al igual que en la recensión anterior, comparte la problemática croceana y espera que su amigo llegue a la solución que él empieza a vislumbrar.

La tercera recensión, *I primi studi sull'estetica del Vico* (1901), parece adentrarse en cuestiones ajenas a la elaboración del concepto de arte y tratar cuestiones relativas a la interpretación de Vico. Sin embargo, la defensa que Gentile hace de la viquiana historia ideal contra los ataques de Croce, desvela un importante aspecto de sus diferentes modos de concebir el espíritu (la actividad de la forma). En su opúsculo sobre *G.B. Vico scopritore della scienza estetica*, Croce celebra a Vico como el descubridor de la estética. En línea con la interpretación spaventiana de Vico²¹, Croce reinterpreta los «períodos cronológicos» de la *Scienza nuova* como «grados del espíritu». El mérito de Vico estaría en haber puesto en relieve la autonomía del primer grado, dominado por la fantasía, fundando así la ciencia estética.

Lo que Gentile no acepta es el modo en que Croce inserta esta nueva ciencia estética en el sistema de las ciencias espirituales. Y es que, si bien Croce celebra el descubrimiento de Vico, rechaza del todo su filosofía de la historia. De hecho, según Croce, Vico habría descubierto la estética precisamente por haber tratado por separado el primer grado del espíritu. Gentile, en cambio, con los mismos argumentos de Vico, hace una defensa de la posibilidad de una filosofía de la historia que tenga por objeto la mente humana. En este sentido, si para Croce es un gran error de Vico el haber transportado el concepto de la fantasía a campos ajenos a la estética, para Gentile se trata de un gran acierto, pues todas las ciencias del espíritu llevan el sello de la concreta modificación de la mente de su autor. Por lo que la física, la moral, la economía poéticas son parte de la única sabiduría poética, son parte del *corpus* de disciplinas que el espíritu estético crea.

A través de esta discusión sobre la relación de la estética con las otras formas del espíritu, se vislumbra ya la tesis gentiliana de la unidad sintética de todas las formas del espíritu en el acto unificador de la mente, en inconciliable oposición con la tesis croceana de las formas del espíritu como opuestos irreductibles. Del mismo modo, la defensa de la metafísica viquiana por parte de Gentile contra los ataques de Croce, es signo de su futura defensa de la metafísica *simpliciter*.

²¹ Sobre la interpretación de Spaventa, me permito remitir a mi artículo Zúnica (2020).

Con la primera edición de su *Estetica* (1902), Croce defrauda las expectativas que Gentile había expresado en las dos primeras reseñas. Si bien le reconoce todos los méritos de una filosofía «idealista» y «dinamista», aún le parece incompleta. Afirmando que «el hecho estético es forma y nada más que forma», Croce se ha puesto en el camino del formalismo absoluto, pero «un paso quizás le queda aún por dar, para satisfacer las exigencias legítimas e imprescindibles de la razón; y no sólo creo, sino que estoy seguro de que Croce tarde o temprano dará ese paso por el mismo vigor de pensamiento del que da espléndida prueba en esta obra» (Gentile 1921a, p. 140).

No obstante, a pesar de esta declaración esperanzadora, Gentile encuentra dos «dificultades capitales». Por un lado, está perplejo por la falta de unidad con que Croce concibe las expresiones del espíritu: «Si el espíritu es una actividad única, y la actividad estética y la lógica son momentos o grados suyos, ¿cómo admitir entre hecho estético y hecho lógico, entre intuición y concepto, ese abismo con que Croce pretende mantenerlos separados?» (Gentile 1921a, p. 150). Por otro lado, no entiende qué sentido tiene su rechazo de la «filosofía general o metafísica»: «¿Cómo se entiende entonces que el espíritu sea la única realidad objeto de ciencia? ¿Ese espíritu del que la expresión es una forma, la primera?» (Gentile 1921a, pp. 149-150). Se trata precisamente de dos de las constantes cuestiones sobre las que más ásperamente se enfrentarían.

Así pues, con esta reseña se hace manifiesto el desacuerdo entre ellos, y sus filosofías empiezan a tomar direcciones distintas, si bien en armoniosa amistad y colaboración, es más, en la esperanza de que acaben coincidiendo. Toda la preocupación de Gentile fue por que Croce superase los últimos restos de dualismo que habían quedado en el fondo de su pensamiento, y el ámbito en que lo intentó fue precisamente el de la estética (cfr. Sasso 2014, p. XXI). Nada desvelamos que todos sus esfuerzos fueron en balde y que su esperanza nunca se vio satisfecha.

El siguiente fragmento es de 1907, año de la conferencia palermitana que supuso la primera exposición pública por parte de Gentile de tesis en oposición a Croce²². De hecho, se trata de una nota personal de la que Gentile se sirvió durante la preparación de la conferencia. Por eso, su redacción es particularmente enrevesada y su análisis exigiría numerosas aclaraciones que nos desviarían excesivamente de nuestro objetivo. Baste señalar que el tono general del texto documenta, en ese particular modo que revela el diálogo con uno mismo, la misma firme toma de posición en contraposición a Croce que implicó la conferencia palermitana. Con esta nota, aparece ya con claridad un Gentile que no sólo es consciente de no comulgar con el sistema de Croce, sino que empieza a dar forma a su propio sistema articulando una propia respuesta a los concretos problemas que discutía con Croce.

La reseña a la *Terza edizione dell'Estetica* (1909) es testimonio de esta misma situación. En ella, Gentile no sólo celebra que, gracias a los cambios introducidos por la nueva edición, «toda la *Estetica* de Croce adquiere más plena y firme conciencia del propio carácter idealista y, por tanto, que todas sus partes alcanzan mayor coherencia» (Gentile 1921a, pp. 168-169), sino sobre todo que «se haya convertido en el primer volumen de una más amplia y compleja obra de *Filosofía dello spirito*» (Gentile 1921a, p. 163). Con esta nueva edición Gentile renovaba y alimentaba la esperanza de que su amigo superase los restos de dualismo que persistían en su filosofía y llegase a elaborar un concepto unitario de

²² Véase la nota 8.

filosofía que integrase todas las filosofías especiales. Sin embargo, Croce deja aún varias cuestiones abiertas cuya respuesta Gentile espera «con vivo interés».

