



Editora Comunità

MOSAICO

I T A L I A N O

SOTTO L'EGIDA DELL'ISTITUTO ITALIANO DI CULTURA - RJ E DEI DIPARTIMENTI DI ITALIANO DELLE UNIVERSITÀ PUBBLICHE BRASILIANE

ANO XX - NUMERO 214

**Parole, immagini,
figure: migrazioni
culturali tra Italia
e America latina**

Ottobre 2022

Editoria Comunità
Rio de Janeiro - Brasil

www.comunitaitaliana.com
mosaico@comunitaitaliana.com.br

Direttore responsabile

Pietro Petraglia

Editori

Andrea Santurbano
Fabio Pierangeli
Patricia Peterle

Grafico

Alberto Carvalho

COMITATO SCIENTIFICO

Elisiana Fratocchi (Università La Sapienza-Roma); Daniel Raffini (Università La Sapienza-Roma); Andrea Santurbano (UFSC); Andrea Lombardi (UFRJ); Asteria Casadio (Univ. "G. d'Annunzio, Chieti e Pescara); Beatrice Talamo (Univ. della Tuscia di Viterbo) Cecilia Casini (USP); Cristiana Lardo (Univ. di Roma "Tor Vergata"); Daniele Fioretti (Univ. Wisconsin-Madison); Elisabetta Santoro (USP); Ernesto Livorni (Univ. Wisconsin-Madison); Fabio Pierangeli (Univ. di Roma "Tor Vergata"); Giorgio De Marchis (Univ. di Roma III); Giovanni La Rosa (Univ. di Roma "Tor Vergata"); Lucia Wataghin (USP); Mauricio Santana Dias (USP); Maurizio Babini (UNESP); Patricia Peterle (UFSC); Paolo Torresan (Univ. Ca' Foscari); Roberto Francavilla (Univ. di Genova); Sergio Romanelli (UFSC); Silvia La Regina (UFBA); Wander Melo Miranda (UFMG).

COMITATO EDITORIALE

Affonso Romano de Sant'Anna; Alberto Asor Rosa; Beatriz Resende; Dacia Maraini; Elsa Savino (in memoriam); Everardo Norões; Florian Martins; Francesco Alberoni; Giacomo Marramao; Giovanni Meo Zilio; Giulia Lanciani; Leda Papaleo Ruffo; Maria Helena Kühner; Marina Colasanti; Pietro Petraglia; Rubens Piovano; Sergio Michele; Victor Mateus

ESEMPLARI ANTERIORI

Redazione e Amministrazione
Rua Marquês de Caxias, 31
Centro - Niterói - RJ - 24030-050
Tel/Fax: (55+21) 2722-0181 / 2719-1468
Mosaico italiano è aperto ai contributi e alle ricerche di studiosi ed esperti brasiliani, italiani e stranieri. I collaboratori esprimono, nella massima libertà, personali opinioni che non riflettono necessariamente il pensiero della direzione.

SI RINGRAZIANO

"Tutte le istituzioni e i collaboratori che hanno contribuito in qualche modo all'elaborazione del presente numero"

STAMPATORE

Editoria Comunità Ltda.

ISSN 2175-9537

Parole, immagini, figure: migrazioni culturali tra Italia e America latina

Il lettore e la lettrice che sfoglieranno questo numero di Mosaico Italiano saranno forse colpiti dalla varietà dei temi, degli oggetti e dei metodi d'analisi qui presentati. Qualcuno potrà domandarsi, a ragion veduta, se dietro a una simile eterogeneità si celino o meno elementi ricorrenti. Volendo suggerire una possibile risposta, terrei a guidare per mano chi legge anticipando alcune sfumature di questo caleidoscopio nel quale letteratura, teatro, musica e cinema trovano ampio margine di dialogo organizzandosi in uno spazio sinestesico dedicato alle migrazioni culturali tra Italia e America latina. Passando quindi in rassegna i titoli dei contributi si noterà non solo la presenza di alcune tematiche ricorrenti, come la resistenza, la produzione e la diffusione del sapere, la contaminazione tra tradizioni, bensì anche la volontà [nostra] nel voler accostare aspetti, contenuti e metodi soventi isolati nelle loro rispettive specificità, offrendo a chi legge un quadro d'insieme nel quale i media assumono un'importanza cruciale per il superamento delle barriere culturali.

A vivere in più battute il continente latino fu, ad esempio, Roberto Rossellini, adattandolo a scenario ideale per il compimento del progetto enciclopedico dei suoi ultimi vent'anni di carriera. L'intervista a Salvador Allende, e gli intricati appunti per un soggetto mai portato a termine sui conquistadores europei, offrono pertanto a Margherita Moro gli elementi per proporre un'esegesi dei testi non filmici oggi necessaria per una più approfondita comprensione sull'attività del regista romano. Migrazioni culturali poste al centro altresì dell'intervento sul coreografo Aurel Miloss proposto da Antonella Manca. Un progetto, quello dell'artista magiaro, che suscitò all'epoca l'attenzione pubblica e di critici del settore, facendone del lavoro un oggetto ancor oggi sollecito a interrogazioni. La resistenza a egemoni valori nelle società europee e sudamericane diviene, invece, lo sfondo prediletto nell'analisi che Erica Salatini compie chiamando in causa due rispettive voci della letteratura al femminile: la scrittrice italo-cubana Alba de Céspedes e la collega brasiliana Lygia Fagundes Telles. Un'indagine comparativa, questa, che ci consente di delineare similitudini e divergenze nella scrittura e nei temi trattati dalle due rivoluzionarie autrici. Parallelismi e contrasti presenti anche nel contributo di Natali Lescano Franco, la quale, esaminando la presenza dell'italianità nella letteratura argentina, getta luce sul peso specifico che le figure e gli stereotipi italiani hanno poi avuto nella produzione discorsiva culturale del paese. Il contributo a quattro mani di Michelangelo Cardinaletti e Fabio Melelli è invece dedicato alla memoria di Adolfo Celi, pregiatissimo e versatile interprete di cui ricorre il centenario della nascita; un elogio critico, e reverenziale, alla sua inesausta sperimentazione brasiliana degli anni Cinquanta. Vi è poi infine il contributo di chi scrive, ove è proposta un'analisi degli esiti culturali suscitati dalla *Rassegna del Cinema Latinoamericano* svoltasi a Genova nella prima metà degli anni Sessanta. Chiude questo numero un ultimo contributo che collochiamo fuori focus. Dagmar Reichardt ci propone la trascrizione di una recente intervista a lei rilasciata dal filosofo tedesco Wolfgang Iser, ove tra i temi discussi vi è un'accurata considerazione sul tema dell'interdisciplinarietà che ben correda gli interventi.

Come forse si sarà quindi compreso da questo conciso e rapido riepilogo, le riflessioni qui raccolte si offrono ognuna, e complessivamente, come tasselli di un quadro sui rapporti intercorsi tra l'Italia e il continente latino, consapevoli però del fatto che questa stessa sintesi altra non è se non solo una millesima parte non esaustiva di un mosaico tuttora in fieri.

Buona lettura a tutti e a tutte.

Steven Stergar

Indice

SAGGI

L'universo femminile come resistenza:

As meninas di Lygia Fagundes Telles e di Alba de Céspedes

Erica Salatini

pag. 04

Roberto Rossellini tra Cile e Brasile

Margherita Moro

pag. 10

Aurel Milloss da Roma a São Paulo: il *Ballé do IV Centenário*

Antonella Manca

pag. 16

Le rassegne del cinema latino-americano:

prospettive multiculturali per un dibattito sul terzo mondo

Steven Stergar

pag. 23

La figura dell'italiano nella letteratura de José Hernández e Jorge Luis Borges

Natali Lescano Franco

pag. 30

Un italiano venuto dal Brasile, Adolfo Celi tra cinema e teatro

Michelangelo Cardinaletti e Fabio Melelli

pag. 38

INTERVISTA

Wolfgang Welsch sulla transdisciplinarità:

il "carattere a rete" di tutte le cose e la Biennale di Venezia 2022/23

A cura di Dagmar Reichardt

pag. 46

RUBRICA

I nuovi paria

pag. 54

PASSATEMPO

pag. 55

L'universo femminile come resistenza: *As meninas* di Lygia Fagundes Telles e di Alba de Céspedes

Erica Salatini

Alba de Céspedes, scrittrice italo-cubana, nasce a Roma, nel 1911, da una famiglia ricca e politicamente impegnata. Figlia di madre italiana, Laura Bertini Alessandrini, e padre cubano, Carlos Manuel de Céspedes y Quesada, ambasciatore in Italia, figlio del primo Presidente della Repubblica di Cuba. Nel 1926 si sposa, a soli 15 anni, per ottenere la cittadinanza italiana. Nell'anno seguente ha un figlio e poco dopo si separa. Comincia a scrivere molto presto, lavorando come giornalista negli anni '30 per riviste e giornali come *Il Piccolo*, *Epoca* e *La Stampa*. Protagonista del Novecento letterario italiano, scrittrice amata da varie generazioni di lettrici e lettori, intellettuale impegnata nella modernizzazione e rinnovamento della cultura tramite articoli pubblicati in giornali e riviste, collaborazioni con la radio e la TV, il teatro e il cinema, Alba de Céspedes non ha ancora ottenuto il dovuto riconoscimento dalla storiografia letteraria, secondo Asor Rosa¹. Céspedes è cosciente di appartenere a una generazione di scrittrici che si è affermata nella letteratura italiana nel periodo tra le due guerre, nata e cresciuta in un'epoca di isolamento politico, culturale e sociale, in cui si è vista obbligata a cercare un suo modo personale di esprimersi, di costruire una presenza intellettuale e una nuova forma di scrittura.² Il suo primo romanzo *Nessuno torna indietro*, del 1938, successo di pub-

blico in Italia e tradotto in diversi paesi, Brasile incluso, racconta la vita di otto ragazze, giovani donne che si conoscono in un convento. Il romanzo cerca di rappresentare l'universo femminile come un mondo variegato e ricco, diverso dall'immagine idealizzata e stereotipata della donna sottomessa, proposta dal modello fascista. Il tema centrale del romanzo è il processo di costruzione dell'identità di queste ragazze, con i loro dubbi e incertezze, le loro sconfitte e vittorie. Uscito in pieno regime fascista, il romanzo

¹ "Alba de Céspedes è una grande scrittrice italiana ed europea, europea e cubana, cui le storie letterarie non hanno finora attribuito il peso e il ruolo che essa sicuramente merita". Alberto Asor Rosa. Disponibile su <https://www.fondazionemondadori.it/rivista/classici-italiani-nel-mondo-alba-de-cespedes/>

² Cf. FORTINI, L. "Nessuno torna indietro di Alba de Céspedes". In: *Letteratura Italiana. Le opere*. vol IV: IL Novecento. Turin: Einaudi 1996, p.164.



viene censurato a causa della restrizione della libertà di stampa e impedito di circolare, proprio perché presenta un modello femminile contrario/diverso da quello idealizzato e incoraggiato nella letteratura del periodo: ossia, quello della donna madre e sposa attenta, della lavoratrice urbana, che rimane sottomessa, pur lavorando fuori casa. Alba de Céspedes costruisce i personaggi femminili di questo romanzo a partire dalla soggettività dello sguardo femminile, ma la sua scrittura è comunque forgiata dagli avvenimenti culturali e sociali che precedono la Seconda Guerra Mondiale. Inoltre, ha partecipato attivamente allo svolgimento letterario del dopoguerra con romanzi socialmente impegnati e caratterizzati da una accurata ricerca stilistica.

In Brasile, la traduzione del romanzo di Céspedes viene pubblicata con il titolo *Ninguém volta atrás*, nel 1948, presso la casa editrice Instituto Progresso Editorial (IPÊ). Negli anni '50, Alba de Céspedes è abbastanza conosciuta in Brasile, note informative e trafiletti sui suoi libri pubblicati in Europa e sulla sua vita escono in giornali e riviste di circolazione nazionale. Nel 1962, il romanzo è nuovamente stampato, questa volta dalla casa editrice Civilização Brasileira che pubblica, nel 1968, la traduzione di *Il rimorso*, con il titolo *O Remorso: Uma nova mulher*. Secondo Márcia de Almeida, il primo romanzo di Céspedes venne ristampato in Brasile in un clima culturale di intensi cambiamenti, di trasformazioni del ruolo sociale della donna negli anni '60. Anche per questo motivo il testo fu rivolto a un pubblico quasi esclusivamente femminile, e quindi composto da lettrici che intravidero nel libro un tentativo di ritrattare "la vita di donne tra loro differenti con problemi propri di quell'epoca"³. Con una tematica molto simile a quella del romanzo di Céspedes, il romanzo brasiliano *As meninas*, di Lygia Fagundes Telles, pubblicato nel 1973, è caratterizzato da questi cambiamenti sociali, da questa trasformazione profonda nella società brasiliana degli anni 1960-70, e per questo può stabilire un interessante dialogo culturale con l'opera di Céspedes, oltre che un rapporto fecondo tra i due sistemi letterari. Scomparsa recentemente, Lygia Fagundes Telles è nata a San Paolo, il 19 aprile 1923. Figlia del promotore di giustizia Durval de Azevedo Fagundes e della pianista Maria do Rosário Silva Jar-

dim de Moura, ha trascorso l'infanzia in diverse città dell'entroterra paulista a causa del lavoro del padre. Il suo esordio letterario è avvenuto nel 1944, con un libro di racconti, *Praia Viva*. Nel 1947, si è sposata con il giurista Goffredo Telles Júnior e ha avuto un figlio. Nel 1958, già divorziata, si è risposata, questa volta con un saggista e critico di cinema Paulo Emílio Salles Gomes. I suoi romanzi più importanti sono *Ciranda de Pedra* (1954), storia di una ragazza, figlia di una coppia separata, che vive i drammi nascosti causati dalla separazione traumatica dei genitori. I racconti di *Antes do Baile Verde* (1970), che hanno ricevuto vari premi, tra cui il francese Prêmio Internacional de Escritoras. *As meninas* (1973), successo di pubblico, è stato tradotto in varie lingue: spagnolo, francese, inglese. In Italia, il romanzo è stato tradotto solamente nel 2006, con il titolo *Ragazze*. Ha ricevuto il Premio Jabuti, nel 1974, ed è stato adattato per il cinema nel 1975. *Seminário dos Ratos* (1977) ha ricevuto il premio PEN Clube do Brasil. E *A Disciplina do Amor* (1980) ha ricevuto i premi Jabuti e dell'Associação Paulista dos Críticos de Arte. Tra l'altro, molti di questi romanzi e racconti sono stati adattati per la



3 ALMEIDA, M. "As obras de Alba de Céspedes traduzidas no Brasil". In Revista Colineares, N. 1 – Vol. 2 - Jul/Dez 2014. Disponibile su: <http://natal.uern.br/periodicos/index.php/RCOL/article/view/85>. Le citazioni dei testi in portoghese sono state tradotte o adattate in italiano da me.

televisione come telenovela o teleserie, diventando familiari a un pubblico più eterogeneo⁴.

Il romanzo *As meninas*, come detto sopra, rappresenta un momento di trasformazione molto significativo del ruolo della donna nella società brasiliana; testimonia anche un periodo di profondi mutamenti politici e sociali dovuti all'instaurazione del regime dittatoriale nel paese, che limita fortemente i diritti di libera espressione dei cittadini brasiliani. Secondo Cavalcante⁵, il romanzo cerca di rappresentare delle donne che mettono in discussione i valori di questa società: sono delle ragazze in conflitto con il mondo e con sé stesse. Sono donne colte, urbane, in conflitto con il mondo e con sé stesse, con i loro drammi personali, le loro paure e le loro audacie, e che l'autrice cerca di mostrare in tutte le loro sfaccettature tratteggiando, così, un panorama della situazione femminile in questo complesso periodo della storia brasiliana. Sulla letteratura prodotta e pubblicata in Brasile negli anni '60, il critico brasiliano Silviano Santiago fa notare che all'epoca era in corso una ricerca di "autoconhe-

cimento da subjetividade racional". I romanzieri erano mossi dal desiderio di ritrovare le radici del genere romanzesco per adattarlo all'attualità brasiliana, condividendo la preoccupazione con "o autoconhecimento revelado pela experiência da escrita romanesca". Questa prosa letteraria, prodotta in questi termini e caratterizzata dalla prevalenza di un'anarchia formale e da una tendenza al memorialismo o all'autobiografia, avrebbe avuto come finalità, nelle parole del critico, "a conscientização política do leitor"⁶. Con l'intenzione di rendere coscienti i lettori e proporre un modello femminile di resistenza ai valori culturali e sociali pre-stabiliti, il romanzo brasiliano, così come quello italiano, nel rappresentare l'universo femminile offrono un modello alternativo di donna a quello tipico dei periodi storici in cui sono ambientati.

Se pensiamo a un dialogo tra i due romanzi dal punto di vista dei sistemi letterari, forse è interessante chiamare in causa il concetto di interferenza proposto da Even-Zohar, nella sua teoria dei polisistemi, giacché il concetto di influenza ci sembra di applicazione problematica riguardo alle eventuali letture di autrici italiane fatte da Lygia Fagundes Telles e alla sua formazione culturale. Il concetto di interferenza, invece, si riferisce secondo Zohar a un rapporto tra letterature in cui una certa letteratura può trasformarsi in fonte di prestiti diretti o indiretti a un'altra letteratura. Questa interferenza, legata alla storiografia letteraria, fa parte del sistema culturale. Quello che potrebbe essere trasferito da una letteratura a un'altra non riguarda quindi solo un unico repertorio, ma include diversi fattori della vita letteraria, come per esempio il ruolo e la funzione della letteratura, la natura della critica, i rapporti tra politica, storia, religione, produzione culturale ecc⁷. In questo modo diventa anche più facile stabilire una corrispondenza di valori e di modelli di resistenza culturale a quelli proposti dalle società a cui appartengono le due scrittrici. Céspedes sa di appartenere a una generazione di scrittori che si è affermata nella letteratura italiana nel periodo tra le due guerre, cresciuta, come abbiamo detto, in un'epoca di isolamento politico, culturale e sociale, che ha avuto determinate conseguenze sulla sua scrittura.



4 Biografia di Lygia Fagundes Telles a cura di Dilva Frazão. Disponibile su: https://www.ebiografia.com/lygia_fagundes_telles/

5 CAVALCANTE, I. F. *Mulheres e letras: representações femininas em revistas e romances das décadas de 1960 e 1970*. Natal: IFRN, 2011. P. 31

6 SANTIAGO, S. "Prosa literária atual no Brasil". In: *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. P. 30.

7 NITRINI, S. *Literatura comparada. História, teoria e crítica*. 3ª. ed. São Paulo: Edusp, 2015. Pp. 104 e ss.

Telles, a sua volta, mostra nel suo universo fortemente segnato dall'elemento femminile un impegno a documentare la difficile condizione di vita dei centri urbani. La sua letteratura cerca dunque di rappresentare la tragica storia del paese a partire dallo sguardo femminile. Secondo Telles, il ruolo dello scrittore è quello "di essere testimone del suo tempo e della sua società, testimone e partecipe"⁸. La sua posizione, così come quella di Céspedes, può allora essere definita come quella di un "intellettuale attivo" o di una scrittrice "impegnata": l'impegno civile e intellettuale delle due scrittrici raggiunge una sfera sociale più ampia. Non sarà un impegno limitato alla sfera politica, ma raggiungerà la sfera della condizione umana, della ricerca della felicità, che si può realizzare solo tramite l'educazione, la salute e la libertà: fattori fondamentali per garantire il miglioramento degli individui e della società in generale⁹.

Le donne rappresentate da Alba de Céspedes costituiscono un universo plurale nuovo e molto ricco: Emanuela, la protagonista, viene da una famiglia borghese fiorentina che le impedisce di vivere la sua maternità senza avere un marito. Per questo motivo, la donna si trasferisce a un convento a Roma, vicino al quale vive la figlia, Stefania, anche'essa in una struttura cattolica. Milly, di famiglia milanese, ha dei problemi

cardiaci, il padre la manda in convento per farle dimenticare la passione per un vecchio organista cieco: molto fragile, si mostra incapace di resistere all'oppressione paterna. Anna, pugliese, vuole sposarsi e tornare in campagna, contrariando la posizione dei genitori che vogliono che la figlia studi: è una donna attaccata alle sue radici, che apprezza la semplicità e non ha grandi ambizioni. Valentina, concittadina di Anna, ma di estrazione sociale più popolare, vuole invece trovare un lavoro e uscire dal suo paese per non avere una vita mediocre. Vinca, una spagnola molto passionale, passa a vivere in convento per scappare dalla guerra civile spagnola. Silvia, calabrese, di una famiglia umile, campagnola, molto studiosa, innamorata del professore, è una ragazza intelligente, senza nessuna predisposizione per la vita coniugale, piano piano riesce ad avere una carriera professionale. Xenia, anche lei di famiglia umile, viene riprovata negli studi, ma per non tornare a casa, fugge a Milano, dove trova un lavoro. Augusta, sarda, scrittrice, scrive romanzi e testi sull'emancipazione della donna, alla ricerca della fama letteraria:

la donna per liberarsi dalla tirannia dell'uomo deve sostituirsi a lui, creandosi una vita autonoma, affrancata anche dalla servitù dei sensi: deve conseguire l'indipendenza del-



8 HUBACK, Sandrine R. "Aspectos da violência em *As Meninas*, de Lygia Fagundes Telles". Disponibile su: https://abralic.org.br/anais/arquivos/2017_1522177222.pdf

9 CAVALCANTE, I. F. *Mulheres e letras: representações femininas em revistas e romances das décadas de 1960 e 1970*. Natal: IFRN, 2011. P. 32-33.



lo spirito e della carne. Così nessuna donna temerà più l'avanzare degli anni. È terribile vedere, a poco a poco, avvizzire il proprio corpo, le forme un tempo snelle, divenire una massa sgraziata, la pelle afflosciarsi, perdere la lucentezza giovanile. Eppure, andando avanti, ci miglioriamo: si nasce femmine e si diviene donne, col tempo. Il tempo ci spaventa a causa degli uomini. Quando ognuna di noi avrà una propria vita indipendente, in ogni campo, saremo salve dalla paura: salve dalla vecchiaia, dalla morte, capisci? Sono loro i disturbatori dell'ordine che la donna stabilisce nel mondo¹⁰.

Le ragazze di Alba de Céspedes hanno un'origine geograficamente definita, ma non hanno un cognome che mostri la loro appartenenza sociale: sono delle donne che possono rappresentare tutte le donne. Quelle di Telles, invece, hanno nome e cognome, e mostrano le loro individualità in modo preciso: Lorena Vaz Leme, Lia de Melo Schultz e Ana Clara Conceição. Lorena appartiene a una famiglia benestante e tradizionale e ha il sogno di sposarsi vergine. Lia, invece, molto attiva sessualmente, libera, ribelle, mette in discussione i valori della società della sua epoca, è una giovane politicizzata e militante di sinistra, soffre a causa della prigionia del fidanzato, anche lui impegnato politicamente. Ana Clara è vit-

10 CÉSPEDES, A. *Nessuno torna indietro*. Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 1966. p. 198.

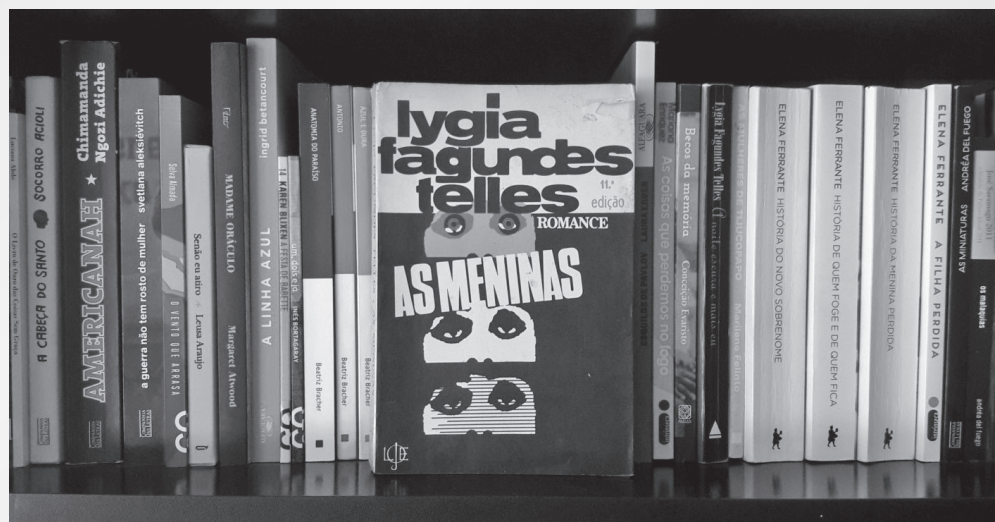
tima di numerosi abusi psicologici e sessuali subiti durante l'infanzia e l'adolescenza; tossicodipendente, è indecisa tra la possibilità di fare un buon matrimonio e la passione per Max, uno spacciatore suo amante¹¹. Le ragazze di Telles sono le voci narranti che raccontano le proprie memorie, emozioni, pensieri, alternandosi a ogni capitolo. Loro confessano i propri desideri, sogni, paure. Così come quelle di Céspedes, sono diverse tra di loro, hanno le loro esperienze di vita, le loro personalità, e nonostante i loro limiti e antagonismi, fanno amicizia.

Nei due romanzi, le autrici cercano di stabilire un rapporto intimo tra la loro voce e quelle dei personaggi, un dialogo continuo, che permette un avvicinamento alla condizione femminile, ma che permette anche di mostrare con molta sensibilità il contesto storico e sociale, e la diversità delle donne rappresentate. Nel romanzo di Telles, però, l'uso costante della polifonia mischia la voce del narratore e dei suoi personaggi, cosicché a volte non si percepisce dove finisce la voce narrante e dove comincia la voce del personaggio:

Vai mal a Ana Turva. De manhã já está dopada. E faz dívidas feito doida, tem cobrador aos montes no portão. As freirinhas estão em pânico. E esse namorado dela, o traficante... - O Max? Ele é traficante? - Ora, então você não sabe - resmungou Lião arrancando um fiapo de unha do polegar. - E não é só bolinha e maconha, cansei de ver a marca das picadas. Devia ser internado imediatamente. O que também não vai adiantar no ponto em que chegou. Enfim, uma caca. Abro as minhas mãos no tapete. Examino minhas unhas. - Divino-maravilhoso se o noivo milionário se casar com ela. Empresto o oriehnid para a plástica na zona sul, ela só se casará com uma virgem, ela tem que ficar virgem. Ai meu pai. - Você acredita que casamento rico vai resolver? - perguntou Lia. Tive um sorriso triste: - Devia se envergonhar de pensar assim, Lorena. E vai sair casamento? O moço então não está sabendo de toda essa curtição? Ao invés de ficar pensando no milagre do casamento você devia pensar num milagre de

verdade, entende? Não sei explicar mas vocês, cristãos, têm uma mentalidade tão divertida¹².

Questa polifonia non è invece presente nel romanzo di Céspedes, anche se il suo sguardo è sempre molto vicino a quelli delle sue ragazze. Céspedes cerca infatti di avvicinarsi a loro il più possibile, quasi annullando la voce del narratore, come se ogni personaggio si potesse raccontare da solo. Il narratore è presente, ma cerca di lasciare la parola ai personaggi, nel modo più oggettivo possibile. Ovviamente ci sono delle differenze nel loro modo di raccontare, sia dal punto di vista della scrittura individuale, sia a causa dei tempi storici rappresentati, ma possiamo notare anche molte somiglianze per quanto riguarda il tema e l'impegno a mostrare un universo femminile segna-



to dalla resistenza al modello oppressivo delle culture a cui appartengono i personaggi e le scrittrici stesse.

Si può vedere, nella letteratura di entrambe, una scelta che privilegia una poetica e una scrittura che sia "testimone e partecipe del suo tempo e della sua società", che manifesti un impegno civile senza essere panfletaria o militante, e che allo stesso tempo mostri i valori e la sensibilità delle scrittrici. Sono dei romanzi che meritano di essere letti e conosciuti e che portano ancora oggi a una riflessione sul ruolo della donna nelle società autoritarie e sulla possibilità che l'universo femminile ha di cambiare le strutture di oppressione o almeno di metterle in evidenza.

(Revisione del testo: Gesualdo Maffia)

11 HUBACK, Sandrine R. "Aspectos da violência em As Meninas, de Lygia Fagundes Telles". Disponibile su: https://abralic.org.br/anais/arquivos/2017_1522177222.pdf

12 TELLES, L. F. *As meninas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. P.30.



Roberto Rossellini tra Cile e Brasile

Margherita Moro

Per introdurre l'attività di Roberto Rossellini in Sud America è necessario innanzitutto fornire un quadro di riferimento che permetta di descrivere il passaggio, attuato dal regista, da cinema a televisione. Nella transizione dal grande al piccolo schermo, avvenuta a partire dalla fine degli anni Cinquanta, risiedono le ragioni che portano il regista a maturare l'idea che cinema, televisione e mezzi di comunicazione di massa, se impiegati correttamente, possono divenire mezzi a supporto della cultura e del sapere. La conoscenza, quindi, doveva essere alla portata di tutti e avrebbe dovuto fungere da tramite per l'ottenimento di un orientamento volto a fornire una

maggiore consapevolezza nei confronti della contemporaneità. Questo avrebbe aiutato a rivedere la storia attraverso occhi diversi e avrebbe permesso, nell'utopica visione del regista, di non commettere gli stessi errori del passato, impedendo la formazione di «falsi orientamenti nei quali crogiolarsi per comodità o per vanità o debolezza o viltà»¹. Da qui la volontà di concepire una serie di lavori per la televisione che avesse come unico scopo quello di informare lo spettatore, così da renderlo più consapevole delle questioni che lo circondavano, permettendogli dunque di sviluppare un personale senso critico che non provenisse da risposte già confezionate.

¹ ROSSELLINI, R. *Utopia Autopsia* 10^{to}, Roma: Armando, 1974 p. 14.

La televisione in quel momento rappresentava dunque il supporto ideale per riuscire, attraverso l'*autopsia*, a osservare la verità tangibile delle cose. Il termine *autopsia*, che Rossellini farà suo grazie allo studio delle teorie espresse dal filosofo moravo Comenio², si riferisce ad una «coscienza diretta della realtà. Etimologicamente infatti la parola, che deriva dal greco *autos* (stesso) *opis* (vista), si riferisce al solo senso della vista, mentre Comenio, con un'operazione che è insieme retorica e metodologica, utilizza lo stesso termine per riferirsi a tutta la gamma di esperienze che l'uomo può compiere utilizzando i propri sensi»³. Ecco, quindi, che i mezzi di comunicazione di massa, se usati in maniera più accorta, avrebbero potuto, nella visione del regista, grazie anche a una serie di facilitazioni rispetto al cinema nella sfera della produzione (si pensi ai costi inferiori o alla libertà di scelta in merito alla durata del girato), divenire dei supporti ideali per l'ampiamiento della conoscenza individuale. I tre progetti che verranno di seguito brevemente approfonditi nascono e si sviluppano in questo contesto teorico, imprescindibile per comprendere l'importanza dell'attività di Rossellini in Sud America.

Un tentativo di raccontare la fame nel mondo

Tra le prime esperienze di Rossellini in sud America va senz'altro collocato il tentativo, rimasto incompiuto, di realizzare una trasposizione cinematografica del testo *Geografia della fame* del sociologo Josué De Castro, pubblicato in Italia nel 1954. Le sorti di tale progetto coinvolgono, in prima istanza, un'altra importante figura del cinema italiano: Cesare Zavattini. Questi, grazie ad un incontro svoltosi con De Castro a Roma nel 1957, iniziò una serrata corrispondenza con l'autore del volume per riflettere sulle differenti ipotesi di una resa cinematografica dell'opera. Spinto da «un metodo che parte dallo scavare alla ricerca del significato e delle finalità»⁴, Zavattini immaginava, insieme all'autore, un lavoro che potesse unire «l'orizzonte dell'opera cinematografica per costituire un intervento concreto tra i possibili provvedimenti contro la fame nel mondo»⁵. Vista l'importanza dell'impresa,

lo sceneggiatore propose due diverse possibilità per la resa del progetto: nella prima ipotesi si voleva coinvolgere un importante regista che si facesse carico dell'intera narrazione e che attraverso una storia da lui inventata provasse a narrare il problema della fame nel mondo; nella seconda, più in linea rispetto alla visione di Zavattini, si voleva invece concepire un lavoro collettivo, che avrebbe richiesto la partecipazione dei dieci migliori giovani documentaristi italiani⁶.

Quasi contemporaneamente alla corrispondenza preliminare tra Zavattini e De Castro, nel 1957 Rossellini iniziava i lavori per la preparazione del film sull'India, scaturiti nel film documentario *India Matri Buhumi*, e ne *L'India vista da Rossellini*, programma composto da dieci puntate che venne mandato in onda in Italia nel marzo 1959. Come osserva Luca Caminati, «la maggior parte delle notizie scientifiche del documentario viene a Rossellini dalla lettura di Josué De Castro, *Geografia della fame*, volume estremamente popolare all'epoca, a cui



² Jan Amos Komenský (1592-1670) ebbe un ruolo fondamentale per la teorizzazione del modello scolastico occidentale. Attraverso la sua produzione, composta in parte da *La Didactica Magna*, il *Prodromo della Pansofia* e l'*Opera Didactica Omnia*, teorizzò il concetto di pansofia, riassunto dal filosofo nella facoltà e nell'obiettivo di trovare un criterio sistematico universale per insegnare tutto a tutti.

³ FARNÉ, R. *Abbecedari e figurine. Educare con le immagini da Comenio ai Pokémon*, Bologna: Marietti1820, 2019, p. 19.

⁴ CASSARINI, M. C. *Miraggio di un film. Carteggio De Castro-Rossellini-Zavattini*, Livorno: Edizioni Erasmo, 2017, p. 26.

⁵ CASSARINI, M. C. *Miraggio di un film contro la fame nel mondo. Quasi un romanzo epistolare: protagonisti De Castro, Zavattini, Rossellini, Passeri e varie case di produzione*, in «Cabiria Studi di cinema», XLVI, nn. 181-182, 2015-2016, p.17.

⁶ CASSARINI, op. cit., 2017, p. 27.

Rossellini fa spesso riferimento, e che diventa una vera guida ai problemi del mondo»⁷. L'esperienza indiana per il regista rappresenta una prima messa a fuoco in merito al corretto utilizzo dei mezzi di comunicazione di massa e non è difficile immaginare che un testo come *Geografia della fame* rappresentasse una fonte importante per comprendere come strutturare la narrazione di un paese come l'India.

È proprio Renzo Rossellini ad affermare che «quelli erano gli anni in cui [suo padre] frequentava assiduamente l'Unesco ed era amico di "terzomondisti" come Enrico Fulchignoni e Fereydoun Hoveyda. Papà era rimasto impressionato da *La geografia della fame*, il saggio dell'antropologo brasiliano Josué de Castro, ma già leggeva i saggi dei nuovi sociologi marxisti: Sweezy, Baran, Fromm e Marcuse. Sarebbe potuto andare in Brasile ma scelse l'India, non alla ricerca del misticismo ma dell'umano pragmatismo generato dal bisogno»⁸. A dispetto dei pronostici iniziali le vicende legate al progetto su *Geografia della fame* non portarono ad esiti positivi, tanto che né Zavattini né Rossellini riuscirono a terminare il lavoro per motivi diversi⁹. È però utile ripercorrere alcune tappe della vicenda per approfondire quello che probabilmente fu uno dei tasselli iniziali che diede poi vita al progetto pedagogico del regista. Rossellini, infatti, inizia a manifestare il suo desiderio di prendere parte al progetto su *Geografia della fame* attraverso un telegramma inviato a De Castro nel 1958¹⁰. Le prime reazioni da parte dell'autore del saggio furono piene di entusiasmo, soprattutto in merito all'idea di veder collaborare due pilastri del neorealismo italiano. Entusiasmo che diminuì nel corso dei mesi a causa di diversi fattori, a cominciare dal fatto che il rapporto tra Zavattini e Rossellini cominciò ad incrinarsi in occasione di un precedente tentativo di collaborazione per un progetto dal titolo *Italia mia*, mai concluso, a quanto pare, per dissapori politici e caratteriali¹¹. Inoltre, emersero alcuni dubbi in merito alle

modalità lavorative di Rossellini, tacciato di discontinuità, a cui si aggiunsero i dissapori della critica che stava brutalmente attaccando il regista a causa dello scandalo avvenuto in India con Sonali Senroy das Gupta, sua futura moglie. In ultima istanza, molti erano convinti che il progetto del regista di «utilizzare per il film sulla fame anche il materiale girato in India, inserendo il tutto all'interno di una grande «storia-etnologica dell'uomo»¹² fosse troppo ambizioso e quindi impossibile da realizzare.

In ogni caso Rossellini scrisse una lettera a De Castro comunicando l'importanza del testo *Geografia della fame* per i temi che stava affrontando attraverso il lavoro sull'India. Testo che, a detta del regista, aveva permesso a quest'ultimo la comprensione di un paese così grande e drammatico, spingendolo a voler riconfermare la sua volontà nel «girare un ampio documentario scientifico, un reportage sulla situazione degli esseri umani nel mondo d'oggi»¹³. Purtroppo, le vicende di questo progetto non ebbero esiti favorevoli, tanto che Zavattini propose di abbandonare il progetto lasciando a Rossellini la guida dell'impresa pur di non vederla svanire nel nulla¹⁴. In ogni caso, i fattori che incisero sul fallimento del progetto furono molti, a cominciare dal fatto che i dissapori tra il regista e Zavattini dovevano essere così personali che Rossellini iniziò a coinvolgere Federico Fellini e Sergio Amidei per la sceneggiatura del progetto¹⁵, ignorando la richiesta di De Castro di collaborare con Zavattini. Inoltre, dopo un soggiorno di Rossellini in Brasile nel 1958, anche il rapporto con De Castro sembrò incrinarsi dopo una prima accoglienza amichevole. Ad incidere in questo senso contribuì l'accanimento della stampa nazionale nei confronti di Rossellini, che, già criticato per gli scandali indiani, venne accusato dai conservatori di simpatizzare per la «sinistra brasiliana». A ciò si aggiunse il fatto che la volontà da parte di Rossellini di tratteggiare il Brasile seguendo il tema della fame del mondo venne interpretato dalla stampa locale

7 CAMINATI, L. *Roberto Rossellini documentarista. Una cultura della realtà*, Roma: Carrocci, 2012, p. 93.

8 CONTENTI, O. e ROSSELLINI, R. *Chat room Roberto Rossellini*, Roma: Luca Sossella editore, 2002, p. 79.

9 Il tema della fame verrà affrontato dal regista in altri due progetti: *The World Population*, conosciuto anche come *A Question of People*, che venne presentato a Bucarest in occasione della conferenza dell'ONU sulla popolazione mondiale nel 1974 e nella serie televisiva *La lotta dell'uomo per la sua sopravvivenza* (1967-1969), che inizialmente avrebbe dovuto intitolarsi *Storia dell'alimentazione umana*.