El siguiente fragmento data nueve años después, en 1918. En ese momento, parece que la esperanza de Gentile estaba a punto de recibir total satisfacción. Gentile escribe una recensión a los dos últimos escritos de estética de Croce, en los que, analizando las profundizaciones y correcciones que Croce había aportado a su concepto de forma en relación con el contenido, encuentra «un concepto inesperado» que renueva toda la teoría croceana:

Puesta la *Estetica* sobre esta nueva base, se abre un nuevo camino orientado hacia [...] la idealización del contenido en la totalidad de lo Real. Surge, si no me engaño, un nuevo concepto de historia del arte libertada de la atomista fragmentariedad de lo particular [...], y, quizás, surge también en la filosofía de Croce una cuestión –la de la relación entre las varias formas del espíritu– que parecía ya resuelta. (Gentile 1921a, pp. 177-178).

Gentile se engañaba²³. Y no tardará en darse cuenta. Dos años después, mientras prepara la reimpresión de estos textos en *Frammenti di estetica e letteratura*, añade en nota a una de esas esperanzadas declaraciones las siguientes palabras: «La última expresión que Croce ha dado a este concepto del formalismo estético en el *Breviario di estetica* tiene un aire de kantismo, o sea, de dualismo no resuelto, que no se concilia con la interpretación que yo daba de su pensamiento hace dieciocho años» (Gentile 1921a, p. 142 nota). Recuérdese que, en la segunda recensión, había afirmado que la solución dada por Croce desvelaba «el profundo valor –poco entendido por los hodiernos criticistas– de la crítica kantiana». Está claro que en 1920 ya había abandonado toda esperanza de erradicar los restos de dualismo kantiano del pensamiento de Croce.

Es más, ese año la ruptura empezaba a precipitarse. De repente, acabado el drama de la Gran Guerra, se reabría la herida que la polémica de 1913 había generado, volviéndose a discutir no sobre los temas filosóficos de entonces, sino sobre las razones que habían provocado la polémica. Y no se debe olvidar que, para Gentile, esa discusión había supuesto una toma de posición por parte de Croce de «radical, absoluto e inconciliable disenso de principios, de método, de aspiraciones, etc. [...] Era una verdadera excomunión» (Croce-Gentile 2019, Carta 1384 (G. a C.), p. 458). Desde 1913, «aunque el trato siguió siendo amistoso y la colaboración continuó, algo en el fondo se había roto» (Sasso 2014, p. XXXIV).

Esta ruptura de horizontes y método se hace patente en la correspondencia de los primeros meses de 1920. Por un lado, Croce (1981, carta del 22-01-20, pp. 592-593) reprocha a Gentile que, «para entender y quizás luego confutar mis tesis, hay que entrar en los particulares, vivir el arte y la crítica del arte, tener presente todo el complejísimo desarrollo de la ciencia estética, etc. Cosa que tú no has hecho»; y, por su parte, Gentile (1990, carta del 01-02-20, p. 262) insiste en que es necesario conciliar primero los conceptos fundamentales: «No estoy de acuerdo contigo sobre la relación que estableces entre el arte y la crítica de arte, por un lado, y con la estética, por otro: no porque no acepte la sustancia de la tesis, sino porque me parece mal aplicada y de todas formas no utilizable como argumento contra este u otro concepto estético». Como señala Sasso (2014, p. XX), en Gentile, «la virtud del rigor revelaba, en el fondo, un pensamiento genérico y abstracto, y escasa experiencia del mundo, convirtiéndose

²³ Negri (1961, pp. 136-138) lleva a cabo un detallado análisis de la recensión de Gentile y las tesis de Croce, mostrando que no era cierto que Croce hubiese asumido la posición de Gentile.

en un defecto»; mientras que en Croce, «la virtud de la variedad y su derivada riqueza escondían la falta de auténtico rigor y una insegura vocación filosófica».

Esta situación se hace evidente en la discusión que entablan sobre la traducción y con la que sus respectivas estéticas se separan definitivamente y toman caminos independientes. Me refiero a la discusión en torno al artículo gentiliano *Il torto e il diritto delle traduzioni*, ya mencionada a propósito de las fases de la estética gentiliana. Para el actualismo, el arte como forma absoluta es el primer momento (el momento de la tesis) de todo acto de conocimiento. Así pues, en el referido artículo gentiliano, la traducción es conceptualizada como elemento esencial de la dimensión artística presente en *todo* acto de conocimiento de un pensamiento ajeno. Es decir, así como toda expresión artística posee un sello individual e irrepetible propio de su autor, del mismo modo toda lectura de un pensamiento ajeno tiene un original sello característico de su lector, que, en consecuencia, se convierte en *traductor*. En suma, poniéndose en la estructural trascendental del acto de conocimiento, Gentile identifica leer y traducir.

No es difícil ver que este concepto de traducción puede fácilmente derivar en relativismo, si es trasladado tal cual al plano empírico. Y así lo denunció Croce (1920), al que parecía que la reducción actualista de toda realidad al actual acto de pensamiento equivalía a afirmar un relativismo individualista. Gentile (1921b) se defiende recordando que el individuo en que el actualismo resuelve la realidad no es el individuo empírico, sino el trascendental, e intenta así tomar distancia del relativismo que se le imputa.

En esta sede no interesa entrar en la discusión de este concepto, que a Croce parecía residuo de una supuesta vieja metafísica teologizante, sino más bien mostrar la ausencia de efectiva discusión en el diálogo entre los dos dióscuros del idealismo italiano. El diálogo se ha convertido más bien en un ciego choque entre dos sistemas sordos.

Croce renuncia a entrar en la discusión de fondo sobre la estructura dialéctica del acto de conocimiento planteada por Gentile y se limita a observar que, «quien, *leyendo, traduce* no ha llegado todavía a leer bien (como se ve en los sucesivos grados del aprendizaje de una lengua, cuya perfección es “pensar en la lengua aprendida”)), concibiendo la traducción como «un segundo momento que presupone la lectura y que tiene en la lectura su punto de referencia» (Croce 1920, p. 256). Es evidente que, con estas afirmaciones, Croce se mantiene en la concepción empírica que Gentile insiste en dejar atrás para poder comprender el concepto espiritual de la traducción.

Gentile, por su parte, sencillamente toma acto del desinterés de Croce por discutir el problema de fondo, y se limita a repetir el sentido trascendental de su reducción de la materia en la forma, apostillando que «ya no debería tener la necesidad de declararlo para quien conoce mi modo de pensar respecto al fenomenismo, a Protágoras y a tantas otras cosas» (Gentile 1921b, p. 130). ¿Y qué duda cabe de que Croce era uno de ellos?

Es inútil insistir en los puntos de concordia resaltados por Croce: «Sobre la cuestión particular del traducir, no hay lugar al desacuerdo, porque Gentile reconoce y confirma la imposibilidad de reproducir en otra forma lo que ya ha tenido su propia forma» o «Que luego esta vibración original resuene en un nuevo hombre y suscite sentimientos y pensamientos siempre nuevos, es cosa de la que nunca he dudado y sobre la cual también estoy totalmente de acuerdo con Gentile». Esos consensos son secundarios respecto a la cuestión de fondo.

Con esta discusión, Gentile y Croce se conforman con el genérico acuerdo por el que ambos reconocían, ya en 1899, que «nuestro espíritu, conociendo, incluso a través de la

lectura o la audición, nunca es pasivo» (Gentile 1921a, p. 45 nota), y renuncian a encontrar un acuerdo sobre el modo en que debe ser pensada esa actividad espiritual.

CONCLUSIÓN. En este trabajo hemos ofrecido una reconstrucción del desarrollo del diálogo crítico de Gentile con Croce, a través del cual se articularon progresivamente las principales tesis de su estética. Hemos mostrado que la filosofía del arte fue el contexto en el que Gentile se enfrentó por primera vez con el idealismo. Su conciencia filosófica no sólo despertó reflexionando sobre los problemas que los estudios de literatura desarrollados bajo la dirección de Alessandro D'Ancona le habían planteado, sino que sus primeros pasos en la tradición idealista se concretaron en el problema de la relación entre materia y forma de la obra de arte.

Esto, a su vez, confirma la tesis gentiliana de la necesaria presencia de la metafísica en toda filosofía especial. No sólo hemos visto que para Gentile la estética tiene sentido únicamente como filosofía del arte dentro de un más amplio marco sistemático de *corpus philosophicum*, sino que toda verdadera discusión filosófica, aún versando sobre cuestiones especialísimas, necesariamente pone en juego conceptos filosóficos y, más genéricamente, enteras concepciones metafísicas.

Respecto a su relación con Croce, la reconstrucción cronológica que aquí ofrecemos plantea tres principales conclusiones.

En primer lugar, que esta relación determina un primer periodo de formación de la estética gentiliana claramente delimitado entre su encuentro con Croce en 1896 hasta 1920. El desarrollo de la estética gentiliana en los años posteriores quedaría dividido por la publicación en 1931 de *La filosofia dell'arte*.

En segundo lugar, nuestra reconstrucción muestra la importancia que esta disciplina filosófica tuvo en su relación con Croce. No sólo los unió una ocasión estética, sino que además la discusión de los problema relativos al concepto de arte contribuyeron en gran medida a la toma de conciencia de su disenso filosófico. Esto se muestra principalmente en la evolución de las críticas que Gentile dirige a Croce en las progresivas recensiones a sus obras.

Por último, ha quedado de manifiesto que el desacuerdo filosófico que los separó no surgió *in itinere*, sino que estaba a la base y desde el primer momento en que entraron en contacto. Y tanto Croce como Gentile eran conscientes de ello. Hemos visto que ambos mantuvieron la esperanza de resolverlo, al menos, hasta 1913, y Gentile incluso hasta 1918. Sin embargo, hemos certificado que en 1920 ya había desaparecido toda esperanza.

Referencias bibliográficas:

- Bellezza, Vito A. (1950), Giovanni Gentile. La vita e il pensiero, vol. III Bibliografia degli scritti di Giovanni Gentile, Firenze: Sansoni.
- Bonomo, Carlo (1972), *Giovanni Gentile. La vita e il pensiero*, vol. XIV *La prima formazione del pensiero filosofico di Giovanni Gentile*, Firenze: Sansoni.
- Cacciatore, Giuseppe (2016), *La polemica sulla «Voce» tra filosofi 'amici'*, en Giacomo Balla et al., *Croce e Gentile: la cultura italiana e l'Europa*, Roma: Istituto della Enciclopedia italiana, pp. 281-287.
- Carlini, Armando (1958), *Giovanni Gentile. La vita e il pensiero*, vol. VIII *Studi gentiliani*, Firenze: Sansoni.
- Cotroneo, G. (2006), *La polemica con Croce*, en Piero Di Giovanni (ed.), *Il concetto della storia della filosofia*, Firenze: Le Lettere., pp. 97-119.
- Croce, Benedetto (1920), "Idealismo e fenomenismo", *La Critica* (18), pp. 254-256.
- (1981), *Lettere a Giovanni Gentile (1896-1924)*, a cura di Alda Croce, Milano: Mondadori.
- (1991) *Il carattere della filosofia moderna*, Napoli: Bibliopolis.
- Croce, Benedetto & Gentile, Giovanni (2014), *Carteggio*, vol. I (1896-1900), a cura di Cinzia Cassani e Cecilia Castellani, Torino: Nino Aragno Editore.
- (2019), *Carteggio, IV. (1910-1914)*, a cura di C. Cassani y C. Castellani, Torino: Nino Aragno Editore.
- De Sanctis, Francesco (1965), *L'idea e l'estetica dello Hegel*, en *L'idea e l'estetica dello Hegel*, en Id., *Verso il realismo. Prolusioni e lezioni zurighesi sulla poesia cavalleresca, Frammenti di estetica, Saggi di metodo critico*, a cura di N. Borsellino, vol. VII de *Opere complete di Francesco de Sanctis*, Torino: Giulio Einaudi.
- Fauci, Dario (1951), *La funzione del «sentimento» nel pensiero di G. Gentile*, en AA.VV., *Giovanni Gentile. La vita e il pensiero*, vol. V, Firenze: Sansoni, pp. 83-148.
- Gentile, Giovanni (1921a), *Frammenti di estetica e letteratura*, Carabba: Lanciano.
- (1921b), Tradurre e leggere, *Giornale critico della filosofia italiana*, 2, pp. 130-131.
- (1936), *Memorie italiane e problemi della filosofia e della vita*, Firenze: Sansoni.
- (1954), *Il concetto della storia della filosofia*, en *La riforma della dialettica hegeliana*, Firenze: Sansoni, pp. 97-137.
- (1972), *Bertrando Spaventa*, en Bertrando Spaventa, *Opere*, vol. I, Firenze: Sansoni, pp. 2-170.
- (1990), *Lettere a Benedetto Croce*, vol. V a cargo de Simona Giannantoni, Firenze: Le Lettere.
- (1992), *Frammenti di estetica e di teoria della storia*, a cura di Hervé A. Cavaliera, *Opere* vol. XLVII, Firenze: Le Lettere.
- (2015a), *Sistema di logica come teoria del conoscere*, en Id., *Attualismo*, a cura di Emmanuele Severino, Milano: Bompiani, pp. 329-938.
- (2015b), *Filosofia dell'arte*, en Id., *Attualismo*, a cura di Emmanuele Severino, Milano: Bompiani, pp. 939-1244.