10 CASSARINI, op. cit., 2017, p. 38.

11 ZAVATTINI, C. *Diario Cinematografico*, Milano: Bompiani, 1979; ora in: Id., *Opere. Cinema*, Valentina Fortichiari e Mino Argentieri (a cura di), Milano: Bompiani, 2002, p. XXV.

12 CASSARINI, op. cit., 2017, p. 72.

13 CASSARINI, op. cit., 2017, p. 60.

14 Ivi, p. 70.

15 Ivi, p. 82.

come un affronto, che non avrebbe giovato all'immagine internazionale del paese. Problematiche queste aggravate infine da una serie di malintesi relativi a chi avrebbe dovuto finanziare il progetto¹⁶.

L'esperienza in Cile con Salvador Allende

«Vorrei dirle, signor Roberto Rossellini, con quanto piacere mi trovo a conversare con Lei [...] perché Lei con la sua esperienza, potrà valutare l'utilità della lotta che stiamo ingaggiando, e le ragioni della nostra battaglia». Con queste parole iniziava l'intervista di Roberto Rossellini al presidente del Cile Salvador Allende, svoltasi nel maggio del 1971. Il girato venne mandato in onda da Rai 1 con il titolo *La forza e la ragione*, in bianco e nero, il 15 settembre 1973 a soli quattro giorni dall'assassinio del presidente e con la presenza in studio di Rossellini ed Enzo Biagi a commento dei fatti appena accaduti¹⁷. L'incontro venne organizzato grazie al figlio del regista Renzo, recatosi in Cile su invito dello stesso presidente, per lavorare a un progetto che mostrasse il paese agli intellettuali europei¹⁸.

L'intervista ad Allende è per Rossellini «una sorta di incontro con sé stesso, con quella parte di sé che ha trasposto nella politica la chiarezza dei propri ideali e il fervore del proprio dinamismo. Allende è un Rossellini votato alla politica»¹⁹. La conversazione si apre con Allende che, attraverso delle tappe importanti, fornisce a Rossellini alcuni riferimenti biografici, facendo quindi cenno al trasferimento del presidente da Valparaíso a Santiago per studiare medicina, ai primi incontri durante l'università per trattare questioni sociali e per leggere Marx, Engels e i teorici del marxismo e alle difficoltà riscontrate all'inizio della carriera da medico a causa del suo impegno politico durante gli anni di studio.

Sin dalle prime battute Rossellini riconferma il suo interesse per i mezzi di comunicazione di massa, domandando al presidente come sia stato possibile condurre una campagna elettorale senza il supporto di radio e televisione, che in quel momento erano in mano all'establishment. Allende risponde che per conquistare ciò che ha ottenuto non si può considerare solo la campagna elettorale che lo ha portato



¹⁶ CASSARINI, op. cit., 2017, pp. 103-110.

¹⁷ Allende morirà l'11 settembre 1973 quando scatterà il golpe guidato dal generale Augusto Pinochet.

¹⁸ Renzo Rossellini si era recato in Cile per seguire la campagna elettorale dell'Unidad Popular di Salvador Allende contro l'ex presidente Frey. A elezioni vinte, Allende e il suo consigliere Trelles chiesero a Renzo Rossellini di occuparsi di una campagna chiamata "Operacion Verdad" (Operazione Verità) che mostrasse le condizioni in cui Unidad Popular aveva ereditato il Cile. Sul tema si rimanda a Contenti, Rossellini, op. cit., 2002, p. 114 e Gabriella Izzi Benedetti, *Oltre il Neorealismo. Arte e vita di Roberto Rossellini in un dialogo con il figlio Renzo*, Firenze: Mauro Pagliai Editore, 2020, pp. 179-188.

¹⁹ MARZI, P. D. Rossellini in Cile: Allende, la balena e i granchi, in «Cabiria Studi di cinema», XLVI, nn. 181-182, 2015-2016, p.8.



alla vittoria, ma bisogna tenere in considerazione il lavoro svolto nelle candidature precedenti. Le candidature del 1951, del 1958 e del 1964 gli servirono affinché, col supporto dei partiti popolari, il dialogo con il popolo risultasse sempre costante e permanente attraverso l'organizzazione di comitati per le strade, nei quartieri, nelle scuole, nelle industrie, negli ospedali, confidando così al regista che «il raccolto della vittoria è la semina di molti anni». Approfondendo di queste tematiche il presidente racconta quindi che molto del suo impegno è rivolto ad intrattenere relazioni con il popolo, precisando «l'importanza che riveste il problema di elevare la coscienza politica, far capire ai lavoratori come da essi stessi dipenda la rivoluzione, come essi stessi siano il fattore fondamentale della rivoluzione».

Dallo scambio tra il regista e il presidente risulta chiaro il desiderio di fornire una visione del Cile ben differente da quella fomentata dagli Stati Uniti in quegli anni, che, attraverso la stampa internazionale, descrivevano in modo molto negativo il processo politico attuato in Cile. Le domande di Rossellini permettono poi di analizzare altre questioni importanti, come l'impoverimento dell'America Latina, la difficoltà nella nazionalizzazione delle imprese cileni e il rapporto tra politica e cattolici. L'intervista si conclude con una domanda di Rossellini in merito

al futuro; quesito, questo, che non sorprende visto l'interesse da parte del regista nei confronti del progresso scientifico, che proprio in quello stesso anno lo aveva portato a spendere molto tempo a Houston, in Texas²⁰. La risposta del presidente porta con sé una riflessione sull'intelligenza dell'essere umano e su quali debbano essere le direzioni da seguire per un progresso volto al miglioramento, manifestando fiducia «nell'uomo umanizzato, l'uomo fratello e non nell'uomo che vive dello sfruttamento degli altri».

Il progetto su La civiltà dei conquistadores

Nella produzione finale di Roberto Rossellini molti sono i progetti rimasti incompiuti o di cui resta solo una traccia in forma di appunti o di sceneggiature. Vanno ricordati alcuni dei programmi ai quali il regista stava lavorando o ai quali avrebbe voluto dedicarsi, come i progetti sulla Rivoluzione Americana, sulla Rivoluzione Industriale, su Karl Marx, figura alla quale il regista era molto legato e che desiderava raccontare con un programma intitolato *Lavorare per l'umanità*. Iniziò poi le riprese per il progetto sulla Scienza, a Houston, lavorando al contempo ad una sceneggiatura sull'imperatore Caligola. Tra i molti progetti in cantiere in quegli anni si pone inoltre una sceneggiatura sulla *Civiltà dei Conquistadores* databile, secondo la critica, tra il 1970 e il 1974²¹. La

²⁰ A cavallo tra anni Sessanta e Settanta, si consolidano i rapporti a Houston con i coniugi De Menil impegnati nella costruzione di un Media Center nel campus della Rice University. In quel momento Rossellini inizia le riprese di un lavoro, rimasto incompiuto, sulla Scienza con il quale voleva narrare il punto in cui era giunto il progresso scientifico.

²¹ Databile al 1970 per Adriano Aprà, *Breve ma veridica storia del documentario. Dal cinema del reale alla nonfiction*, Alessandria: Edizioni Falsopiano, 2017 p.

sceneggiatura qui brevemente descritta è stata reperita in versione integrale in italiano presso gli archivi della Rothko Chapel di Houston. Le informazioni riportate nel frontespizio fanno riferimento ad appunti preparatori per una serie televisiva dal titolo *La Civiltà del Conquistadores* realizzata in 35mm a colori e diretta da Roberto Rossellini. Come consueto, il regista traccia una descrizione dettagliata dei momenti storici che avrebbe voluto affrontare nel programma, iniziando il documento con una breve premessa in cui descrive «le caravelle di Colombo ed i galeoni che ne continuarono le rotte diedero vita ad un evento unico nella storia: offrono improvvisamente agli europei del quindicesimo secolo uno spazio e delle risorse enormi, un'altra faccia del pianeta di cui non immaginavano l'esistenza. Ai loro occhi il mondo "si raddoppiò"». Segue una domanda chiave: «come rispose la civiltà europea a questa "storica occasione"?». A ciò, Rossellini risponde affermando che «capire il senso, il valore della "risposta" dell'Europa, significa poter guardare con maggiore chiarezza alla realtà di una delle regioni del mondo oggi tra le più impegnate in un difficile processo di sviluppo e un

ulteriore contributo alla consapevolezza del mondo di oggi», aggiungendo di voler aiutare lo spettatore «con estrema semplicità a passare dalla opinione al sapere, secondo un metodo di verità».

La sceneggiatura prosegue poi con una sintetica analisi della suddivisione delle sezioni da presentare, partendo dall'arrivo dei Conquistadores spingendosi fino a una riflessione sull'itinerario di civilizzazione delle colonie con la conseguente conquista linguistica, civile e spirituale. Viene inoltre esaminato l'ambiente scenografico nel quale vengono descritte le tappe degli itinerari percorsi dai conquistadores, accennando al desiderio nutrito dal regista di girare alcune scene sui picchi delle Ande e nei preziosi resti monumentali della antica civiltà precolombiana. Una sezione molto importante del dattiloscritto è infine relativa alle fonti documentarie, elemento fondamentale nel *modus operandi* di Rossellini nella fase conclusiva della carriera. Si può quindi leggere un elenco consistente di testi di riferimento accompagnati da documenti e dispense universitarie, a cui il regista ha attinto per la stesura della sceneggiatura. È a questo punto che, dopo queste premesse introduttive, il regista inizia la descrizione storica che si conclude con una "cronologia essenziale" riassunta in un elenco puntato dei momenti cruciali della storia di quel contesto, partendo dalla scoperta di Colombo sino ad arrivare alla partenza dell'ultima guarnigione spagnola dal Messico e al successivo Congresso di Panama del 1826.

I tre casi studio presentati in questa sede fanno parte di un processo molto più ampio che il regista, in parte, porta a termine attraverso il suo progetto legato alla diffusione del sapere²². Ciò che rimane, soprattutto attraverso l'analisi delle esperienze maturate in Sud America, è l'immagine di un uomo determinato a fare un uso condiviso e puntuale dei mezzi di comunicazione di massa per cercare di essere utile dal punto di vista umano. L'utopica visione di Rossellini consiste nella possibilità di fornire i mezzi adatti alla comprensione di una contemporaneità che risulta in costante movimento, così da poter impedire all'interlocutore di rimanere passivo spettatore del progresso che lo circonda.



84, per Gallagher, op. cit., 1998, p. 619; al 1971 per Gianni Rondolino, *Roberto Rossellini*, Torino: Utet, 2006, p. 308; al 1974 per Renzo Rossellini (a cura di), *Roberto Rossellini. Islam. Impariamo a conoscere il mondo musulmano*, Roma: Donzelli editore, 2007, p. 156.

22 Intendo alludere a: *L'età del ferro* (1964), *La presa del potere da parte di Luigi XIV* (1966), *La lotta dell'uomo per la sua sopravvivenza* (1967-1969), *Atti degli Apostoli* (1969), *Socrate* (1970), *Blaise Pascal* (1972), *Agostino d'Ippona* (1972), *L'età di Cosimo de' Medici* (1972) e *Cartesius* (1974).

Aurel Milloss da Roma a São Paulo: *il Ballet do IV Centenário*

Antonella Manca

«Não se trata, naturalmente, de somente chegar a conhecer o folclore. Trata-se também de senti-lo»:¹ con queste parole, Aurel Milloss descriveva il suo rapporto con la cultura popolare brasiliana e la sua rilevanza all'interno del programma per le celebrazioni del quarto centenario della fondazione della città di São Paulo. Grazie alla sua attività coreografica e interpretativa svolta dapprima in Germania e poi a Roma, il poco più che quarantenne Milloss aveva già raggiunto un'ampia notorietà quando la commissione per le celebrazioni presieduta da Franci-

sco Matarazzo Sobrinho lo contattò per proporgli di dirigere la prima compagnia di ballo professionista dello stato di São Paulo. Il coreografo, nato nel 1906 in Ungheria, si era infatti da tempo affermato in tutta Europa come un innovatore attento a coniugare le istanze espressioniste della danza libera tedesca con la tradizione della *danse d'école*. Milloss appariva pertanto come un ottimo candidato, forte soprattutto dei successi ottenuti al Teatro dell'Opera di Roma dove, deciso a raccogliere l'eredità di Viganò e a far riacquisire all'Italia un ruolo di protagonista nel-



¹ GIMENEZ A., Milloss exhibirá retratos coreográficos das revelações artísticas brasileiras, «Folha de Noite», 10.11.1953, p. 1 e 4-5. La medesima intervista è stata ripresa, in forma sintetica, anche in NOGUEIRA FRANÇA E., Ballet brasileiro no IV Centenário de São Paulo, «Correio de Manhã», 29.11.53, p. 11.

la storia della danza, «era riuscito nella colossale impresa di ridare dignità al balletto, di stimolare il formarsi di una cultura coreografica, di creare un pubblico per questo tipo di spettacolo».²

D'altra parte, l'incarico di direttore artistico e *maître de ballet* della compagnia arrivava in un momento cruciale nella carriera di Milloss. I primi anni '50 furono, per lui, il periodo del folgorante incontro con George Balanchine e il suo *Apollon Musagète*, della svolta stilistica verso il raffreddamento dell'espressionismo, della realizzazione di balletti allegorici come *La soglia del tempo* e delle importanti esperienze internazionali. Deluso, infatti, per il riconoscimento che l'Italia del secondo dopoguerra non aveva saputo dargli, Milloss aveva preso la decisione di lasciare Roma e il suo Teatro dell'Opera, dopo quelli che definì «otto anni di bolla di sapone»³ in un'amara lettera del 1946 indirizzata all'amico Toti Scialoja. La penisola italiana e la sua capitale, che pure erano state scelte dal coreografo come patria d'adozione e rimasero sempre la casa in cui tornare ogniqualvolta gli impegni lo consentivano, sembravano desiderose soltanto di dimenticare il passato, per proiettarsi interamente verso le novità provenienti dai paesi vincitori. Perciò, dopo il tentativo fallito di creare una propria compagnia, il coreografo partì alla volta di Milano, poi Venezia, Parigi, Buenos Aires, Firenze e, dunque, São Paulo.

Il Brasile sembrava promettere ciò che Milloss cercava: un nuovo corpo di ballo da forgiare secondo le proprie esigenze creative; una programmazione da costruire finalmente senza i vincoli tipici della stagione operistica di un teatro; un ingente finanziamento economico. Il coreografo giunse a São Paulo nel 1952, portando con sé quella concezione dello spettacolo ballettistico come unione tra le arti sotto l'egida della danza che aveva caratterizzato i suoi anni romani e che dalla critica brasiliana era stata individuata come «a model for structuring a company, whether in terms of its mode of staging or as a technique to be followed».⁴ Il compito di Milloss, quindi, era duplice: da un lato, doveva occuparsi di fondare una compagnia di balletto; mentre dall'altro, doveva impegnarsi per

creare un repertorio per le celebrazioni che fosse in grado di presentare le principali tendenze della danza internazionale e di proporre cinque opere coreografiche espressione della cultura del Brasile.

Sulla spinta delle sollecitazioni nazionaliste della Nuova Repubblica, i festeggiamenti si inserivano infatti all'interno di un progetto pedagogico che interessava tutte le arti e i diversi campi del sapere, con lo scopo «de catalisar uma imagem homogênea da memória».⁵ In ambito coreutico tale progetto cominciava, necessariamente, dalla formazione del corpo di una nuova generazione di danzatori che fosse emblema di una rinnovata *brasilidade*. Selezionando i migliori giovani delle scuole di danza diffuse sul territorio nazionale e sottoponendoli a due anni di duro lavoro volto a rafforzarne le capacità interpretative, nonché tecniche, Milloss costruì la base del Ballet do IV Centenário. Il gruppo venne in seguito integrato con alcuni elementi provenienti dai maggiori teatri dell'America Latina, tra i quali spiccavano Edith Pudelko, allieva di Maria Olenewa a Rio de Janeiro, e Lia Dell'Ara, una vecchia conoscenza romana del coreografo, il quale la richiamò da Montevideo a São Paulo in veste di sua assistente. Nonostante la breve vita della compagnia, sciolta nel 1956 a causa del mancato rinnovo dei finanziamenti, questa ebbe un fortissimo impatto per la professionalizzazione e lo sviluppo del balletto in Brasile. Infatti «the experience of Ballet do IV Centenário revealed the actual size of the potential dance market. In the 1950s and 1960s, many others tried to recreate the impact of that com-



2 VEROLI P., *Milloss: un maestro della coreografia tra espressionismo e classicità*, Lucca: LIM, 1996, p. 278

3 La lettera autografa di Milloss è datata «Roma, Aprile 1946» ed è conservata nell'archivio della Fondazione Toti Scialoja a Roma. La corrispondenza tra il coreografo e il pittore è stata pubblicata nell'appendice al volume MARGONI TORTORA D., *Danza, pittura, musica. Intorno ai sodalizi artistici degli anni Quaranta: Dall'apiccola, Milloss e Petrassi*, Roma: Accademia Nazionale Santa Cecilia, 2009.

4 CERBINO B., *Dance, Body and Memory: the Original Ballet Russe and its three Seasons in Rio de Janeiro*, «Revista Brasileira de Estudos da Presença», XII/1, 2022, p. 10.

5 LOFEGO S. L., *IV Centenrio de la cidade de São Paulo. Uma cidade entre o passado e o futuro*, São Paulo: Annablume, 2004, p. 54.

pany». ⁶ Se tuttavia, il valore dell’impegno didattico di Milloss venne riconosciuto fin da subito anche dalla stampa coeva, assai più problematica fu la ricezione del repertorio presentato per le celebrazioni.