- (2020), *El pensamiento italiano en la época de Vico*, en Alfonso Zúnica García, Giovanni Gentile (1885-1944), Dos estudios viquianos: “El pensamiento italiano en la época de Vico” (1915) y “Descartes y Vico” (1938). Traducción y presentación, *Cuadernos sobre Vico* 34, pp. 193-206.
- Lo Schiavo, Aldo (1974), *Introduzione a Gentile*, Roma-Bari: Laterza.
- Negri, Antimo (1961), *Le teorie estetiche di Giovanni Gentile*, en *Giovanni Gentile. La vita e il pensiero*, vol. IX, Firenze: Sansoni, pp. 58-187.
- Rizzo, Francesca (2006), «*Ma questa prolusione [...] è un atto solenne*». *La svolta verso l'attualismo*, en Piero Di Giovanni (ed.), *Il concetto della storia della filosofia*, Firenze: Le Lettere, pp. 121-175.
- Sasso, Gennaro (2014), *Introduzione a Benedetto Croce-Giovanni Gentile, Carteggio*, vol. I *1896-1900*, a cura di Cinzia Cassani e Cecilia Castellani, Torino: Nino Aragno Editore, pp. IX-XXXV.
- (2016), *Dalla concordia discors alla polemica: filosofia e psicologia di una vicenda*, en Giacomo Balla et al., *Croce e Gentile: la cultura italiana e l'Europa*, Roma: Istituto della Enciclopedia italiana pp. 826-838.
- Sevilla Fernández, José Manuel (2020), «La nueva Ciencia». Páginas selectas traducidas de la *Historia de la literatura italiana* (1870), *Cuadernos sobre Vico* 34, pp. 134-161.
- Spaventa, Bertrando (1972), *Idealismo o realismo?*, en *Scritti filosofici*, en ID., *Opere*, vol. I, Firenze: Sansoni, pp. 545-559.
- Spirito, Ugo (1948), *La vita come arte*, Firenze: Sansoni.
- Zúnica García, Alfonso (2020), Bertrando Spaventa (1817-1883), "La filosofía italiana en sus relaciones con la filosofía europea" (1862). "Lecciones II, VI y VII". Traducción y presentación, *Cuadernos sobre Vico* 34, pp. 287-344.

La sinrazón y el derecho de las traducciones

The foolishness and the right of translations

GIOVANNI GENTILE

RESUMEN: Bajo el título *La sinrazón y el derecho de las traducciones*, presentamos por primera vez traducidos al español dos artículos de Giovanni Gentile: *Il torto e il diritto delle traduzioni* (1920) y *Tradurre e leggere* (1921). La publicación unitaria de ambos textos se debe a que el segundo es una profundización del primero, en forma de réplica a una objeción que Croce hizo al primer texto. Con el fin de ofrecer al lector el hilo completo de la discusión, recogemos también traducida la objeción de Croce. Precede a las traducciones una breve *Presentación de los textos* con todas las necesarias informaciones bibliográficas y una breve indicación sobre la importancia de esta discusión en la formación de la filosofía gentiliana y en la relación entre estos los dos grandes filósofos italianos.

Palabras clave: Benedetto Croce, Giovanni Gentile, estética; idealismo italiano; traducción

Abstract: Under the title The foolishness and the right of translations, we present two articles by Giovanni Gentile translated into Spanish for the first time: Il torto e il diritto delle traduzioni (1920) and Tradurre e leggere (1921). The unitary publication of both texts is due to the fact that the second is a deepening of the first that constitutes a reply to an objection that Croce made to the first text. In order to offer the reader the complete thread of the discussion, we also collect Croce's objection in translation. The translations are preceded by a brief Presentation of the texts with all the necessary bibliographical information and a brief indication of the importance of this discussion in the formation of Gentile philosophy and in the relationship between these two great Italian philosophers.

Keywords: Benedetto Croce, Giovanni Gentile, aesthetics; italian idealism; translation.

PRESENTACIÓN DE LOS TEXTOS¹

Bajo el título *La sinrazón y el derecho de las traducciones*, presentamos por primera vez traducidos al español dos artículos de Giovanni Gentile: *Il torto e il diritto delle traduzioni* y *Tradurre e leggere*. El primer artículo fue publicado en *Rivista di cultura*, 1/1 (1920), pp. 8-11 e integrado poco después en *Frammenti di estetica e letteratura*, Carabba: Lanciano 1921, pp. 367-375. El artículo recibió de Croce una objeción, publicada pocos meses después como añadido a su artículo *Idealismo e fenomenismo*, en *La Critica*, 18 (1920), p. 256, que también recogemos traducida. El segundo artículo gentiliano, publicado en *Giornale critico della filosofia italiana*, 2 (1921), pp. 130-131, es la réplica a la objeción de Croce. En la colección de *Opere complete* de Giovanni Gentile, los dos artículos gentilianos han sido publicados seguidos en el vol. XLVII, *Frammenti di estetica e di teoria della storia*, a cargo de Hervé A. Cavaliera, Firenze: Le Lettere (1992), pp. 108-116. Presentamos aquí, conjuntamente y en orden cronológico, estos tres textos para mostrar el hilo completo de la discusión.

Esta discusión es de suma importancia en el desarrollo histórico del pensamiento de Gentile. Con ella, el filósofo siciliano pone fin a la primera fase de su estética e inicia una fase de reflexión autónoma totalmente enmarcada en el actualismo, que venía desarrollando desde 1907. En efecto, *La sinrazón y el derecho de las traducciones* es el primer texto actualista específicamente dedicado a cuestiones de estética. Todos los textos de filosofía del arte anteriores a él habían sido escritos en forma de recensión crítica a obras de Benedetto Croce. Así pues, la misma forma del texto testimonia la nueva situación intelectual de Gentile; y lo mismo ha de decirse de su contenido. Como el propio autor reivindica en la primera nota, las ideas expuestas están en continuidad con las doctrinas idealistas que había desarrollado en sus obras mayores precedentes (*Sommario di pedagogia* y *Teoria generale dello spirito come atto puro*), por lo que estos artículos pueden considerarse una profundización de los aspectos estéticos de dichas obras.

Por otro lado, la discusión es testimonio también del estado de la relación entre Gentile y Croce. Precisamente en 1920, se había vuelto a abrir la herida provocada en 1913 por la discusión pública que había generado la carta abierta publicada por Croce en *La Voce*. De hecho, es muy significativo que la objeción croceana aparezca en su revista *La Critica*, y que Gentile decida publicar su réplica en el *Giornale critico della filosofia italiana*, que había fundado un año antes. También Gentile tiene ahora un púlpito propio desde el que responder a Croce. En ese sentido, esta discusión es documento manifiesto de la difícil situación que atravesaba la relación intelectual de los dos amigos, ya cercana a su trágico fin de 1924.

¹ Esta traducción se enmarca en el proyecto de doctorado “Para un redescubrimiento de la metafísica de Vico: los estudios viquianos de Giovanni Gentile”. Aunque actualmente soy beneficiario de un contrato predoctoral en la Universidad de Sevilla financiado por la Junta de Andalucía, la traducción ha sido posible gracias a la anterior financiación, a través de una beca predoctoral, de la Fundación Oriol-Urquijo, a la que agradezco profundamente su apoyo a mi investigación. La traducción se publica con el permiso del Archivo Giovanni Gentile - Fondazione Roma Sapienza y de la Fondazione Giovanni Gentile per gli studi filosofici. Agradezco en especial a la profesora Cecilia Castellani, directora del Archivo Giovanni Gentile, sus indispensables indicaciones sobre las obras de Gentile.

Por último, señalamos que la importancia del primer artículo gentiliano queda también documentada por el hecho de ser una de las pocas traducciones realizadas en los últimos 40 años de obras de Gentile. En efecto, este artículo ha sido traducido, solamente al francés, como *Du tort e du droit des traductions*, a cargo de Charles Alunni, en *Le Cahier du Collège international de philosophie* 6 (1988), pp. 13-20.

Giovanni Gentile, *La sinrazón y el derecho de las traducciones*

La sinrazón ya está clara. De hecho, después de la deducción que de ella ha hecho la estética espiritualista, se ha convertido en un tópico sostener que es absurda la pretensión del traductor de traspasar una poesía desde la lengua en que nació a otra, así como que toda traducción es una falsificación, si se pretende que efectivamente presente al lector la misma materia del original, si bien en una nueva forma. Imposible traducir una poesía; imposible, por la misma razón, traducir una obra de ciencia o de filosofía, por mucho que el pensamiento, en cuanto tal, parezca menos íntimamente unido y no esencialmente relacionado con su forma literaria, o sea, con la expresión lingüística. En realidad, no hay pensamiento que no sea pensamiento sin ser la poesía del pensador, es decir, sin vivir esa vida completamente individual que se manifiesta en la actitud artística y, por eso, en la expresión, en el estilo, en la forma: la cual no puede ser más que esa cierta forma literaria y, por tanto, lingüística. Descuidando este elemento en la comprensión de un filósofo, hacemos en sentido estricto una abstracción, la cual no puede ser más que arbitraria respecto al objeto de nuestra interpretación: o sea, respecto a ese cierto objeto que, cuando se habla de traducción, se presupone como un antecedente del trabajo al que lo sometemos. De hecho, la traducción de un *término* filosófico deja siempre insatisfechos: porque cada término, en su originalidad, o sea, en la determinada concreción del pensamiento que en él realiza su forma, es revestido con una característica propia, que es su individualidad e intraducibilidad. De todo ello se deriva que no existe filosofía nacida en una lengua extranjera que pueda ser acogida desnudada de la que se considera su veste originaria, y una vez desnuda, ser de nuevo revestida por entera con las formas de nuestra lengua. A pesar de todas las protestas que en estos casos se alzan en nombre del genio nacional y del gusto de la propia lengua, junto con el pensamiento se introduce toda una terminología que no es veste, sino cuerpo del pensamiento. Y el hecho, o sea, la misma lógica de la realidad espiritual, entra en flagrante contradicción con la abstracta teoría de la separabilidad del pensamiento de su forma literaria.

Todo está en que tomemos conciencia de lo qué es precisamente forma literaria y, en general, forma estética. Ésta no debe ser entendida como lo que se añade al contenido para darle consistencia en el espíritu o en el mundo que resulta pensable para el espíritu. Todavía, en la propia estética, como en la gnoseología, se debate dentro de ese dualismo que se remonta nada más ni nada menos que a Aristóteles, y que permanece siempre profundamente enraizado en el cerebro humano como consecuencia de su milenaria educación aristotélica. La forma es el contenido mismo, abstraído de la inmovilidad, en la que, considerado exteriormente, nos lo representamos, y reconducido a su vida real y concreta, que es su interna generación.

El libro es una cosa que está ahí: leerlo, pero todo lo que aprendáis de él no es nada que esté ya dentro, como antecedente de vuestro pensamiento, sino que es este mismo

pensamiento vuestro en el acto de su desarrollo. El contenido, como tal, es un libro no leído: es lo que nosotros pensamos o nos representamos, pero abstraído de nosotros, en donde es pensado o representado. La forma es la vida, es decir, la verdadera realidad del pensamiento: su subjetividad. El arte como forma es esa subjetividad en acto, que se repliega sobre sí misma y se expresa sólo a sí misma (o sea, expresa esa misma situación del alma en la que la subjetividad consiste); y, por eso, es lírica². Ahora bien, nada universal, o sea, propiamente objetivo (y es que también el sujeto que se contempla o, mejor, el sujeto que, en el arte, se realiza como contemplador de sí mismo, no puede existir ni existe, sino como universal), puede ser pensado sin ser pensamiento, actividad, vida del sujeto en su individualidad y que, por tanto, no sea forma, arte. El arte es inmortal por esta inmanencia suya al espíritu: astro que no conoce ocaso en el mundo espiritual.