Avvalendosi di artisti e compositori locali insieme ad alcuni collaboratori provenienti dall’Italia – oltre a Lia Dell’Ara, vennero coinvolti anche Aldo Calvo in qualità di responsabile della scenografia, Maria Ferrara per l’atelier dei costumi teatrali e Ni-

no Stinco come direttore d’orchestra – Milloss curò la messa in scena di sedici opere coreografiche, organizzate in quattro programmi. Le celebrazioni del 1954 prevedevano delle rappresentazioni prima a São Paulo e poi al Teatro Municipal di Rio de Janeiro, allora capitale del Brasile. Fatta eccezione per alcuni adattamenti dovuti alle dimensioni ridotte del palco provvisorio allestito al Ginasio do Pacaembu di São Paulo, la programmazione era la seguente:

I PROGRAMMA:	<i>Passacaglia. Hino coreográfico de Aurelio Milloss sobre a música homônima de Johann Sebastian Bach instrumentada por Ottorino Respighi:</i>
	sg. e coreografia di Aurel Milloss, musica di Johann Sebastian Bach (orchestrata da Ottorino Respighi), scene e costumi di Candido Portinari;
	<i>Petrouchka. Cenas burlescas em quatro quadros de Igor Stravinsky, Benois:</i>
	sg. di Igor Stravinsky e Nicola Benois, c. di A. Milloss, m. di I. Stravinsky, sc. e c. di Roberto Burle Marx;
	<i>Indiscrições. Pequeno espetáculo coreográfico de Eduardo Anahory e Aurèlio M. Milloss – em margem à execução da música “Divertissement”, de Jacques Ibert:</i>
	sg. di A. Milloss e Eduardo Anahory, c. di A. Milloss, m. di Jacques Ibert (Divertissement da Ou chapeau de paille d’Italie), sc. e c. di E. Anahory;
	<i>Fantasia brasileira. “Ballet” alegórico em um ato, de Souza Lima e Aurèlio M. Milloss:</i>
	sg. di João de Souza Lima e A. Milloss, c. di A. Milloss, m. di João de Souza Lima; sc. e c. di Noêmia Mourão.
II PROGRAMA:	<i>No Vale da Inocência. “Ballet” idílico concertante, de Aurèlio M. Milloss, sobre a música “Divertimento K. 131” de Wolfgang Amadeus Mozart:</i>
	sg. e c. di A. Milloss, m. di W. A. Mozart (Divertimento K. 131), sc. e c. di Quirino da Silva;
	<i>O Mandarin Meravilhoso. “Ballet” dramático em um ato:</i>
	sg. di Melchior Lengyel, c. di A. Milloss, m. di Bela Bartók, sc. e c. Lasar Segall;
	<i>Lenda de Amore Impossível. “Ballet” mítico em um ato:</i>
	sg. di Emiliano Di Cavalcanti, c. e «ambiente sonoro» di A. Milloss, sc. e c. di Emiliano Di Cavalcanti;
	<i>Loteria Vienense. “Ballet” satirico em dois quadros:</i>
	sg. e c. di A. Milloss, m. di Johann Strauss (strumentata da Claudio Santoro); sc. e c. Aldo Calvo;
III PROGRAMA:	<i>As Quatro Estações. Divertimento coreográfico da ópera “I Vespri Siciliani”:</i>
	sg. e c. di A. Milloss, m. di Giuseppe Verdi; sc. e c. Irene Rucht;
	<i>Uirapuru. Poema corográfico em um ato:</i>
	sg. di Heitor Villa-Lobos; c. di A. Milloss, m. di H. Villa-Lobos, sc. e c. Clóvis Graciano;
	<i>O Guarda-Chuva. Comédia coreográfica em um ato:</i>
	sg. di Oswald de Andrade, c. di A. Milloss, m. di Francisco Mignone, sc. e c. di Heitor dos Prazes;
	<i>Bolero. Alucinação coreográfica de Aurèlio M. Milloss sobre a música de Maurice Ravel:</i>
	sg. e c. di A. Milloss, m. di Maurice Ravel; sc. e c. di Oswald de Andrade Filho;
IV PROGRAMA:	<i>Deliciae Populi. Concêrto mimico em cinco movimentos de Aurèlio M. Milloss sobre a música “Scarlattiana”, de Alfredo Casella:</i>
	sg. e c. di A. Milloss, m. di Alfredo Casella (Scarlattiana), sc. e c. di Tomás Santa Rosa;
	<i>Sonata de Angustia. “Ballet”- mistério em três tempos de Aurèlio M. Milloss, para ser executado simultaneamente com a música “Sonata para dois pianos e instrumentos de percussão”, de Bèla Bartók:</i>
	sg. di Oswald de Andrade Filho, c. di A. Milloss, m. di B. Bartók (Sonata per due pianoforti e strumenti a percussione), sc. e c. di H. des Prazeres;
	<i>Caprichos. Sarcasmos tragicômicos de Aurèlio M. Milloss em torno as músicas “Deux Petites Suites” de Igor Stravinsky:</i>
	sg. e c. di A. Milloss, m. di I. Stravinsky (I suite per orchestra e II suite per orchestra); sc. e c. di Toti Scialoja;
	<i>Cangaceira. Retrato coreográfico de Mozart Camargo Guarnieri, Flávio de Carvalho e Aurèlio M. Milloss, em forma de “tema com 8 variações”:</i>
	sg. di Mozart Camargo Guarnieri, Flávio de Carvalho e A. Milloss, c. di A. Milloss, m. di Mozart Camargo Guarnieri, sc. e c. di Flávio de Carvalho. ⁷

6 ROCHELLE H., “Ballet” is a Dirty Word. Where is Ballet in São Paulo?, in *The Oxford Handbook of Contemporary Ballet*, ed. by Kathrina Farrugia Kriel and Jill Nunes Jensen, New York: Oxford University Press, 2021, pp. 374-390; 381.

7 La descrizione dei balletti è stata tratta dai programmi di sala stampati per le rappresentazioni al Teatro Municipal di Rio de Janeiro, consultabili al link <http://www.museusdoestado.rj.gov.br/sisgam/index.php> (ultimo accesso 18.06.2022).

Il programma venne strutturato in modo che in ciascuna serata fossero presenti almeno due opere appositamente realizzate per le celebrazioni del centenario – *Passacaglia*, *Indiscrições*, *Fantasia Brasileira*, *No Vale de Inocência*, *Lenda de Amor Impossível*, *Uirapuru*, *O Guarda-Chuva*, *Sonata de angustia* e *Cangaceira* –, accanto a rivisitazioni di opere appartenenti al repertorio romano di Milloss. Anche queste, tuttavia, furono sottoposte a un ampio rimaneggiamento, non solo per via di quei consueti adattamenti che il coreografo solitamente faceva in funzione degli interpreti di volta in volta a sua disposizione, ma anche perché tutte le scenografie vennero rifatte. Persino i figurini di *Caprichos* – unico balletto a conservare lo stesso scenografo da Roma a São Paulo – vennero modificati da Scialoja, che ne cambiò i colori.⁸ Affidando le nuove scenografie a figure di rilievo nel panorama artistico nazionale, come Lars Segall o Roberto Burle Marx, il coreografo cercava infatti di avvicinare il pubblico ad alcune delle pagine più significative della sua produzione: dalla sua celebre interpretazione del *Mandarino Meraviglioso*, alle rivisitazioni del repertorio dei *Ballets Russes* (*Petrouchka* e *Bolero*), finanche alle coreografie

su musiche di importanti compositori italiani (*Deliciae Populi* e *Le quattro stagioni*). Oltre a rispondere a una esigenza poetica, come giustamente nota Ana Mae Barbosa,⁹ la scelta di coinvolgere nella realizzazione dei balletti – vecchi e nuovi – dei pittori di spicco faceva inoltre parte di una strategia di marketing già ampiamente collaudata da Diaghilev a inizio secolo. La decisione, poi, di integrare nell'intero progetto artisti e compositori legati al Brasile rispondeva a una precisa idea estetica e politica:

Os espetáculos do Ballet evidenciaram o conceito antropofágico expresso no manifesto de Oswald de Andrade, mostrando que era possível à dança brasileira servir-se de valores culturais forâneos como se fossem iguarias de um fino banquete, para em seguida digeri-los como valores próprios, que por sua vez viriam alimentar a formação de uma nova identidade cultural.¹⁰

Era questo, aggiunge infine Daniela Reis,¹¹ un ideale che era molto caro alla borghesia di São Paulo, finanziatrice delle celebrazioni e, al contempo,



⁸ L'informazione è riportata in lettera con cui Milloss ringrazia il pittore per avergli inviato i figurini per le rappresentazioni del Ballet do IV Centenário, datata 10.11.1953 e conservata nell'archivio della Fondazione Toti Scialoja a Roma.

⁹ Cfr. BARBOSA A. M., *A cumplicidade com as artes*, in *Fantasia brasileira. O Balé do IV Centenário*, São Paulo: SECS, 1998, pp. 53-78.

¹⁰ AMARAL G., *Um balé antropofágico*, in *Fantasia brasileira. O Balé do IV Centenário*, São Paulo: SECS, 1998, pp. 12-26: 12.

¹¹ Cfr. REIS D., *O Balé do Rio de Janeiro e de São Paulo entre às décadas de 1930 e 1940: concepções de identidade nacional no corpo que dança*, «Revista de História e Estudos Culturais», 11/3, Julho-Setembro de 2005.

pubblico ideale per gli spettacoli. Il concetto di antropofagia culturale era pertanto centrale nel progetto del Ballet do IV Centenário, sia nell'organizzazione del repertorio, sia nella composizione delle singole opere. In quei balletti di ispirazione dichiaratamente brasiliana, in particolare, questo approccio compositivo veniva ulteriormente approfondito, arrivando a investire tutti i livelli dello spettacolo ballettistico con l'inserimento di rimandi alle culture africana, indigena e portoghese che convivevano in Brasile. In un'intervista pubblicata sulla «Folha da Noite»,¹² il coreografo divideva infatti i cinque balletti brasiliani in tre categorie: quelli ispirati alla mitologia indigena come *Uirapuru* e *Lenda de Amor Impossível*; quelli nati da una stilizzazione della cultura afro-brasiliana, come *Fantasia Brasileira* e *O Guara-Chuva*; e infine *Cangaceira*, di ambientazione nordestina. Anche all'interno di queste tre categorie, gli elementi appartenenti al mondo delle tradizioni popolari non erano affatto trattati alla stessa maniera, poiché – sottolineava ancora Milloss –, pure quando due balletti afferivano al medesimo contesto culturale, ad esempio quello indigeno, questo poteva essere rappresentato in modo semplicemente evocativo (*Uirapuru*) o intellettualistico (*Lenda de Amor Impossível*). Analogamente, *Fantasia Brasileira* e *O Guara-Chuva* erano profondamente diversi tra loro, perché mentre il primo era un balletto di tipo rappresentativo, che voleva portare in scena una reinterpretazione della danza drammatica del *Bumba Meu Boi*, il secondo era invece di carattere strettamente narrativo. *Cangaceira* infine – alla stregua di un altro ritratto coreografico realizzato pochi anni prima da Milloss su musica di Petrassi, *Ritratto di Don Chisciotte* – era un balletto allusivo: «um balé no qual a fonte de inspiração não é o estilo folclórico, mas a dramaticidade de um ambiente brasileiro».¹³

Se l'impresa del Ballet do IV Centenário ottenne generalmente una buona accoglienza di pubblico e critica, furono soprattutto queste cinque opere coreografiche a scatenare un forte dibattito sulla

stampa. Fra tutti, il balletto maggiormente criticato fu *Cangaceira*:

Mas a “Cangaceira” saiu um bailado alegórico, cheio de figuras que nada têm que ver com o Brasil, inclusive com aquelas estátuas totêmicas. Os dois grandes burgueses que dançam com a heroína são os banqueiros Rothschild e Morgan! Pareceu tudo um baile-de-máscaras em que entra uma cangaceira, reflexo impossível, retrato supra-realista da Maria Bonita de Virgulino Lampião, vista num salão carnavalesco.¹⁴

Né le otto variazioni sviluppate da Camargo Guarnieri a partire dal canto nordestino pubblicato nella raccolta *Cocos de Lampeão* da Mário de Andrade, né tantomeno i costumi ispirati alla figura del *cangaceiro* Lampião erano serviti ad avvicinare lo spettacolo alla sensibilità del pubblico. Il balletto fu per lo più considerato monotono per la sua staticità e lunghezza, definito «pletórico»¹⁵ per il gran numero di interpreti e persino «sombrio»¹⁶ per la crudezza delle tematiche portate in scena. *Cangaceira* fu dunque l'unica coreografia a non essere più ripresa dopo la prima.

Anche *Fantasia Brasileira* fu al centro di una forte polemica, che verteva però non tanto su questioni di natura drammaturgica, ma sulla sua *brasilidade*. Sebbene non siano mancati i commenti positivi sul «Diário da Noite» («nacionalíssimo»)¹⁷ la «Tribuna da Imprensa» («grandioso»)¹⁸ e «Diário de Notícias» («genuinamente nacional»)¹⁹ lo spettacolo venne spesso additato come non autentico e falso. Emblematica, in tal senso, la recensione di Eurico Nogueira França:

Inteiramente frustrada, por exemplo, deve-se considerar, no plano coreográfico, a “Fantasia Brasileira” que concluiu o programa. A visão inicial da obra, com os grupos de bailari-

¹² Vedi nota 1.

¹³ GIMENEZ A., Milloss exhibirá retratos coreograficos das revelações artísticas brasileiras, cit., p. 4.

¹⁴ BENTO A., O Ballet de S. Paulo, «Diário Carioca», 23.12.54, p. 6.

¹⁵ CÂBRAL M., Despedida do Ballet do IV Centenário, «Tribuna da Imprensa», 28.12.54, p. 3.

¹⁶ JAFFÉ S., Ballet do IV Centenário (Última Recita), «Última hora», 21.12.54, p. 4 (2° Cod.).

¹⁷ PACHECO M., Pequenas notas sobre o quarto programa, «Diário da Noite», 21.6.55, p. 13.

¹⁸ CÂBRAL M., Estréia do Ballet do IV Centenário, «Tribuna da Imprensa», 11.12.54, p. 4.

¹⁹ D'OR, Ballet IV Centenário. 1° espetáculo, «Diário de Notícias», 10.12.54, p. 3.

nos imóveis, já provocou aplausos, pela beleza e adequação do cenário e trajes de Noêmia. A medida entretanto, que o conjunto se movimentava, ficou patente a inexistência do menor resquício nacional na obra, pretensamente erigida sobre una de nossas danças dramáticas mais pujantes – *Bumba meu Boi*, cujo ciclo totêmico de morte e resurreição surgiu sem o menor caráter, desfigurando por una coreografia convencional e falsificadora. Nada autentico, também, o passista de frevo, que surgiu, no final, armado com o guarda-sol típico, mas incharacterístico, na sua cansativa agitação. Parece incrível que para a celebração do IV Centenário paulista se haja permitido apresen-

valesca, dei passaggi stilizzati di *samba*, *frevo* o *Tico-tico no fubá* ne snaturava il carattere genuinamente popolare. Ad attirare l'attenzione della maggior parte dei recensori fu, però, la strettissima aderenza tra l'azione scenica immaginata da Oswald de Andrade e la coreografia, talvolta giudicata poco chiara o pericolosamente vicina allo stile di uno «show» de «music hall».²³ Inoltre, fu a proposito di *O Guarda-Chuva* che comparve sulla stampa una critica – l'unica fra gli articoli presi in esame²⁴ – per la scelta del cast e l'uso della black face:

E por que pintar um personagem de preto, com a agravante de dar-lhe um caráter à All Jolson? Já que a japonesinha foi interpretada



tar una coreografia lançada em ambiente cênico nacional, com o titulo de “Fantasia Brasileira”, e sem o menor sentido de brasilidade.²⁰

Nei confronti di *O Guarda-Chuva* – l'altro balletto ispirato alla cultura afro-brasiliana – vennero mosse delle critiche molto simili: sulle pagine del «Diário Carioca»²¹ e «O Jornal»,²² in particolare, ne venne messa in dubbio la *brasilidade*, in quanto la scelta di integrare, entro una cornice scenica carne-

por una japonesa, por que não dar o papel de negro a um negro autêntico, sestroso, pachola, com a “malemolência” de tantos que existem por aqui?²⁵

Nelle recensioni di *Lenda de Amor Impossível* e *Uirapuru*, al contrario, i concetti di autenticità e di *brasilidade* non sembravano essere affatto un oggetto di discussione. I critici preferirono piuttosto concentrarsi sull'ambiente sonoro di Milloss e la musica

20 NOGUEIRA FRANÇA E., *O Ballet do IV Centenário*, «Correio de Manhã», 10.12.54, p. 13.

21 BENTO A., *O Ballet de S. Paulo*, «Diário Carioca», 21.12.54, p. 6.

22 ANONIMO, *Musica*, «O Jornal», 18.12.54, p. 4.

23 JAFFÉ S., *Ballet do IV Centenário (Terceira Recita)*, «Última hora», 17.12.54, p. 4 (2° Cod.).

24 Per la presente analisi, sono stati selezionati gli articoli presenti nell'archivio digitale dell'Estado de São Paulo (<https://acervo.estadao.com.br/> ultimo accesso 21.08.2022) e quelli pubblicati tra il 1950 e il 1959 nei giornali di Rio de Janeiro e São Paulo presenti in versione digitale nella banca dati della Biblioteca Nacional do Brasil (<http://bndigital.bn.gov.br/> ultimo accesso 21.08.2022).

25 ANONIMO, *Ballet do IV Centenário*, «Tribuna da Imprensa», 20.12.54, p. 5.



di Villa-Lobos, sulla qualità delle scene e dei costumi o sull'interpretazione dei ballerini. Al netto di alcuni giudizi negativi, un sintomo dell'alto valore estetico di questi balletti era individuato nella coerenza della coreografia con l'idea di naturalezza legata al mondo indigeno. Ciò si traduceva in termini coreutici nell'abbandono dell'impostazione tecnica della danza accademica in favore di una maggior linearità nei movimenti, sia in *Uirapuru*

Milloss, para compor a coreografia, abandonou qualquer apelo ao bailado clássico, o que de resto, constituiria um desacerto, para compor o episódio ameríndio. Juan Giuliano (O Uirapuru), Lia Marques (Índia Bonita) e Eduardo Sucena (Índio Feio) compuseram o trio central e, com a direção de Milloss, prescindiram dos "fouetés" e dos entrchats para dar uma versão eloquente ao bailado ideado por Villa-Lobos.²⁶

sia in *Lenda de Amor Impossível*

no "ballet" de Di Cavalcanti o ambiente sonoro soube criar uma impressionante atmosfera de ventos sibilantes, de gritos, da articulação de palavras em tupi-guarani (que o autor tirou da "Rondônia", de Roquete Pinto) para ilustrar a história da Yara a mãe d'água, vivida por Edith Pudelko, escultora, fascinante, que depois de atrair a vítima do amor impossível, fulmina a todos e volta para o fundo das águas. Milloss deu a este bailado um tratamento direto, escoreito, despojado de tudo que não fosse essencial para o desenvolvimento da história.²⁷

Le scelte lessicali della critica rivelavano, pertanto, un diverso atteggiamento nei confronti dei balletti che richiamavano alla cultura afro-brasiliana e quelli ispirati al mondo indigeno, per ragioni che spesso esulavano dalle questioni strettamente estetiche ma si legavano invece al discorso politico. A dimostrazione di quanto fosse lontana quell'idea di balletto brasiliano come catalizzatore e simbolo dell'omogeneità culturale voluta dalla Nuova Repubblica, le tematiche indigene continuavano ad apparire rassicuranti «enquanto os bailados passavam a se ocupar, romanticamente, dos índios brasileiros, havia um certo conforto [...] com um elemento que era, inclusive aqui, exótico. O mesmo, no entanto, não se poderia fazer do negro, que vivia na cidade, nem do mestiço».²⁸ Complici anche un pubblico e una critica impreparati ad accogliere gli sforzi di Milloss – uno straniero – di sentire il folclore e di portarlo sulla scena, l'esperienza di *Fantasia Brasileira*, *Lenda de Amor Impossível*, *O Guarda-Chuva*, *Uirapuru* e *Cangaceira* non può dirsi del tutto riuscita. A rimanere stabilmente nel repertorio dei teatri brasiliani negli anni successivi non furono tanto queste cinque coreografie, bensì i balletti che Milloss aveva creato per Roma. Come però sottolineò Ary Vasconcelos nel reportage sul Ballet do IV Centenário comparso sulle colonne di «O Cruzeiro»,²⁹ il lavoro di Milloss costituiva un solido punto di partenza per progetti futuri.

26 ANONIMO, Ballet do IV Centenário, «Tribuna da Imprensa», 20.12.54, p. 5.

27 CÂBRAL M., 2.ª Récita do Ballet do IV Centenário, «Tribuna da Imprensa», 14.12.54, p. 4.

28 WAGNER PEREIRA R., A Formação do Balé Brasileiro e a Crítica Jornalística. Nacionalismo e Estilização, São Paulo: Tese de doutoramento na PUC, 2002, p. 122.

29 VASCONCELOS A., Ballet IV Centenário, «O Cruzeiro», 05.02.55, pp.39-47; ARY VASCONCELOS, A melhor realização artística do 1954, «O Cruzeiro», 12.02.55, pp.39-46; ARY VASCONCELOS, O Brasil no 1º plano mundial de "ballet", «O Cruzeiro», 19.02.55, pp. 54-63; ARY VASCONCELOS, O Brasil faz um "grand-jeté" de 400 anos, «O Cruzeiro», 26.02.55, pp. 46-55.

Le rassegne del cinema latino-americano: prospettive multiculturali per un dibattito sul terzo mondo

Steven Stergar

CGiugno 1960. Nella località marittima di Santa Margherita Ligure, sul golfo del Tigullio, viene ufficialmente inaugurata la prima edizione della *Rassegna del Cinema Latinoamericano*. L'evento, da considerarsi per contenuti e tematiche una novità (inter)nazionale, poggia nelle sue nove giornate di programmazione le basi per un saldo, annuale appuntamento che da lì in poi vedrà confermarsi in altrettante quattro edizioni, avallando, al contempo, alcuni intenti orga-

ta in sé dell'evento sia per l'agenda socioculturale preposta dal neonato ente. Filo conduttore di questi punti, se vogliamo, la responsabilità della cultura europea nei confronti del «mondo latinoamericano» *tout court*. Un intento, questo, che se accuratamente disteso e commentato nel corso delle diverse edizioni, grazie anche all'ausilio del cinematografo quale strumento prediletto per la formulazione di un simile discorso, trovò poi il suo più naturale sbocco



nizzativi anzitempo chiosati in altra sede dal comitato direttivo. È infatti di soli due anni precedenti il discorso che P. Angelo Arpa S. J., infaticabile animatore del cineforum genovese, tenne in occasione della presentazione pubblica della fondazione "Colombianum", capofila per la realizzazione dell'iniziativa, snocciolando alcuni aspetti cruciali sia per la riusci-

nei congressi internazionali di Genova proposti nel 1965 dal gesuita alla guida della fondazione. In poco più di sette anni si delineò, pertanto, un consolidato gruppo di lavoro che trovò nella città ligure il porto più congeniale dal quale poter osservare e condividere orizzonti multiculturali sin lì occultati da stereotipi e miopi letture di stampo coloniale.

Contemplando a distanza di decenni l'eccezionalità del caso, non solo in termini di studi culturali, quanto più a confronto con il paesaggio intellettuale italiano dell'epoca, vorrei qui dunque isolare il complesso fenomeno nelle sue rispettive articolazioni, analizzandone, segnatamente, le proliferazioni discorsive a questo correlate. Nel fare ciò, attingerò anzitutto da un ampio bacino di fonti primarie e secondarie oggi disseminate in istanze archivistiche perlopiù prossime alla compagine cattolica, avendo questa giocato negli anni un ruolo decisionale per le sorti del fenomeno; sono gli archivi e i fondi della Compagnia di Gesù a rappresentare, in particolar modo, un necessario punto di partenza. L'indagine, tuttavia, non può altresì esimersi nel considerare tutto un glossario dipeso da un quadro teorico-metodologico di riferimento che ha proprio nei *cultural studies* il suo ambito prediletto. Guardando quindi ai paradigmi da questi delineati, soprattutto, in orbita di concetti quali il "multiculturalismo", la "globalizzazione" e l'"identità culturale"¹, l'analisi empirica delle fonti qui proposta non può allora prescindere dalla presenza di questi enunciati oggi così saldamente radicati nel nostro esserci e agire nel mondo. Non ultima considerazione di metodo per importanza, la decisione di procedere con rigore seguendo altresì un approccio preso a prestito dagli accorgimenti suggeritici dalla microstoria e dalle sue declinazioni alla storiografia del cinema². Analisi delle formazioni discorsive, antropologia culturale e microstoria ci aiutano così assieme a tratteggiare un accurato ritratto degli eventi qui presi in esame, mettendo al contempo a fuoco l'impatto avuto da questi nel dibattito internazionale tra l'Europa e quel «mondo latinoamericano» medesimo chiamato in causa. Una prima svolta decisiva per l'analisi del dibattito è da trovarsi nel già accennato 1958.

**Favorire, segnalare, stimolare:
una manifestazione postcoloniale**

«Lo sviluppo di mezzi di comunicazione stimola lo spostamento di uomini e di idee da un Paese all'al-

tro, da un continente all'altro; le frontiere geografiche si spalancano, popoli di stirpe e civiltà diverse si incontrano; i sospetti, le paure, i rancori cedono, per lasciare il posto al bisogno di conoscersi, di comprendersi e di amarsi»³. Con questa accurata scelta di parole pronunciate dal padre gesuita Angelo Arpa, sono a grandi linee riassunti i temi centrali dell'agenda culturale figlia della neonata fondazione "Colombianum". La prolusione, tenutasi a Palazzo Reale di Genova, lunedì 28 aprile 1958, celebra solennemente il costituirsi di questo nuovo organo, tarato su un duplice intento. Il primo, più situato nella località genovese, si propone apertamente di proseguire le attività già anzitempo intraprese dal cineforum cittadino e dal collegio gesuita locale, l'"Arecco", presentando un avvincente programma di politica culturale che si sposi con la quotidianità cittadina. Il secondo, più rivolto alla dimensione globale, vorrebbe, invece, guardare ai paesi vittima del colonialismo europeo proponendosi, sua volta, come mediatore tra i popoli. In ambedue i casi, si può dunque notare quanto la cultura fosse l'enunciato chiave che dette all'ente ragione di esistere. Proclamatasi a statuto laico, seppur al contempo vicina alla Compagnia di Gesù grazie al tacito accordo d'ordine morale siglato tra le parti, la fondazione, erettasi con sede in piazza San Matteo, esordì con i suoi primi lavori nel dicembre dello stesso anno (Casavecchia 2003: 89), predisponendo una tavola rotonda dal titolo precipuo: "Mondo latino americano e responsabilità della cultura europea". Presenti all'occorrenza il professor Pietro Prini, moderatore delle giornate di studio, altri illustri accademici dell'università italiana, e una serie di personalità politiche sudamericane convenute in qualità di rappresentanti dei paesi discussi: Mario Diez de Medina, ambasciatore boliviano presso la Santa Sede, Víctor Raúl Haya de la Torre, noto esponente peruviano, Julian Gorkin, segretario al "Congreso por la libertad de la cultura" di Parigi. Il dialogo tra gli schieramenti consentì, pertanto, di circoscrivere alcuni tra i problemi più ur-

1 Sui tre concetti si rimanda, rispettivamente, alle versioni italiane dei saggi di Maurice Goldelier e di Jean-Loup Amselle, presenti nell'antologia di ALLOVIO S., CIABARRI L., MANGIAMELI G. (a cura di), *Antropologia culturale. I temi fondamentali*, Milano: Raffaello Cortina, 2018, pp. 192-202 e pp. 325-342, e a HALL S., *Il soggetto e la differenza. Per un'archeologia degli studi culturali e postcoloniali*, Roma: Meltemi, 2006.

2 Si veda, soprattutto, CANEPPELE P., "Metodologia della ricerca storiografica sul cinema in ambito locale", in BRUNETTA G.P. (a cura di), *Storia del cinema mondiale. Teorie, strumenti, memorie*, vol. 5, Torino: Einaudi, 2001, pp. 293-316.

3 Archivio Storico Provincia Euro-Mediterranea della Compagnia di Gesù (AEMSI) – Fondo Provincia Torinese (P.T.), Genova (collegio Arecco), Colombianum.

genti sul tema individuando, conseguentemente, possibili supporti e metodi di lavoro più congeniali a soddisfare i due succitati schemi intenzionali proposti. Tra questi, i già chiamati in causa strumenti di comunicazione di massa, e il cinema nella fattispecie, assunsero con una certa rapidità quel ruolo di conciliatori multiculturali ricercato in prima battuta dalla fondazione e, soprattutto, da P. Arpa.

Consultando oggi la mole di documenti facenti fede al Colombianum si noterà, piuttosto facilmente, il peso che i media ebbero in ogni iniziativa avanzata nell'arco temporale compreso tra il 1958 e il 1967, canto del cigno della fondazione. Si consideri, per esempio, quanto emerge dallo statuto. Alle voci prettamente giuridiche, segue infatti un ampio paragrafo dedicato all'«Ufficio Mezzi Audiovisivi», diretto dal critico cinematografico Gianni Amico, quale sezione operativa concepita sulla consapevolezza dei media da intendersi sia come «strumenti dinamici e interpretativi del mondo contemporaneo», sia come «mezzi di comunicazione immediata e universale fra i popoli»⁴. Letture, queste, che riflettono pedissequamente le politiche mediali cattoliche a quel tempo pronunciate in clima preconciliare. Ma altresì enunciati, non di certo marginali, frutto di un verosimile incontro tra due importanti discorsi formulati a distanza di pochi anni: l'enciclica di Pio XII «Miranda Prorsus», promulgata nel settembre 1957, e l'enciclica di Giovanni XXIII «Pacem in Terris», poi pubblicata nell'aprile del 1963. Si guardi, dunque, agli estratti dei due testi riportati in due diverse occasioni dal direttivo della fondazione. Parte delle parole del *Defensor civitatis* sono richiamate in causa come premessa alla presentazione dell'ufficio in un catalogo di pubblicazione non meglio precisata, servendo a ricordare quanto i media fossero già all'epoca considerati come «strumenti di civiltà tra tutte le genti del globo»⁵. D'altro canto, le parole del *Papa buono*, espresse parallelamente con le attività in corso d'opera della fondazione, servirono a questa per consolidare gli «impegni internazionali verso i popoli in via di sviluppo», divenendo, all'u-



nanime, una sorta di «Magna Charta» statutaria⁶. Pur distinte nelle tematiche affrontate, entrambe le lettere sembrano offrire all'istanza genovese degli snodi centrali, e dei *topoi*, immediatamente riconoscibili; rimane cruciale, di fatto, la questione multiculturale e le potenzialità di discernere questa attraverso i media. In un'ottica prossima agli studi culturali di Stuart Hall (1980) potremmo, di conseguenza, decodificare questo stesso risultato dell'incontro tra i due testi nelle sue implicazioni politiche, ricordando, al contempo, quanto queste medesime iniziative fossero in realtà omogenizzate alle esigenze comunicative, economiche e, non ultime, ideologiche espresse proprio dalla Santa Sede. I messaggi, gli attori coinvolti, i temi prescelti e ogni altro aspetto conforme alla formulazione di un determinato sapere sul multiculturalismo professato dalla Chiesa, sono perciò tracce rinvenibili di un polisemico discorso portato avanti a Genova dall'esperienza della fondazione. Ad assolvervi particolare funzione fu il già anticipato cinematografico che, per usare le parole di Gianni Amico, divenne pertanto il medium prediletto da P. Arpa e soci per «provocare una discesa esploratrice nella mitologia emozionale, nei valori e negli strati della cultura latinoamericana»⁷. È sullo sfondo di questo scenario che si affaccia, a quasi due anni di distanza dalle parole del gesuita, la rinomata *Rassegna del Cinema Latinoamericano*.

⁴ Ibidem.

⁵ Ibidem.

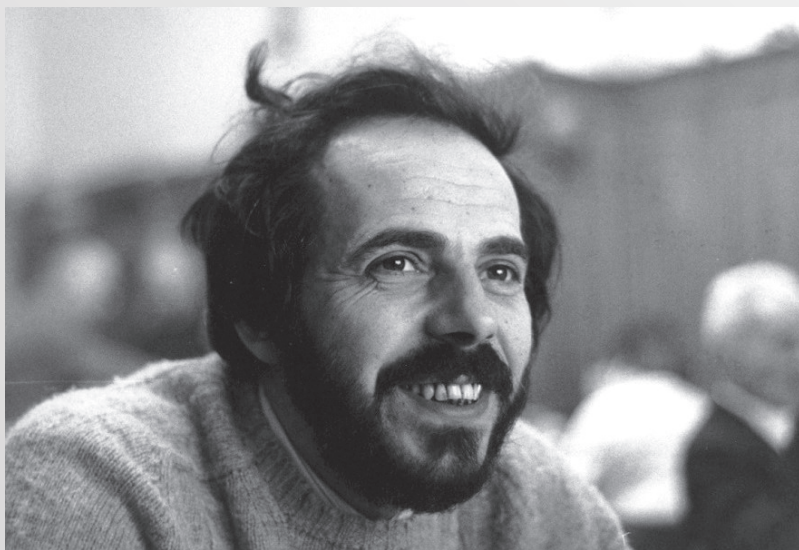
⁶ Ibidem.

⁷ CASAVECCHIA S. (a cura di), *Io sono la mia invenzione. L'Europa, Fellini e il cinema italiano negli scritti di Padre Angelo Arpa*, Roma: Studio 12: Fondazione Interregionale Europa e Comunità mondiale, 2003, p. 160.

Nel primo dei quattordici punti che contraddistinguono il regolamento⁸ ciclostilato dalla direzione del Colombianum per la suddetta manifestazione, si possono leggere, in elenco, le tre locuzioni cardini che sorreggono il discorso oggetto della nostra analisi: favorire, segnalare, stimolare. Tre intenti, *ergo*, che muovono l'intera organizzazione verso il da farsi di un nuovo spazio critico sino a quel momento confinato nel folklore e, anche per questo, soggetto alla sola lettura eurocentrica. Sintetizzando quindi le direttive della politica culturale perseguita dalla fondazione, la prima edizione della rassegna ebbe, anzitutto, «il duplice scopo di offrire una visione comprensiva e organica di una cinematografica frammentariamente nota ai [soli] frequentatori dei maggiori Festival europei», agevolando, altresì, «la conoscenza e la valutazione della complessa realtà latino-americana»⁹. Undici le nazioni partecipanti, ventitré i lungometraggi in concorso, e ventiquattro i documentari, a cui si aggiunse una retrospettiva sul cinema argentino ad arricchimento del palinsesto; per quest'ultima, resa possibile grazie alla stretta collaborazione nata con la "Cinemateca argentina" e il "Centro di ricerche storiche del cinema argentino", vennero selezionati sei film diretti tra il 1939 e il 1941 dai registi Francisco Mugica, Carlos Borsque, Carlos H. Cristensen e Mario Soffici. Il *paese austral* si dimostrò essere in tale circostanza lo stato al tempo più strutturalmente avviato, e consolidato, in fatto di cinematografia nazionale, riscuotendo un unanime

apprezzamento dalla facoltosa giuria internazionale presieduta da Roberto Rossellini, e costituita da altrettanti illustri nomi del calibro di Roger Bastide, Carlos Cuenca, John Gillet, Edgar Morin, Agnes Varda e Andrzej Munk. L'intera delegazione, presentando complessivamente cinque pellicole, ricevette pertanto il "Giano d'oro", ambito premio che la giuria ritenne di non poter assegnare a nessun film nello specifico, non riscontrandone alcuno meritevole di un tale riconoscimento a dispetto di altri; eccezione fu però fatta nei riguardi del film argentino *Un guapo del '900* (1960), diretto da Leopoldo Torres Nilsson, presente in quei giorni di giugno a Santa Margherita Ligure con la moglie Beatriz Guido, anch'ella soggettista per il cinema, che ricevette dalla stessa giuria una menzione particolare tra il gruppo di pellicole vincitrici. In parte più che positivo, dunque, il bilancio a consuntivo anzitempo preventivato – come testimoniano le succitate fonti – dallo stesso ufficio preposto dal Colombianum a curare la manifestazione.

Di egual misura furono inoltre le considerazioni mosse a tal proposito dalla stampa. Si legga, per esempio, il commento che la cronista Lia Secchi, della testata locale del municipio di Genova, formulò da spettatrice critica della manifestazione. A una prima scorribanda su titoli, autori e nazionalità coinvolte, la sua riflessione confluì poi in maniera notevolmente più accentuata sui risvolti politici e culturali chiamati in causa dall'evento. Secci tenne infatti a evidenziare l'altresì rilevanza culturale suscitata in quei «film appartenenti alla produzione media e destinati unicamente ai circuiti nazionali che, sebbene esteticamente deludenti, rispecchiavano sia le condizioni di vita e di civiltà sia le esigenze e le relazioni emozionali degli spettatori latino-americani». Una presenza identitaria, questa, che unita quindi alle pellicole di maggior valore estetico, e ugualmente agli interventi di sociologici convenuti per l'occasione, contribuì a suo avviso a solidificare – in prospettiva – una manifestazione che sin dalla sua prima edizione si candidò con serietà come «importante punto di riferimento dei rapporti culturali tra l'Europa e l'America Latina»¹⁰. Un fruttuoso prospetto, potremmo ora di-



⁸ Ivi pp. 162-164.

⁹ SECCI L., "La prima rassegna del cinema latino-americano a santa margherita", *Rivista Municipale Genova*, 37, n° 7-8, luglio-agosto 1960, p. 40.

¹⁰ SECCI L., p. 42.



re, in parte avallato in seconda istanza anche dalla stampa cattolica di respiro più nazionale, seppur pronunciatisi per questa prima edizione con tono perlopiù promozionale. Si veda ad esempio il trafiletto pubblicato sul numero di luglio della "Rivista del Cinematografo" (1960), ove un anonimo redattore riportò in maniera pedissequa, inciampando tuttavia in qualche refuso, dati e risultati della manifestazione, lasciandosi andare a un solo timido commento sui film della delegazione premiata, e riconoscendone anch'esso un'accurata descrizione identitaria di alcuni tratti «tipici dell'odierna società sud-americana: la miseria dei contadini, la disillusione che questi provano alla vista della città, le lotte politiche e la corruzione, il problema della delinquenza minorile, le speranze degli uomini e le loro baruffe quotidiane»¹¹. Per quanto conciso e vagamente stereotipato, l'eco nazionale comprova di fatto le prime tracce di una risonanza poi accentuatasi negli anni a seguire.