Y donde está esa forma, que es el sello de todo producto espiritual, allí está la individualidad insuperable y, por tanto, la intraducibilidad. La cual, en consecuencia, es un corolario no de la inseparabilidad, como suele decirse, sino de la indistinción de la forma del contenido, o de la lengua del pensamiento, en el acto concreto del espíritu. En abstracto, una cosa es el contenido y otra, la forma; una cosa, el pensamiento, y otra, la forma; e incluso, una cosa la imagen o fantasma poético, y otra, la palabra. En concreto, una cosa es la otra.

Por eso, el concepto de la imposibilidad de traducir se une al concepto de la espiritualidad de la lengua, que no debe ser entendida como un hecho, sino como acto; o, según la célebre fase de Humboldt, no como ἔργον, sino como ἐνέργεια. La lengua como hecho es contenido (del conocimiento del glotólogo o del gramático); sólo la lengua como acto es forma (del pensamiento del mismo glotólogo y del gramático). No es lo hablado, sino el hablar. Sólo de ese modo la lengua cesa de ser un producto y fenómeno natural y adquiere valor espiritual, como la actualidad, la vida, la subjetividad de cualquier contenido del espíritu.

Pero quien mire a este intrínseco carácter espiritual de la lengua, se dará cuenta tarde o temprano de que la lengua no es lo abstracto de ese concreto que son las lenguas. Las lenguas, una al lado de otra, en el espacio o en el tiempo, y, en consecuencia, una distinta de otra, son lo hablado, no el hablar: son contenido, no forma. Lo concreto es la lengua en su unidad, como universalidad: la única lengua que el hombre habla; como siempre una lengua determinada, y determinada por un proceso de desarrollo, que es el mismo desarrollo o historia del espíritu humano; y, por tanto, es siempre la misma lengua, y siempre una lengua distinta, como sucede a todo lo que vive y que, para vivir, se desarrolla.

Lo cual, volviendo al tema de este escrito, lleva a dos conclusiones que, si bien parecen opuestas una a la otra, en realidad coinciden como dos caras de una misma moneda. La primera es que, efectivamente, nunca traducimos, porque lenguas, no hay más que una, y

² No es exacto decir que yo he unido el arte a la religión en el espíritu objetivo, como sostiene mi amigo Croce en una fugaz referencia a mis ideas estéticas en la *Critica* del 20 de enero de 1920, p. 53, pues yo siempre he profesado que el arte es subjetividad. Y tampoco es exacto decir, como insinúa también De Ruggiero (*La filosofía contemporánea*², II, p. 268), que yo he unido las ciencias de la naturaleza ora al arte ora a la religión. El desarrollo rectilíneo de mi concepto desde *Modernismo* (1909, p. 240) al *Sommario di Pedagogia* (1913) está claramente indicado en la *Didattica*, pp. 219-24; y ahora más aún en la *Teoria generale dello spirito* (1916). Véase también mi escrito *Arte e religione* en el *Gior. crit. d. filos. ital.*, I (1920), pp. 391-376. [Actualizando la nota gentiliana y refiriéndonos a las *Opere complete*, Gentile habla de arte en las pp. 264-268 de *Il modernismo* (vol. XXXV de *Opere*, 3ª ed., Firenze 1962); en las pp. 146-165 de *Didattica* (vol. II de *Opere*, 5ª ed., Firenze 1955); en las pp. 210-218 de *Teoria generale dello spirito* (vol. III de *Opere*, 7ª ed., Firenze 1987). *Arte e religione* está ahora en *Introduzione alla filosofia* (vol. XXXVI de *Opere*, 2ª ed., Firenze 1958), como capítulo VIII, pp. 135-156 (nota del editor)].

todas son una sola. La segunda es que siempre traducimos, porque la lengua, no la de las gramáticas y diccionarios, sino la verdadera lengua, la que resuena en el alma humana, no es jamás la misma, ni existe en dos instantes consecutivos; existe más bien a condición de transformarse continuamente, inquieta y viva.

Es aquí donde aparece el derecho del traductor, ya que traducir, en realidad, es la condición de todo pensar y de todo aprender. No sólo se traduce –como se dice hablando empíricamente y, en consecuencia, presuponiendo diversas lenguas– de una lengua extranjera a la nuestra, sino que también desde la nuestra se traduce siempre: y no sólo desde la nuestra de siglos lejanos, sino también desde la nuestra más reciente y ya usada por nosotros mismos que leemos y hablamos. Verdad simplísima, que puede sonar paradójica sólo a quien permanezca atado a representaciones totalmente materialistas, no ya de la lengua, sino de los subsidios e instrumentos de los que nos servimos para aprender una lengua, o sea, para conocerla como tal de modo que podamos servirnos de ella. Pero, ¿qué es traducir? Para responder a esta pregunta hay que considerar el acto de traducir no en abstracto, sino en concreto, es decir, atendiendo a lo que hace alguien cuando traduce. Cuando se traduce lo que se hace no es sino una interpretación, en la que de una lengua se pasa a otra porque ambas son conocidas al traductor, o sea, porque el traductor las ha puesto en relación en su espíritu y puede pasar de una a otra como se pasa de una parte a otra de la misma lengua, de esa única lengua que para él realmente existe, la cual no es ni una ni otra, sino el conjunto de las dos en su relación o unidad. Quien traduce empieza a pensar en un modo, en el que no se detiene, sino que lo transforma mientras sigue desarrollando y clarificando, volviendo cada vez más íntimo a sí mismo y subjetivo lo que ha empezado a pensar. Y en este paso de un momento a otro de su propio pensamiento, en su única lengua, tiene lugar lo que, empíricamente considerado, se llama traducir, como un pasar de una lengua a otra. ¿Y no sucede acaso lo mismo cuando leemos lo que está escrito en nuestra propia lengua, por otros o por nosotros mismos? ¿Podemos detenernos en lo que inmediatamente se nos presenta? ¿No será más bien que nuestro leer, si es entender, debe ser un proceder y, por tanto, un reconstruir, un crear algo nuevo, que se pueda decir eso mismo que fue escrito, pero no en cuanto que fue pensado en el acto de escribir sino en cuanto que es pensado en el acto de leerlo? ¿Hay acaso algo que se presente al espíritu inmediatamente y que no sea producto del espíritu al que se presenta?

La traducción está presente, aunque inadvertida. Yo leo a Dante. No quiero poner nada mío. No lo comento, no cambio palabra alguna, ni siquiera –suponiendo que yo sea italiano– para decir, del modo en que se dice hoy, eso mismo que en el siglo XIV se decía de otro modo, ni tampoco –suponiendo que yo sea chino– para decir, como se dice en China, lo que Dante expresa en italiano. Sencillamente leo. ¿Pero repetiré entonces las palabras que fueron escritas por el Poeta porque le vibraron en el alma y que no fueron más que vibraciones de su alma? La repetición es imposible, no porque Dante, mortal, esté muerto, y yo, que leo, no sea él: en verdad, el Dante que yo leo es el Dante inmortal; es ese mismo hombre, esa misma alma que soy yo; pero la repetición es imposible porque esa alma es siempre la misma variando continuamente. Su realidad es realidad histórica, que crece sobre sí misma y, por eso, es siempre ésa, en cuanto que es siempre diversa. El triple *amore* que suena en los labios de Francesca vive eterno, porque vive de una vida que se renueva eternamente: vive no de *muerte inmortal*, según la frase lucreciana, como cosa que, habiendo cesado de vivir, permanecerá siempre aquélla, sin ya perecer; sino precisamente de vida inmortal. Y yo puedo volver a repetir las mismas palabras de la oración que aprendí de niño de la boca de mi madre. ¡Pero cuán distinta veo hoy ante mí a aquella santa mujer! ¡Cuánto más veneranda en

mi alma, que se ha vuelto mucho más pensativa y mucho más profundamente religiosa! ¡Cuánto más profunda y solemne y, a la vez, más conmovedora suena su voz dentro de mí! ¡Cuánto más cargadas de divinidad y distintas, absolutamente distintas, resurgen del fondo de mi memoria esas mismas palabras! ¿Podría no traducirlas? Sí, puedo volver a esa ingenua y casi somnolienta alma infantil, con la que antes las escuché, pero permaneceré con mi corazón engrandecido ante esa antigua alma mía, ya no mía. Y esa alma así, medio dormida y todavía en sueños, no puedo volver a verla sino con estos ojos míos abiertos; no puedo oírla hablar su lenguaje sin traducir por entero ese lenguaje en mi alma actual y teñirlo de esta nueva vida mía.

He aquí el derecho del traductor, cuya sinrazón, en el fondo, no proviene más que de la preconcepción de que la realidad espiritual, por ejemplo una obra de arte, tenga una existencia finita, completa, cerrada y, en consecuencia, materialmente secuestrada en el tiempo e incluso en el espacio; como poesía escrita y no leída, yacente quizás en un papiro enterrado desde hace milenios (¡del que, en cambio, nosotros hablamos porque ya lo hemos desvelado y leído!). Pero Dante, que murió en 1321, no es el Dante que nosotros leemos, y que nos atrae hacia sí a vivir su vida, que será la nuestra. Ni el Goethe que leemos nosotros los italianos es el Goethe alemán, de una nacionalidad que excluye a la nuestra: él no puede ser más que nuestro Goethe, o sea, un Goethe traducido, aunque leído en alemán.

Benedetto Croce, *Añadido*

Algunas bellas páginas de Gentile sobre *La sinrazón y el derecho de las traducciones* (que ahora leo en la *Rivista di cultura* de Roma, 1/1, pp. 8-11) me dan la ocasión para retomar el precedente discurso. Sobre la cuestión particular del traducir, no hay lugar al desacuerdo, porque Gentile reconoce y confirma la imposibilidad de reproducir en otra forma lo que ya ha tenido su propia forma. Tampoco hay lugar al desacuerdo sobre el derecho que él reivindica de realizar lo que comúnmente se llaman traducciones. Mi negación de la posibilidad de traducir se dirigía contra la inexacta *teoría* de dicha operación entendida como reproducción exacta de un original (que, por cierto, a menudo es causa de falaces juicios en los exámenes que se hacen de las traducciones, a las que se suele exigir lo imposible), y no contra el *hecho* de traducir, porque se traduce desde que el mundo es mundo, y todos traducimos siempre que hace falta, y hacemos muy bien en realizar esta útil tarea. Pero me da que pensar la identificación, por la que Gentile parece inclinarse, de *leer* con *traducir*: identificación que, en sus últimas consecuencias, sacudiría los cimientos de la crítica literaria y artística, sustituyendo la investigación crítica sobre la verdad de una determinada obra de poesía con la serie de sus reconstrucciones y variaciones poéticas, con la consecuencia del ciego choque entre «mi» Dante y el «tuyo», «mi» Goethe y el «tuyo»: lo cual, por desgracia, está en el esteticismo caprichoso de nuestros días, pero no puede estar en las intenciones, como no lo está ciertamente en la práctica, de Gentile. En verdad, quien, *leyendo, traduce* no ha llegado todavía a leer bien (como se ve en los sucesivos grados del aprendizaje de una lengua, cuya perfección es «pensar en la lengua aprendida»); y lee bien sólo quien se sumerge en la palabra original y desvela y rehace en sí su vibración original. Que luego esta vibración original resuene en un nuevo hombre y suscite sentimientos y pensamientos siempre nuevos, es cosa de la que nunca he dudado y sobre la cual también estoy totalmente de acuerdo con Gentile. Pero la poética lectura de la poesía consiste en ese «regreso», del que él mismo habla y del que admite la posibilidad, a la «ingenua y casi somnolienta alma infantil». El «corazón

engrandecido», los «nuevos ojos», de los que habla luego, desde donde se recoge y se mira esa alma infantil, ya no son «lectura» de la poesía, sino creación de nueva poesía, es decir, un segundo momento que presupone al primero y que tiene en el primero su punto de referencia.

Giovanni Gentile, *Traducir y leer*

¿Son la misma cosa? Croce lo duda, es más, lo niega rotundamente a propósito de lo que yo escribí respondiendo afirmativamente [en el escrito precedente]. Le parece que la identificación, en sus últimas consecuencias, sacudiría los cimientos de la crítica literaria y artística, sustituyendo la investigación crítica sobre la verdad de una determinada obra de poesía con la serie de sus reconstrucciones y variaciones poéticas, con la consecuencia del ciego choque entre *mi* Dante y el *tuyo*, etc.