Nella seconda edizione del 1961, svoltasi tra il 19 e il 27 maggio, sempre a Santa Margherita Ligure, il miglioramento qualitativo del grado estetico e parimenti tecnico è evidente e concorde con la ricezione della stampa. «La seconda rassegna [...] ha assunto caratteristiche notevolmente perfezionate rispetto alla edizione dell'anno passato, sia per

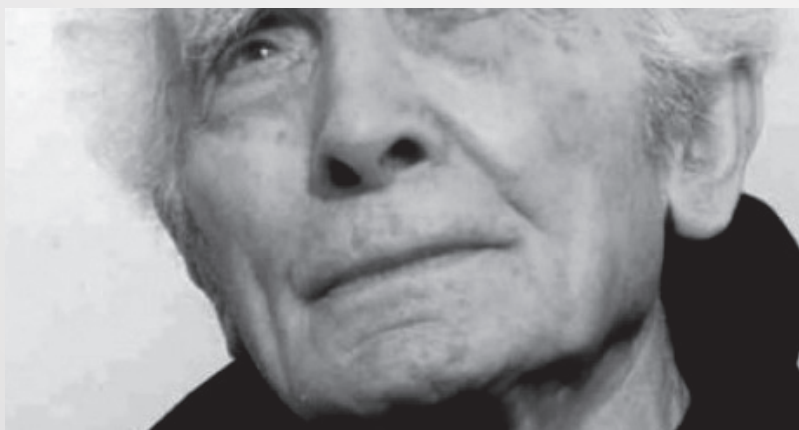
la partecipazione più rappresentativa e selezionata delle nazioni espositrici, sia per la presenza di numerose e qualificate delegazioni latino-americane che hanno avuto modo di prendere contatti fruttuosi e approfonditi con esponenti della cultura europea nelle pause delle proiezioni e nelle varie manifestazioni collaterali»¹². Un'analisi approfondita sulla seconda edizione, e su quelle a questa immediatamente successive, non mi è tuttavia possibile in tale sede per ragioni di economia del testo e degli argomenti. Ci basti comunque sapere che, ancora una volta, fu la delegazione argentina a mostrarsi un passo in avanti rispetto alle colleghe continentali, pur ottenendo quest'ultime buon esito dalla rinnovata giuria. La formula divenne quindi ancor più granitica con la terza edizione del 1962. Due gli «elementi di punta» concordemente riconosciuti dagli organizzatori, dal pubblico e dalla cronaca: «Il primo era rappresentato dalla proiezione di ben quattro film di Louis Buñuel, quattro opere praticamente inedite per il pubblico italiano. Il secondo dalla presenza della giovane cinematografia cubana particolarmente attesa in quanto frutto della nuova esperienza politica castrista»¹³. La giuria consegnò di getto al regista messicano il "Giano d'oro", premiando altresì la rinnovata cinematografia cubana e, ancora una volta, quella argentina. Ma il

11 AN., "Cinema Latino-americano", *Rivista del Cinematografo*, XXXIII, 7-8, luglio-agosto 1960, pp. 238-239.

12 SECCI L., "La II rassegna del cinema latino-americano", *Rivista Municipale Genova*, 38, n° 5-6, maggio-giugno 1961, p. 35.

13 CICCARELLI T., "La terza rassegna del cinema latino-americano", *Rivista Municipale Genova*, 39, n° 4, aprile 1962, p. 38.

vero trionfo a consolidamento della manifestazione, e dell'operato del Colombianum di per sé, è forse rappresentato dalle parole di elogio analogamente riportate nell'edizione 1962 dell'«Almanacco dello spettacolo», a dimostrazione allora di un florido clamore suscitato oltre quegli stessi confini localizzati. Nel suo commento all'iniziativa Luigi De Santis sembrò infatti sottolineare ben volentieri il potenziale impatto sollecitato da questa nei confronti del pubblico europeo, altrimenti avvezzo – precisa – «ad accomunare in un unico calderone le opere e la cultura Sudamericana»¹⁴. In queste parole risiede il coronamento definitivo di una rassegna che in sole tre edizioni ottenne un risultato tale da sottrarre ai grandi festival, come previsto in primo luogo dalla stessa Secci, un comparto di titoli qui valorizzati nel loro essere (anche) testimonianze identitarie di un continente eterogeneo finalmente liberato da stereotipate interpretazioni occidentali. Eppure, a dispetto delle più che favorevoli risposte ottenute in un breve lasso di tempo, la rassegna andò



bruscamente a spegnersi dapprima con un'edizione sottotono, quella targata 1963, poi rinunciando a una quinta, prevista per il 1964, e infine mutando nella formula. Fu proprio parimenti alla recuperata e rivista quinta edizione del 1965 che la rassegna sussurrò un ultimo, strabiliante zampillo di vita.

Una porta d'Europa per gli studi culturali

Pur intravedendosi le ombre di un imminente calar del sipario, il 1965 si costituì, forse un po' pa-

radossalmente, come l'*anno mirabilis* della vita del Colombianum. A renderlo tale, in una lettura comparativa che noi oggi possiamo muovere a distanza di tempo, sono gli esiti di un'operazione di revisionismo che il direttivo, Gianni Amico e P. Arpa su tutti, volle al tempo mettere in atto enfatizzando ancor più quei tratti postcoloniali sin lì perseguiti. In quest'ottica, la quinta edizione della rassegna accluse dunque a sé la realtà africana, esasperando così l'ampio raggio dei suoi obiettivi. La presenza di tali delegazioni non occultò però il focus sulle culture latinoamericane da tempo in discussione, quanto piuttosto offrì a queste l'opportunità di dialogare su questioni condivise e troppo a lungo sopportate dai popoli dei due continenti. Alla retrospettiva sul «Cinema Novo brasiliano» si accostarono dunque le altrettante tavole rotonde sulla «Natura e caratteristiche della cultura negro-africana», sulla «Nascita del Cinema Negro», e, non ultime, sui rapporti tra pubblico occidentale e africano dinanzi al cinema. Prese assieme, le iniziative vennero così per l'occasione allestite sotto l'unica nomenclatura «Terzo Mondo e Comunità Mondiale». L'evento, organizzato nel gennaio di quell'anno, è a gran voce preannunciato dalla stampa locale nei mesi di poco precedenti, quasi si percepisse inconsapevolmente l'ultimo sibilo di una pachidermica realtà già destinata al commiato. Si osservino infatti i termini adottati dall'editoria. Il cronista de «Il lavoro nuovo»¹⁵ riconobbe nell'iniziativa una sorta di «porta d'Europa sul «terzo mondo»», attribuendo al Colombianum il merito di aver favorito negli anni lo sviluppo di una nuova prospettiva di influssi culturali, politici ed economici in occidente; il collega del «Corriere mercantile»¹⁶, invece, tessé elogi sull'articolato programma e sulla varietà di questo, soffermandosi in particolare sulla presenza delle delegazioni africane; quello de «Il nuovo cittadino»¹⁷ volle ancora sottolineare le importanti sinergie siglate con agenzie ed enti, su tutte l'Unesco; quello de «Il secolo XIX»¹⁸, infine, dedicò ampio spazio alla rivendicazione politica, economica e culturale dei paesi sudamericani e africani.

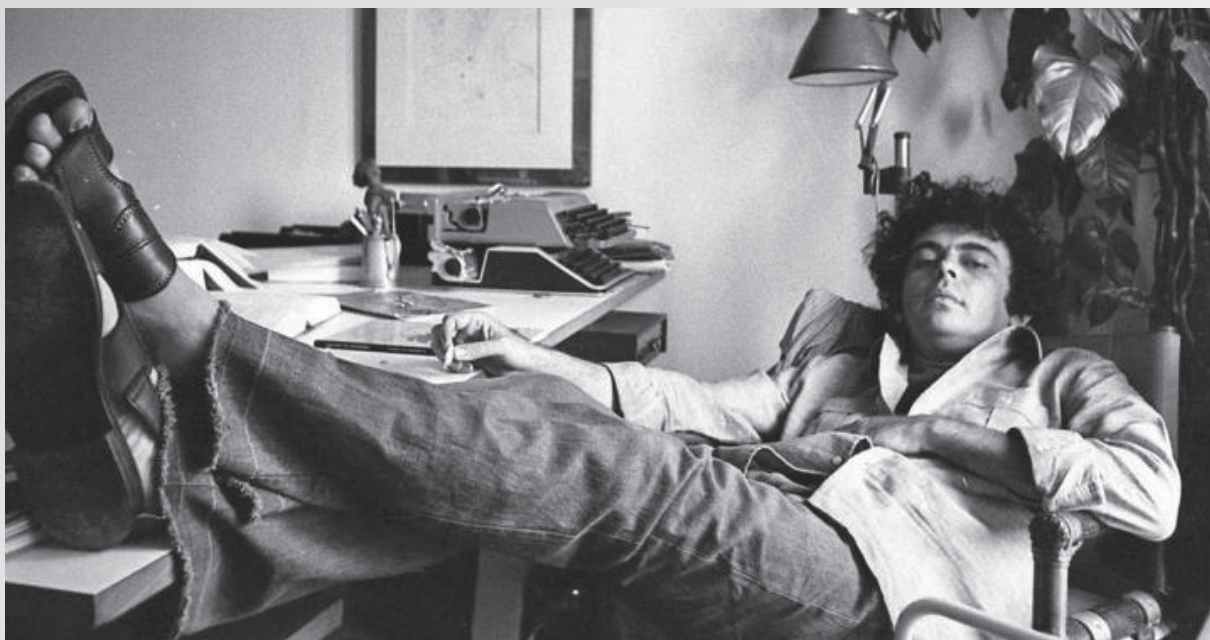
14 DE SANTIS L., «I Festival e i Premi», in ARIOSTO E., RAIMONDO M. (a cura di), *Almanacco dello spettacolo '62*, Roma: De Luca editore, 1963, pp. 208-211.

15 AN., «La porta d'Europa sul «terzo mondo»», Genova, 2 dicembre 1964.

16 AN., «Cinema latino-americano e negro-africano», Genova, 2 dicembre 1964.

17 AN., «Ampio esame nella nostra città dei problemi del «Terzo mondo»», Genova, 2 dicembre 1964.

18 AN., «Da Genova un'iniziativa rivolta al «Terzo mondo»», Genova, 2 dicembre 1964.



La polisemica manifestazione si tenne nelle giornate comprese tra giovedì 21 e sabato 30 gennaio, presso i locali genovesi della Fiera del Mare. Tra gli intervenuti vi furono decine di personalità accostate vuoi al mondo della politica, vuoi del cinema, dell'arte più in generale, e dell'accademia internazionale; tra i relatori anche Jean Rouch, Glauber Rocha, James Campbell e Giuseppe Ungaretti. Una platea cosmopolita, a tutti gli effetti, che nella sua numerosa presenza consacrò ancora una volta appieno quell'idea di "dialogo" globale a più battute precisata dal direttivo. Facendo di fatto fede alle parole di P. Arpa pronunciate per l'occasione, e ora consultabili negli atti di convegno pubblicati a ridosso nel 1967, la filosofia da questi perseguita volle sin dal primo momento preoccuparsi di creare i presupposti per offrire, alle popolazioni sudamericane, africane e, parimenti, occidentali, un «dialogo aperto»¹⁹ tra le parti. In termini prettamente antropologici, la dottrina del Colombianum sembrerebbe così oggi incarnare una prospettiva multiculturale avulsa da ogni pericoloso *-ismo*, ponendo quindi il caso genovese in relazione ad argomenti ben più ampi che, tuttavia, non possono qui trovare ampio spazio per le stesse ragioni economiche di cui sopra. Possiamo però in compenso avviarcì alle conclusioni muovendo due considerazioni che fanno dell'attività del Colombianum un esempio florido per gli studi culturali postcolo-

niali. La prima, vede in questo suo porsi reciproco verso l'altro da sé un esempio a sostegno di quelle letture antropologiche del Novecento schierate storicamente contro la tendenza eurocentrica nel giudicare le caratteristiche culturali dei popoli non occidentali come ideologicamente inferiori; in quest'ottica, l'azione del Colombianum si potrebbe quindi accostare all'idea seconda la quale la conoscenza delle culture e delle organizzazioni sociali non occidentali ci consentirebbe, altresì, di affinare uno sguardo critico nei confronti delle nostre stesse categorie di pensiero (Allovio, Ciabbari, Mangiameli 2018). La seconda, parafrasando la lezione del già citato Hall, vede nell'espressione dei suoi obiettivi, e negli esiti delle sue iniziative, una chiara consapevolezza del concetto di "multiculturalismo" da intendersi sia in quanto aggettivo, ed *ergo* riferendosi alle implicazioni che ciò comporta in termini di «*governance* di qualsiasi società in cui convivono comunità culturali differenti»; sia in quanto sostantivo, e pertanto riferendosi «alle strategie e alle politiche adottate per governare o gestire i problemi della diversità e della molteplicità generati dalle società multiculturali»²⁰. Due spunti, se vogliamo, che oltre a motivare il perché della produzione di un dato sapere sulle culture non occidentali reso possibile per anni dalla fondazione, sollecita ulteriori spunti per un lavoro ancora in fieri.

19 ARPA A., "Significato di un'iniziativa", in *Terzo Mondo e Comunità Mondiale. Testi delle relazioni presentate e lette ai congressi di Genova*, Milano: Editore Marzorati, 1967, pp. XIII-XXII.

20 HALL S., 2006, p. 280.

La figura dell'italiano nella letteratura da José Hernández a Jorge Luis Borges¹

Natalí Andrea Lescano Franco

Introduzione

Nel corso della storia, la letteratura è stata veicolo di diffusione di culture e lingue. Mezzo di evasione e al contempo di rappresentazione delle società e dei momenti storici di cui è figlia, è servita a criticare i popoli e/o a collegarli. Tuttavia, la letteratura ha avuto anche una funzione da noi più volte trascurata, o non tenuta abbastanza in considerazione, quella di aver contribuito alla creazione e alla diffusione di stereotipi. Nelle pagine a seguire, vedremo dunque quanto la letteratura argentina della fine XIX secolo abbia contribuito a creare e, soprattutto, diffondere nel corso di un lungo periodo un certo stereotipo dell'italiano, e fino a che punto, questa, sia quindi servita agli autori per riflettere sul proprio malcontento nei confronti dei cambiamenti che la nazione stava subendo, attribuiti, in parte, anche dalla presenza dei nuovi "coloni" nel Paese.

Nell'adempiere a questo scopo vi sono però alcuni aspetti da precisare. Anzitutto, le ragioni per le quali gli autori argentini sentano il bisogno di mostrare questo personale malcontento, e il perché gli italiani occupino una posizione centrale rispetto queste critiche. Nel paragrafo successivo ci occuperemo, pertanto, del contesto storico entro il quale nacquero le opere qui prese a oggetto d'analisi.

Le relazioni tra Italia e Argentina nel XIX secolo

È infatti impensabile oggi concepire l'Argentina senza pensare alle conseguenze che i movimenti migratori della fine del XIX e del XX secolo hanno avuto per il Paese. Movimenti, questi, già ampiamente studiati da autori come Devoto, in *Historia de los italianos en Argentina*, opera nella quale si fornisce un commento critico rispetto al numero di immigrati europei giunti in Argentina a partire dalla metà del XIX secolo, ponendo particolare enfasi proprio sulla presenza della compagine italiana. Secondo Devoto (2006: 237) tra gli anni 1891 e 1900 il numero totale di italiani che raggiunsero il paese si aggirò attorno «a un flusso di 426 mila immigrati», precisando, inoltre, come questi rappresentassero «il 58,7 %»² dei migranti di seconda e terza classe. L'elevato numero di immigrati provenienti dal Bel Paese si spiega così facilmente guardando alle politiche migratorie attuate dal governo argentino nel corso di quegli anni. Tra queste, va soprattutto evidenziata la "Convenzione sull'immigrazione" siglata con Sua Maestà il Re delle Due Sicilie nel 1857, secondo la quale:

El Presidente de la Confederación Argentina ofrecía recibir, y el Rey aceptaba, a súbditos detenidos o condenados por delitos políticos, proveyéndoles el Reino los medios para su

¹ I passi dei testi citati sono riportati nella loro lingua originale per enfatizzarne il peso della riflessione.

² DEVOTO, F. J. *Historia de la inmigración en la Argentina*, Buenos Aires: Sudamericana, 2006, p. 237.

instalación en la Argentina, con el compromiso de que durante los primeros cinco años se les aplicara en el territorio argentino la legislación de Nápoles. (Buschenthal/Carafa 1857, 424)³.

Ciò spiega in parte uno dei motivi principali per cui gli italiani scelsero l'Argentina come nuova destinazione. A ciò vanno altresì considerate le promesse di terra e lavoro che erano soliti ricevere in tali circostanze, oltre alla possibilità, correlata, di migliorare il proprio stile di vita. L'elevato numero di italiani registrato ebbe quindi conseguenze non solo dal punto di vista demografico, considerando che all'epoca l'Argentina era un Paese quasi spopolato per la maggiore, bensì anche dal punto di vista linguistico. Una conseguenza fu, per esempio, la nascita del fenomeno delle *cocoliche*, studiati in particolar modo da Giovanni Meo-Zilio nelle sue opere *Contaminazioni morfologiche nel cocoliche rioplatense* (1955), *Interferenze sintattiche nel cocoliche rioplatense* (1956), *El cocoliche rioplatense* (1964) e *Italianismos generales en el español rioplatense* (1965). L'influenza italiana si rifletté così nella vulgata argentina, infiltrandosi oltremodo nella cultura, nella gastronomia, nell'architettura, e persino, appunto, nella letteratura nazionale. Tuttavia, nonostante questo impatto culturale, gli italiani continuarono a essere visti come parte di una minaccia per i valori nazionali che il popolo argentino era

solito definire "il modo di vivere creolo". Un preciso malcontento, questo, che trovò poi la sua massima espressione proprio nella letteratura del XIX e di parte del XX secolo, e che venne a tutti gli effetti superato solamente negli anni a seguire in concomitanza con le seconde e terze generazioni di italiani presenti nel paese. Concentreremo però il nostro focus proprio sulla percezione che gli autori argentini ebbero, tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento, nei confronti degli immigrati italiani e dei loro costumi e usanze. Un esempio calzante dal quale dovremmo partire è tutt'oggi rappresentato da Hernández e dal suo *El gauchio Martín Fierro*.

Martin Fierro: la visione di Hernández

Il celebre scrittore di San Martín scrisse la succitata opera nel 1872, in concomitanza a un periodo nel quale l'Argentina emanò, di fatto, le sue prime politiche migratorie allo scopo di ripopolare il paese e cercare investimenti dall'Europa. Un corpus di leggi, queste, tuttavia non di buon grado accettate dalla stessa popolazione nazionale che comprendeva già, in buona parte, una fetta di migranti italiani. Forse sollecitato anche dal contesto politico-sociale all'epoca in atto, Hernández colse così occasione attraverso la sua opera per criticare apertamente la presenza dei nuovi coloni e i cambiamenti che questi sollecitarono all'interno del Paese. *El gaucho*, che in realtà si fa quindi portavoce dell'autore, non nascon-



3 Si tratta di un frammento estratto dal testo della Convenzione. Qui disponibile: https://tratados.cancilleria.gob.ar/tratado_ficha.php?id=lp2llg==

de infatti il proprio disprezzo per gli italiani, sferzando critiche in particolar modo agli aspetti virili e linguistici di questi. Nell'opera vale pertanto la pena notare come gli italiani non siano quasi mai appellati come tali, quanto piuttosto definiti *gringos*; un dettaglio rilevante, questo, che ci riporta oggi alla diversa concezione che abbiamo del termine. Secondo infatti al *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española*, la parola "gringo" è oggi intesa come:

1. adj.coloz. Extranjero, especialmente de habla inglesa, y en general hablante de una lengua que no sea la española. U. t. c. s.
2. adj. coloz. Dicho de una lengua: extranjero. U. t. c. s. m.
3. adj. Bol., Chile, Col., Cuba, Ec., El Salv., Hond., Nic., Par., Perú, Ur. y Ven. estadounidense. U. t. c. s.
4. adj. Ur. inglés (|| natural de Inglaterra). U. t. c. s.
5. adj. Ur. ruso (|| natural de Rusia). U. t. c. s.
6. m. y f. Bol., Hond., Nic. y Perú. Persona rubia y de tez blanca.
7. m. coloz. Lenguaje ininteligible.⁴

Come si vede il riferimento è dunque rivolto a una connotazione prettamente di lingua inglese, includendovi altresì la provenienza della persona anglofona. Tuttavia, considerando il momento storico in cui Hernández scrisse l'opera, il termine assume un'altra referenza complice, anche, il fatto che all'epoca il numero di anglofoni in terra argentina era piuttosto ridotto. Seguendo allora la riflessione di Mario E. Teruggi, il termine "gringo" è definibile come:

Término vulgar con que se moteja al extranjero cuya habla difiere totalmente de la castellana, como el inglés, el alemán, el francés y el italiano. Así, no se dice nunca gringo al español, al hispanoamericano, al brasileño ni al portugués. La costumbre de llamar gringos preferentemente a los italianos es por la sencilla razón de que en el Río de la Plata la inmigración italiana era entonces tan predominante que, tocándolos, a cada paso, ofrecíase a

cada instante la ocasión de habérselas con ellos y de usar consiguientemente el calificativo de que se trata, ora por vía de gracia en sentido familiar, ora con enojo entre el común de la gente. (Teruggi 1974: 116)⁵

A ciò, vale altresì la pena notare quali fossero i pilastri su cui Hernández si basò per la costruzione del suo stereotipo di italiano:

- la disumanizzazione degli italiani
- la loro sessualità
- la lingua

Punti che, presi assieme, svilupperemo in seguito.

Martin Fierro: la critica agli italiani

Nell'articolo dal titolo "Nacionalismo gauchesco ante el inmigrado italiano: el anti-italianismo del gaucho Martín Fierro (causas socioculturales y modalidades estilísticas)"⁶, Giovanni Meo Zilio chiosa quanto *El gaucho Martín Fierro* veda negli italiani «una civilización invadiente», alla stregua di veri e propri "intrusi", enfatizzandone quindi il suo non aver pietà nei loro confronti. Sebbene gli italiani non fossero all'epoca l'unica minoranza criticata da Hernández, rappresentano, tuttavia, un bersaglio prediletto verso il quale sfogare il proprio pensiero di disprezzo. Altri sono, però, i gruppi stranieri al contempo criticati. Si pensi, per esempio, alle parole che lo stesso Hernández pronunciò nei confronti della minoranza indiana, da questo riconosciuta come feroce nel combattimento, paziente e furtiva – «Es de almirar la destreza// Con que la lanza manejan»⁷ (vv. 555) – ma al contempo ridotta a insieme di *bestie* da considerare come avversari; o alle parole espresse nei confronti di ciò che anch'esso era solito definire *negri*, discendenti degli schiavi nelle piantagioni, verso i quali si dimostrò comunque capace di provare empatia, come dimostrano i versi da 1231 a 1238 nei quali si consuma l'omicidio di un uomo nero. Eppure, come già anticipato, questa stessa empa-

4 Le definizioni sono tratte dalla versione online del DLE (2020).

5 TERUGGI, M. E. *Panorama del lunfardo*, Buenos Aires: Corregidor, 1974, p. 116.

6 MEO ZILIO, G. «Nacionalismo gauchesco ante el inmigrado italiano: el anti-italianismo del gaucho Martín Fierro (causas socioculturales y modalidades estilísticas)» en *Estudios Hispanoamericanos. Temas lingüísticos y estilísticos*, vol. III, Roma: Bulzoni, 1995, pp. 593-598.

7 HERNÁNDEZ, J. *El Gaucho Martín Fierro*, Buenos Aires: Gador en la cultura, 2009; ed. or. 1872



tia non viene mai espressa nei confronti degli italiani, da questo disumanizzati servendosi delle parole:

Era un gringo tan bozal,
Que nada se le entendía,
¡quién sabe de ande sería!
Tal vez no juera cristiano,
Pues lo único que decía
Es que era pa-po-litano.
Estaba de centinela
Y por causa del peludo
Verme más claro no pudo,
Y esa jué la culpa toda:
El bruto se asustó al ñudo
Y fí el pavo de la boda. (vv. 847- 858)⁸

A tal punto che nella voce “juera cristiano” (fosse cristiano) parrebbe fuoriuscire apertamente il suo pensiero a riguardo. Come spiega Zilio, l’espressione potrebbe infatti riferirsi a un uomo ridotto alla condizione di animale secondo la tradizione cristiana del “non battezzato” (Zilio 1995: 596). Continuando a definirlo *ignorante*, vi associa oltremodo il termine *papolitano*, che qui può assumere una duplice lettura. La prima, più immediata, è l’associazione connotativa che gli italiani hanno per lungo tempo subito in Argentina, quella cioè dell’epiteto di *napoletani*, vista l’ampia provenienza dalla città campana, poi sintetizzato solamente con l’appellativo di *tano*: «Negli agglomerati urbani il *gringo* diviene, infatti, il *tano* (napoletano) e l’italiano, anche nella sua versione letteraria, si caratterizza mediante la sua più recente

espressione regionale (Rocco 2012: 52)»⁹. La seconda, invece, fa eco all’allusione picaresca al *papo*, evidenziata dallo stesso Zilio, inteso come «organo sessuale femminile» (Zilio 1995: 596), contrapponendo così la mascolinità dei *gauchos* alla debolezza identificata con gli attributi femminili.

Sebbene queste considerazioni possano risuonare oggi di cattivo gusto, e particolarmente severe nei confronti delle minoranze, vi sono altresì critiche che si spingono ben oltre.

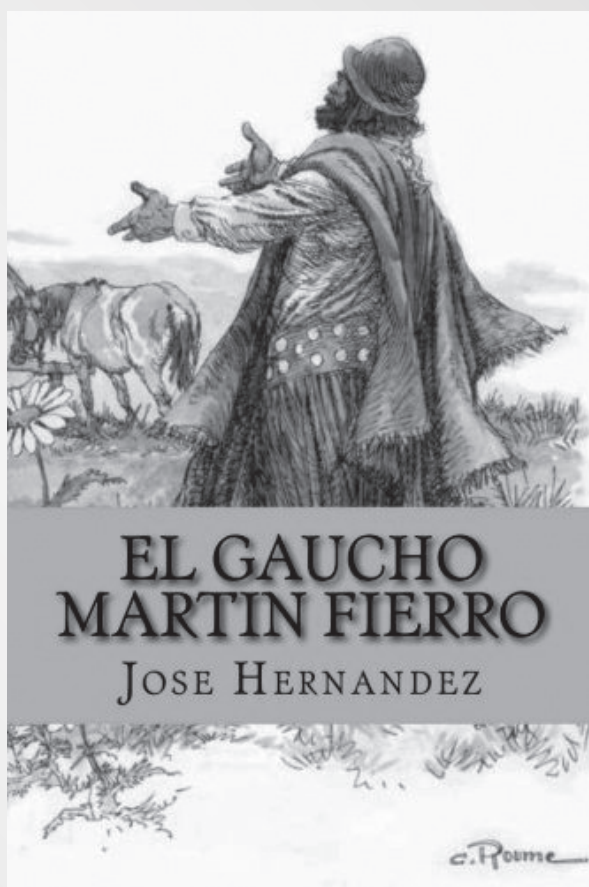
Allí un gringo con un órgano
Y una mona que bailaba,
Haciéndonos rair estaba,
Cuanto le tocó el arreo,
¡Tan grande el gringo y tan feo,
lo viera cómo lloraba! (vv. 319-324)

L’idea dell’italiano come figura comica o divertente, ritorta nei confronti di questi come strumento del ridicolo, giungerà poi al proprio apice negli anni a seguire grazie anche al personaggio di Francisco Cocoliche e alla letteratura a cui il cognome darà poi origine. Dal punto di vista della derisione del linguaggio possiamo quindi evidenziare il qui presente caso:

Cuanto me vido acercar:
“Quen vívore”, preguntó;
“Qué vívoras”, dije yo,
“Ha garto”, me pegó el grito.
Y yo dije despacito:
“Mas lagarto serás vos” (vv. 859-864)

⁸ Ibidem.

⁹ Rocco, F. *Marginalia ex-centrica: viaggi/o nella letteratura argentina*, Venezia: Studio LT2, 2012, p. 52.



Il non conoscere la lingua si presenta agli occhi dell'autore come uno degli elementi più caratteristici e da lui al contempo più criticati. Hernández non esprime infatti considerazioni negative verso quegli italiani giunti nel suo paese a inizio secolo e che, segnatamente, contribuirono ad arricchirlo, né quelli provenienti da classi sociali certamente più elevate e, per questo, agiate e ben disposte a trasferire capitali, bensì critica precisamente quella fetta di popolo italiano, perlopiù analfabeta alla lingua dantesca, proveniente dalle zone più povere ed ergo giunti in concomitanza con la fine dell'Ottocento in cerca di un futuro migliore. Gruppi, insomma, giunti per lavorare la terra ma che, stando alla sua visione, non assumono a sé alcuna utilità, come sottolineato nei versi da 889 a 930:

Gringada que ni siquiera
Se sabe atracar a un pingo. [...]
No hacen más que dar trabajo,
Pues no saben ni ensillar,
No sirven ni pa carniar [...]
Y lo pasan sus mercedes
Lengüetiando pico a pico [...]
Y, eso sí, en lo delicaos
Parecen hijos de rico. [...]

Cuando llueve se acoquinan
Como perro que oye truenos.
¡Qué diablos! sólo son güenos
Pa vivir entre maricas.
Y nunca se andan con chicas
Para alzar ponchos ajenos. [...]
Si salen a perseguir,
Después de mucho aparato,
Tuitos se pelan al rato [...].

Questa fetta d'Italia è pertanto da lui vista come ciarlatana, rumorosa, inutile, inadatta al lavoro che dovrebbero svolgere. Una visione dell'italiano, questa, che denota purtroppo significati pari a quelli di un soggetto "nemico", "zimbello", di "serie B". Hernández è quindi uno dei primi autori pubblici a mostrare il proprio malcontento per la situazione migratoria, ma non fu di certo l'unico. Riferendoci, infatti, al punto di vista proposto dalla critica linguistica per il personaggio stereotipato dell'italiano, vanno altresì evidenziate le opere del teatro del sainete e, ovviamente, quelle del Podestá; da segnalare vi è però anche l'opera di Ramón Romero, *Los amores de Giacumina*.

Romero e Giacumina: la critica agli italiani creoli

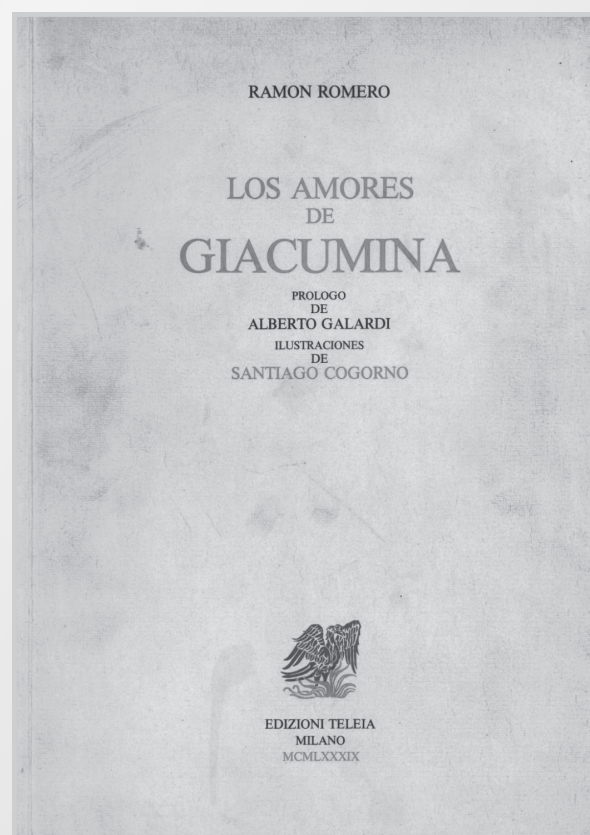
Essendo già stato scritto molto negli ultimi su *Giacumina* intendo qui per tale sede focalizzarmi sulla sola rappresentazione degli italiani nell'opera. *Los amores de Giacumina*, scritto tra il 1880 e il 1886 in puntate, poi pubblicate in un'unica raccolta, rappresenta al contempo la letteratura del sainete e multiculturale della Buenos Aires dell'epoca. L'opera, come suggerito dal titolo, racconta le vicende amorose della giovane Giacumina, figlia di immigrati genovesi che si stabilirono nella capitale argentina; i genitori, proprietari di una locanda, incarnano quell'insieme di valori tradizionali, propriamente cattolico, dei migranti penisolari giunti in Argentina, non celandone i difetti: sono, infatti, impulsivi, avidi, e soprattutto rappresentanti di una mentalità accluse a sé. Giacumina, d'altrocanto, esprime il cambiamento di mentalità, la necessità e il desiderio di adattarsi alla nuova società; in altre parole, l'acribia degli italiani. La propensione all'adattamento si intravede allora nell'utilizzo della lingua, soprattutto, essendo questa il veicolo utilizzato dall'autore al fine di cogliere la realtà linguistica della Buenos Aires del

tempo. Romero decise pertanto di scrivere l'opera utilizzando il *cocoliche*, da intendersi come «una lingua di transizione utilizzata dagli immigrati italiani nel tentativo di comunicare in spagnolo non solo con la popolazione locale, ma anche con il resto dei loro connazionali»; in questo loro comunicare vi fu quindi tutto il tentativo, in misura maggiore o minore che dir si voglia, di «mescolare lo spagnolo con la loro lingua madre sia dal punto di vista lessicale che sintattico e grammaticale» (Conde 2009: 9)¹⁰. Un tentativo, a tutti gli effetti, per essere dunque accettati dalla società:

Giaucumina teñiba las piernas gurdas, así gurdas pero así. Di gurdas, lo que hacía que todos los hombre cuande la viesan inta calle, abriesen tamaño di grande lus ocos. E la picara di la mochacha que sabia que esto li guistaba á los hombre, se pretaba la ligas para que se le inchasen mas la pantorrilla di las piernas. Per supuesto que Giacumina sempre teñiba mas di venti novio, no solamente por la pierna gurada, sinuo por la carita culorada é oltra cusita redonda que in il cuerpo sobresalia. (Romero [1886] 1909, 33)¹¹

Viene così descritta secondo il canone di bellezza dell'epoca, in carne e ossa, precisandone quindi il buono stato di salute e il viso angelico, ma "birichino", che la contraddistingueva. Una simile descrizione riflettere pertanto l'idea che l'autore ebbe a suo tempo sulle giovani italiane della società argentina, quali bellezze contraddistinte da una morale lassista, e non solite a temere possibili conseguenze rispetto alle loro azioni; nella descrizione emerge altresì il solo interesse di queste nell'essere notate dagli uomini, soprattutto se benestanti, come raccontato nell'episodio in cui Giacumina s'innamora di un commissario. D'altro canto, la rappresentazione degli uomini italiani si limita, invece, al loro essere descritti come degli ubriaconi, avidi, approfittatori e inaffidabili. Si tratta, dunque, di stereotipi che susseguono la stessa linea tracciata anzitempo dal succitato Hernández, seppur, in questo caso, rappresentati servendosi del *cocoliche* quale espediente utilizzato dall'autore

per far trasmettere l'idea che siano gli stessi protagonisti italiani a voler dare una simile immagine di loro alle generazioni future. L'impiego del linguaggio non può essere perciò casuale, essendo questo chiamato in causa per ricreare un certo effetto di comicità e, al contempo, criticare sottilmente gli italiani. L'elemento linguistico prescelto si assume nuovamente come fulcro della creazione dello stereotipo italiano. A differenza però dell'opera precedentemente vista, vi è qui piuttosto un tentativo di sottolineare lo sforzo di integrazione degli italiani nel contesto a loro straniero. L'utilizzo del *cocoliche* non è perciò tanto da intendersi come strumento chiamato in causa per denigrare e ridicolizzare lo straniero, criticandone, come accaduto altrove, gli aspetti linguistici a questi connessi, bensì come puro, semplice elemento caratteristico della popolazione italiana in Argentina; una scelta che serve pertanto all'autore per dipingere accuratamente una porzione della realtà argentina di quel periodo, demarcando l'influenza avuta da questo sul lessico delle generazioni argentine future. Con il passare degli anni, però, l'usanza linguistica si perse via via accanto al decentramento della figura degli italiani non più visti come bersagli prediletti dalla



¹⁰ CONDE, O. *El lunfardo y el cocoliche*. Conferencia en la Facultad de Ciencias Sociales de la UNLZ, 2009.

¹¹ ROMERO, R. *Los amores de Giacumina*. Buenos Aires: El Liberal, 1909; ed. or. 1886.

critica. Una reminiscenza di questo, e dell'influenza di Hernández in particolar modo, è a distanza tuttavia facilmente rinvenibile nella letteratura di Borges.

L'evoluzione della figura dell'italiano nella letteratura di Borges

Le influenze italiane, e annesse contaminazioni linguistiche e culturali, presenti nell'opera di Borges sono un aspetto oggi innegabile. Si consideri per esempio la lettura di *El Aleph*, opera ricca di omaggi espressi dall'autore argentino nei confronti di Dante, verso il quale confessa nutrire un ardente amore; o, ancor più direttamente, gli ulteriori omaggi resi in altre sue opere a colleghi scrittori italiani con i quali vanta un rapporto confidenziale: Calvino, Eco, Tabucchi. Un'influenza italiana, questa, che giova alla nostra qui presente riflessione e analisi. Procedendo sui nostri passi, vedremo ora quindi quanto e come sia cambiata negli anni di Borges la visione degli argentini nei confronti degli italiani e delle usanze da questi coltivate. Facendo questo, però, è altresì obbligatorio tener conto di quanto a suo tempo Borges si rivolgesse, perlopiù, a un'élite che era ancora solita difendere l'orgoglio nazionale contro le barbarie convenute dall'immigrazione e da quelle stesse prime generazioni di immigrati. Nonostante questa tendenza del pubblico ricevente, è indubbio però comprovare quanto l'influenza italiana in Borges fosse a dir poco evidente, figlia, forse, di quella sua più ampia passione nei confronti del vecchio continente. Ciò non fa quindi che riflettersi nelle sue opere assumendo diverse fattezze e sfumature.

In lui troviamo infatti una dualità altrimenti non presente in autori qui citati. Da un lato, la venerazione per la cultura classica italiana, per l'arte, per la letteratura più in generale, e per Dante e la *Divina Commedia* nello specifico; una venerazione, questa, che contaminò facilmente numerosi suoi lavori, e in particolare "Duración del Infierno" (1929), *El Aleph*, *El Hacedor*, o "La espera de Pascal", solo per citarne qualcuno. Dall'altra, invece, quella simile idea creola che abbiamo già intravisto e descritto negli autori precedenti. È vero, infatti, che, nonostante la formazione e il suo amore per l'Italia e l'Europa, quando si tratta di caratterizzare alcuni dei suoi personaggi anche Borges sembra continuare a ricorrere a espe-

dienti e vecchi stereotipi anzitempo segnati e diffusi, tra i più, proprio da Hernández e Romero, pur edulcorandoli. Borges dipinge quindi gli italiani facendo riferimento ai tratti presenti nella seconda e terza generazione, ancora a quel tempo presenti in Argentina: «A dos generaciones de distancia, la ese italiana y la copiosa gesticulación italiana sobreviven en él» (Borges 1997: 158)¹². Non si tratta, dunque, di un insieme di scelte e strategie volte a ridicolizzare un popolo per farne oggetto di satira, creando, al contempo, odio nei confronti di questi, quanto più di incarnare il canone letterario. Molte sono però le persone che criticarono, e criticano tuttora, Borges per aver diffuso, servendosi dei suoi personaggi, una qualche forma d'odio nei confronti dei migranti italiani e delle generazioni a questi seguite. Noi, invece, scegliamo di allontanarci deliberatamente da queste affermazioni, credendo piuttosto che non sia possibile amare a tal punto una cultura, rendendone continui omaggi, per poi scendere a basse e volontarie critiche e considerazioni a riguardo.