Digo enseguida que mi tesis de la identidad entre leer y traducir, que a fin de cuentas es la tesis de la imposibilidad de concebir una obra de arte o de ciencia como una especie de cosa en sí nouménicamente pensable (pero que, en realidad, precisamente por eso, sería incognoscible), ciertamente no pretende resolver la realidad de la obra misma en un fenómeno concebido a la manera individualista de Protágoras.

Y ya no debería tener la necesidad de declararlo para quien conoce mi modo de pensar respecto al fenomenismo, a Protágoras y a tantas otras cosas. Para fijar mi pensamiento en una fórmula, podría decir que yo me adhiero al fenomenismo protagórico, pero entendiendo por fenómeno lo que Protágoras no podía entender. Me adhiero también al individualismo, que es el verdadero sentido del antropometrismo del gran sofista, pero con esta advertencia: que se entienda a fondo el individuo, lo cual era imposible para el sofista de Abdera.

El fenomenismo, para mí, es verdadero bajo una condición: que no se trascienda el fenómeno, imaginando, como parece que hacía Protágoras y hacen sin duda todos los fenomenistas modernos, una realidad más allá del fenómeno, a la cual el fenómeno en consecuencia no podrá jamás, por definición, adecuarse. Si por fenomenismo se entiende la superación de lo que Spaventa llamaba *ontismo*³, yo no dudo ni por un momento en profesarme fenomenista convencido. Igualmente, ninguna duda por mi parte, en hacer coincidir la verdad con mi verdad (como también decía Protágoras). El error nace cuando se habla de *mí* y de *ti* (de *mi* Dante y de *tu* Dante, etc.), puesto que por «mí» ya no se debe entender, como hacía Protágoras, un simple particular, sino al verdadero individuo, que es el universal concreto, fuera del cual, hablando con propiedad, no sólo no hay un verdadero universal, sino que tampoco hay un verdadero particular: ese universal concreto que se piensa sólo en cuanto que se realiza, y que no se realiza jamás como uno entre muchos, sino sólo como el único, el infinito. Respecto a él, mi Dante no puede chocar con el tuyo, por la sola razón de que es mío y que no es posible entrar en relación con el tuyo sin salir de la

³ N.T.: Por *ontismo*, Spaventa entiende la teoría dualista que, concibiendo las cosas como realidades en sí («entes» en sí), sostiene que nuestro conocimiento es una réplica, una representación (fiel), de las cosas, que existen «en sí». Dicho de otro modo, según esta teoría, las determinaciones sensibles e intelectuales que, a través de nuestras facultades, conocemos de las cosas, están ya del mismo modo en las cosas mismas (en sí) antes de surgir en nuestras facultades. Tanto Spaventa como Gentile rechazan esta teoría. Cfr. G. Gentile (1972), *Bertrando Spaventa*, en B. Spaventa, *Opere*, vol. I, Firenze: Sansoni, pp. 135-136.

concreteza⁴ de lo universal, que es el espíritu, y vagar así y perderse en la multiplicidad fantástica de la naturaleza abstractamente concebida.

Por tanto, yo no me preocuparía del peligro, del que, con razón, Croce advierte a quien fuese tentado de confundir el sujeto o individuo, actividad eternamente creadora de su propio objeto, con el individuo naturalista y empíricamente representado. Y, por el mismo motivo, tampoco creería que al identificar leer con traducir se corra el riesgo de sacudir los cimientos de la crítica. Ya, ni siquiera para Croce, dichos fundamentos consisten en una presunta realidad objetiva concebida como independiente de nosotros y puesta en sí, extrasubjetivamente. Él insiste en distinguir la investigación crítica sobre una determinada poesía, que es obra de un pensamiento dirigido a la verdad, de toda nueva poesía que otra persona pueda crear inspirándose en la primera. Y está bien. Pero dejemos de lado la crítica y ciñámonos a la poesía que, en su objetividad, será el fundamento de la crítica. Esa poesía que ha de ser criticada puede estar escrita en nuestra lengua o en una lengua extranjera. Así afirma quien juzga superficialmente. En el fondo, cuando la leemos, la poesía está escrita siempre en nuestra lengua: que es sí la lengua del poeta, pero en cuanto que conocemos esa lengua y en cuanto que la conocemos a nuestra manera. Y la crítica no podrá tener otro fundamento más que la lectura hecha en estas condiciones, en las cuales la objetividad ya no es un límite de la subjetividad, sino su potenciamiento. Y, por eso, sucede que, en el creciente perfeccionamiento de nuestro conocimiento de una lengua extranjera, al final, leemos en esa misma lengua sin traducirla ya a la nuestra. Es decir, nosotros ya no traduciremos del alemán (de Goethe) al italiano (nuestro), sino que siempre traduciremos del alemán de Goethe a nuestro alemán, preexistente a nuestra aprehensión, alemán que es a su vez una creación nuestra. La verdad, objeto de nuestra investigación, no está nunca a nuestras espaldas, como presupuesto de nuestro pensamiento, sino siempre delante de nosotros, como producto de nuestra obra. Y, en ese camino, avanzamos hacia una verdad siempre más objetiva, a la cual otros, después de nosotros, podrán acercarse todavía más; pero no volviendo hacia atrás, al punto de partida desde el que nosotros hemos salido, sino más bien avanzando hacia la meta hacia la que nosotros mismos nos hemos dirigido. Así pues, desde mi punto de vista, no hay un ciego choque entre cosas individuales incomparables, sino un proceso concorde y ordenador sobre un solo camino luminoso.

Traducción de Alfonso Zúnica García

⁴ N.T.: traduzco así el término italiano *concretezza*, que significa «cualidad de lo que es concreto» («*qualità di ciò che è concreto*», cfr. Vocabolario Treccani, voz *concretezza*). El término «concreción» no sería del todo exacto, puesto que significa «acción y efecto de concretar» (cfr. Diccionario de la RAE, voz 'concreción'). Por eso, he preferido introducir el término «concreteza», imitando la formación de sustantivos como agudeza, bajeza, belleza, dureza etc. El matiz es importante, sobre todo en la filosofía de Gentile. Obviamente, lo análogo ha de decirse del término *astrattezza*, que, me parece, habría que traducir como «abstracteza».