Ad esemplificare il cambio di rotta e di visione nei confronti degli italiani sono, soprattutto, due personaggi della succitata opera *El Aleph*. La prima, Beatriz Viterbo, di chiara ispirazione e riferimento all'omonima Beatrice della *Commedia* dantesca, è un personaggio caratterizzato da Borges per la sua forza. Contrariamente alla Giacumina dell'opera di Romero, viene di fatto descritta come una donna – parafrasiamo – non in preda a sentimentalismi e paure, neppure alla conoscenza della malattia che la affligge. Persino dal punto di vista prettamente fisico la descrizione di Borges si discosta apertamente da quelle precedentemente optate dai suoi colleghi per i personaggi femminili; Beatriz «era alta, fragile, leggermente curva», vicina al canone classico di bellezza dell'epoca, e con «un'andatura di graziosa goffaggine» (ossimoro permettendo). Borges ne plasma quindi una sorta di nuova immagine canonica della femminilità italiana, omettendo deliberatamente gli aspetti certamente più volgari attribuiti, per esempio, alla citata Giacumina di Romero. Ma a mancare sono però anche quei tratti di comicità, come visto, tipicamente associati agli italiani. Per Borges, infatti, gli italiani presenti nelle sue opere dovevano essere perlopiù colti. Si pensi, per esempio, al caso rappre-

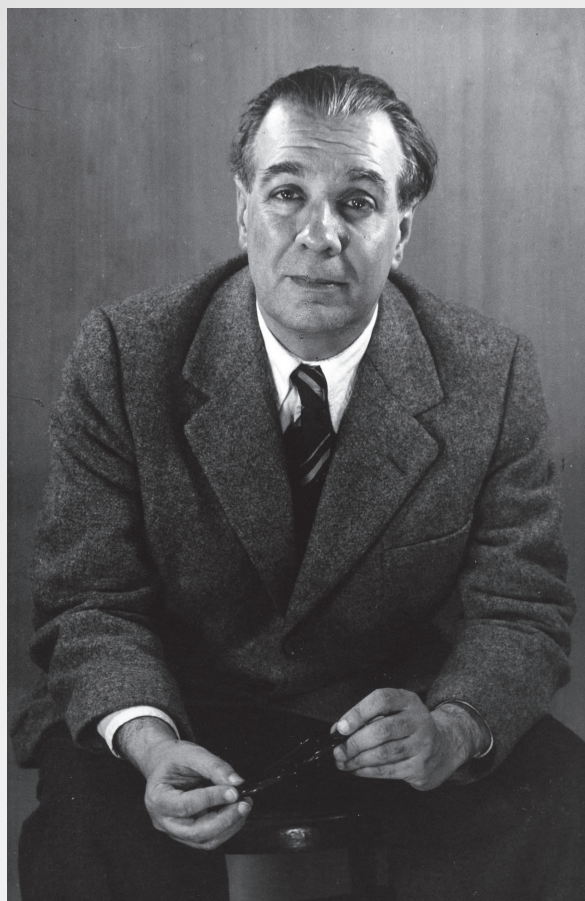
¹² BORGES, J.L. *El Aleph*, Alianza Editorial: Madrid, 1997; ed. or. 1949.

sentato dal personaggio di Carlos Argentino Daneri, al quale lo scrittore attribuisce un cognome carico di eredità. Il personaggio viene così descritto: «Carlos Argentino es rosado, considerable, canoso, de rasgos finos. Ejerce no sé qué cargo subalterno en una biblioteca ilegible de los arrabales del Sur; es autoritario, pero también es ineficaz; aprovechaba, hasta hace muy poco, las noches y las fiestas para no salir de su casa»; e al contempo si precisa che: «su actividad mental es continua, apasionada, versátil y del todo insignificante. Abunda en inservibles analogías y en ociosos escrúpulos. Tiene (como Beatriz) grandes y afiladas manos hermosas»¹³.

Le critiche rivolte al personaggio di Carlos non percorrono quindi la medesima linea di cui sopra tracciata dapprima da Hernández e da Romero poi. In Borges assistiamo perciò piuttosto pienamente a quel cambiamento pocanzi discusso, intravedendo apprezzamenti e rispetto verso i personaggi italiani, finalmente de-stereotipati da quella scrittura. L'autore rompe così facendo i canoni sin lì intravisti e radicati nella società argentina, tracciando conseguentemente una nuova rotta. Crea personaggi colti, con un buon lavoro e con una posizione stabile, e riconosciuta, all'interno della società, persone che contribuiscono, in sintesi, al bene del paese adattandosi a quel determinato stile di vita e costume; sono personaggi non più marginali e che riflettono, piuttosto, l'accettazione sociale e culturale di un paese ospitante e multiculturale come è oggi l'Argentina. Con la sua opera Borges apre dunque le porte a un nuovo modo di vedere gli stranieri, tracciando una strada, attraverso Beatriz, nel rispetto e nell'ammirazione tra culture.

Conclusioni

Possiamo quindi notare come nei centocinquant'anni trascorsi dalla pubblicazione dell'opera di Hernández lo stereotipo dell'italiano sia stato progressivamente superato, passando da una posizione più generalmente critica rispetto sia ai costumi e alla lingua del popolo peninsulare, a un'analisi critica più prossima al processo di creolizzazione da questi subito nell'adattarsi alla società argentina, con conseguente perdita di quelle stesse caratteristiche oggetto di scherni. Alla luce di questo fenomeno, il ruolo



assunto dalla letteratura esercita quindi un peso rilevante proprio per la sua capacità nell'aver rappresentato questo cambio di paradigma, contribuendo a superare vecchi stereotipi, credenze e valori poi evoluti nella società multiculturale argentina.

Riflettendo sulle diverse epoche nelle quali queste opere sono state scritte, e confrontandole ognuna con quella odierna, il lavoro degli autori succitati sembra permetterci di comprendere maggiormente certe ideologie che tutt'oggi affliggono le nostre relazioni sociali. Rileggere l'opera di Borges, soprattutto, dovrebbe per esempio ricordarci quanto obsolete e ottuse fossero le idee di Hernández e Romero, così lontane da quell'idea concreta e reale di Argentina come paese arricchito culturalmente dalla presenza di minoranze come quella italiana. Potremmo quindi qui concludere con una riflessione a tal proposito. Gli argentini, per abitudini, gusti e, persino, per la loro intonazione, altro non sono se non italiani nati all'estero, e, pertanto, figli di un'eredità – come quella italiana – che negli anni ha contribuito anch'essa a costruire la nazione che noi tutti oggi conosciamo.

¹³ Ibidem.



Un italiano venuto dal Brasile, Adolfo Celi tra cinema e teatro*

Michelangelo Cardinaletti e Fabio Melelli

Introduzione

Adolfo Celi è stato uno dei più singolari personaggi del panorama culturale italiano. Il suo itinerario artistico, dispiegatosi nel corso di un quarantennio, è all'insegna dell'eclettismo e della trasversalità fra i generi. Il temperamento che ha caratterizzato Celi è quello di un uomo dinamico, energico, vulcanico. Qualità che non solo lo hanno accompagnato nel corso della carriera, ma che gli hanno permesso di giungere ad una conclamata notorietà, come testimonia il caloroso affetto riservatogli negli anni da un pubblico intergenerazionale e interclassista. Su Adolfo Celi, nato a Messina il 27 luglio 1922 e scomparso prematuramente nel 1986, si contano ancora oggi pochi studi volti ad

indagare un profilo d'artista così multiforme e particolare. Anche se ricordato per lo più per alcuni ruoli iconici di terribili antagonisti, come il perfido Emilio Largo di *Agente 007 - Thunderball* (1965) o lo spietato James Brooke nel televisivo *Sandokan* (1976) diretto da Sollima, o, ancora, per l'ironia cinica e amara del professor Sassaroli di *Amici miei* (1975), è bene ribadire che Adolfo Celi è un personaggio piuttosto trascurato nonostante la sua parabola artistica risulti assai complessa e articolata. A molti sfugge, ad esempio, il contributo che Celi, con estro e originalità, ha saputo dare alla cultura di un paese esteso ed eterogeneo come il Brasile, dove dal 1950 al 1965 vi trascorse un periodo molto importante della propria vita¹.

* Il presente contributo è stato scritto a quattro mani in un clima di dialogo e di confronto da Michelangelo Cardinaletti e Fabio Melelli. Cardinaletti è autore dei primi due paragrafi, mentre Melelli è autore del terzo e quarto. L'intervista a Eliane Lage proposta in appendice è stata realizzata congiuntamente il 26 agosto 2022. A tal proposito gli autori desiderano ringraziare Maria-Amalia Martins per averli messi in contatto con la signora Lage e Guido Bonomini, professore di Lingua e Letteratura italiana presso l'Universidade Federal Fluminense di Niterói, Rio De Janeiro, per la traduzione simultanea operata durante l'incontro.

¹ Si veda il documentario *Adolfo Celi, un uomo per due culture* (2006) di Leonardo Celi.

A tal proposito il centenario della nascita che ricorre quest'anno invita ad accendere una volta in più un riflettore sulla sua attività, non per una mera rivalutazione di convenienza, ma per dimostrare la rilevanza dell'esperienza condotta da Celi nel periodo della sua permanenza brasiliana. L'intento del presente lavoro è quindi quello di ripercorrere le sue tappe, mettendo in risalto la peculiare capacità dell'artista di muoversi con il suo «corpo emigrante»² tra i diversi mondi della rappresentazione e dello spettacolo. A San Paolo Celi fu attivo nel teatro, nel cinema e nella televisione, dando in ogni circostanza un apporto sostanziale. In particolare modo il suo impegno sulle tavole del palcoscenico e l'attività di regista cinematografico, seppur breve e circoscritta, risultano oggi di grande rilievo, in quanto intimamente connesse all'identità di un paese, il Brasile, che ha saputo offrire a Celi – ma anche a molti altri italiani – le condizioni adatte per la realizzazione di progetti che non solo hanno alimentato un nuovo fermento culturale, ma che hanno di fatto permesso il consolidarsi di una rinnovata tradizione teatrale e cinematografica a livello nazionale. Il nostro obiettivo è quindi quello di riconsiderare tale soggiorno per evidenziare da un lato l'impegno profuso da Celi nella realtà culturale brasiliana, e dall'altro come quest'ultima, di riflesso, lo abbia influenzato nel prosieguo di carriera, dove gli echi di tale irripetibile apprendistato sono celebrati con nostalgia – vera e propria *saude* – nel film autobiografico *L'alibi* (1969), co-diretto in patria insieme agli amici Vittorio Gassman e Luciano Lucignani. L'indagine sarà condotta non solo attraverso l'analisi della bibliografia esistente e lo spoglio delle fonti d'archivio, ma anche mediante la testimonianza di Eliane Lage da noi raccolta, attrice brasiliana protagonista del film *Caçara*, opera che segna l'esordio dell'artista siciliano dietro la macchina da presa.

Adolfo Celi e il Teatro Brasileiro de Comédia

Adolfo Celi si trovava in Argentina impegnato nelle riprese del film *Emigrantes* (1949) di Aldo Fabrizi, quando lo scenografo Aldo Calvo, su segnalazione di Evi Maltagliati, lo segnala a Franco Zampari, fon-

datore nel 1948 a San Paolo del Teatro Brasileiro de Comédia, noto anche con l'acronimo TBC³. Di questa grande realtà culturale brasiliana Celi diverrà un nome di assoluta importanza. Il TBC inaugura la propria attività a San Paolo per iniziativa di Zampari, ingegnere industriale italiano di nascita, ma residente sin dalla giovane età in Brasile. Fu decisivo anche il contributo di Francisco Matarazzo Sobrinho, meglio noto con il nome di Ciccillo, il quale mise a disposizione un edificio di sua proprietà successivamente adattato per gestire con maggiore flessibilità oraria le attività teatrali. L'esperienza negli affari di Zampari premise al TBC di dotarsi di una struttura amministrativa estremamente all'avanguardia⁴.

Il programma che Zampari iniziò ad allestire non si discostava molto dalla concorrenza di Rio, appoggiandosi su due principi fondamentali: la messa in scena di *pièce* celebri e la selezione di registi stranieri. La differenza più grande fu nello spirito imprenditoriale del TBC, che gli permise non solo di dotarsi di una gestione economica interna assai efficiente, ma di compiere un considerevole salto qualitativo dell'offerta. Al posto di un solo direttore eu-



² DI MARINO B., *Adolfo Celi, un corpo emigrante*, in CSC (a cura di), *Adolfo Celi un mito da riscoprire*, Roma: Centro Sperimentale di Cinematografia, 2003, p. 41.

³ VANNUCCI A., *La "sensazione" d'America*, in CSC (a cura di), *Adolfo Celi un mito da riscoprire*, Roma: Centro Sperimentale di Cinematografia, 2003, p. 41.

⁴ FARIA J. R., *História do teatro brasileiro*, vol. 2, São Paulo: Editora Perspectiva, 2012, p. 107.

ropeo, ne venivano scelti due o tre (preferibilmente italiani); al posto di otto o dieci attori, se ne assunsero quindici o venti; per quanto riguarda il repertorio, per equilibrare la proposta si alternavano i classici antichi e moderni con testi di carattere popolare, in generale commedie americane e francesi. In questo modo il Brasile riuscì ad elevarsi, aggiornandosi e internazionalizzandosi attraverso un cartellone molto variegato: vi erano autori come Sofocle e William Saroyan, Arthur Miller e Pirandello, Goldoni e Strindberg, Ben Jonson e Anouilh. I registi inizialmente furono veri e propri professori, in grado di trasformare dei semplici dilettanti in validi professionisti, preparando un'intera generazione che, dal punto di vista tecnico è ricordata ancora oggi come una delle più brillanti del paese⁵. È in questa fase, in particolare, che si rivelò molto preziosa la solida formazione scenica di Adolfo Celi, nominato da Zampari nel 1950 anche come primo direttore artistico del TBC. Celi, a sua volta, invitò in Brasile Luciano Salce, Flaminio Bollini, suoi colleghi all'Accademia nazionale d'arte drammatica di Roma, successivamente anch'essi coinvolti a vario titolo nel TBC, così da costituire una sorta di enclave di teatranti e cineasti italiani a San Paolo. Oltre ai registi vi erano altri professionisti italiani impiegati nei settori collaterali, come Gianni Ratto per la scenografia (già affer-

mato nel momento in cui aveva lasciato l'Italia) Alberto D'Aversa per la critica teatrale e, soprattutto, Ruggero Jacobbi regista e autore di numerosi saggi fra cui un volume sul teatro brasiliano pubblicato in Italia⁶. Il TBC inaugura nel giugno 1949 una nuova stagione e si consacra come un teatro professionalizzato attraverso grazie alla prova degli attori, fino a quel momento considerati dilettanti, nella commedia *The time of your life* (*Nick bar* nella traduzione brasiliana) di William Saroyan, per la regia di Adolfo Celi⁷. Il critico Dècio de Almeida Prado nella rivista "O Estado de S. Paulo", dopo aver visionato lo spettacolo affermava:

O trabalho dos amadores paulistas já vinha sendo de primeiríssima ordem neste último tempo, mas sempre no sentido de maior naturalidade e descrição possível. Celi modificou ligeiramente tais características, dando ao elenco do TBC um senso de espetáculo [...] mais teatralidade, uma tonalidade mais agressiva e mais viva⁸.

L'arrivo del regista italiano, anche grazie al grande successo di critica e di pubblico, ha aperto la strada ad altri professionisti stranieri che negli anni successivi si sono adoperati per una modernizza-



5 DE ALMEIDA PRADO D., *O teatro brasileiro moderno*, São Paulo: Editora Perspectiva, 1996, p. 44.

6 *Ibidem*.

7 Luciano Lucignani racconta che Celi scelse proprio l'opera di Saroyan, con la traduzione di Gerardo Guerrieri, per il suo saggio finale di regia all'Accademia d'Arte Drammatica, vedi LUCIGNANI L., *Il più divertente compagno di scuola*, in CSC (a cura di), *Adolfo Celi un mito da riscoprire*, Roma: Centro Sperimentale di Cinematografia, 2003, p. 21.

8 FARIA J. R., 2012, p. 107.

zione del teatro brasiliano. Anche se non tutti gli allestimenti successivi ottennero lo stesso riscontro, il nome di Celi era una garanzia di buon teatro, come attestano, tra il 1949 e il 1951, le regie di *Arsenico e Alfazema*, di Kesselring, *Luz da Gás* di Hamilton, *Um pedido de casamento* di Checov, *Entre quatro paredes* di Sartre e *Seis personagens à procura de um autor* di Pirandello⁹. Celi, rispettoso dei principi da lui stesso esposti in una sorta di manifesto programmatico di recitazione¹⁰, interveniva con particolare slancio nelle regie affidategli, interagendo in modo decisivo con gli attori sul palco. Sottolinea Vannucci che Celi «manipulated faces and bodies in the frame of the black box of the stage [...], proposed techniques for concentration, changes in rhythm, character building through physical deformation»¹¹. In quegli stessi anni venne fondata dai padri del TBC Zampari e Matarazzo anche la casa di produzione cinematografica Vera Cruz, trampolino di lancio per Celi per l'esordio alla regia che avvenne nel 1950, contestualmente alle direzioni teatrali, con il film *Caiçara*. Dopo la parentesi dietro la macchina da presa Celi continuerà a lavorare per il teatro con nuovi e vecchi allestimenti. Nella seconda metà degli anni Cinquanta fondò con la protagonista del suo secondo film, Tônia Carriero, e con Paulo Autran, tutti attivi nell'orbita del TBC, la Companhia Tônia-Celi-Autran che operò principalmente nel contesto metropolitano di Rio de Janeiro fino allo scioglimento risalente ai primi anni Sessanta. Nel fermento che coinvolge il teatro brasiliano, Celi, come suggerisce Vannucci, ha un importante ruolo «enquanto diretor artístico estrangeiro, diplomado e carsimático» poiché è propulsore di un movimento «que intenciona requalificar o status de arte teatral, isto è, reaproxima-la do bom-gusto burguê»¹².

Celi e le regie cinematografiche brasiliane

Contemporaneamente all'attività teatrale, a Celi si offre l'occasione di debuttare come regista cinematografico, con il film *Caiçara* (1950), realizzato dalla Vera Cruz di San Paolo, patrocinata dagli stessi



promotori del Teatro Brasileiro de Comédia, ovvero gli italiani Zampari e Matarazzo. La produzione di *Caiçara*, pur essendo totalmente brasiliana, vede coinvolti diversi italiani, oltre a Celi (che vi interpreta anche un piccolo ruolo, quello di un genovese, recitando in un paio di scene, parlando un portoghese frammisto all'italiano) e allo stesso Zampari, che riveste il ruolo di direttore di produzione, troviamo riportati nei titoli di testa del film¹³, anche Ruggero Jacobbi, soggettoista, e Aldo Calvo, scenografo. Per inciso, per rimarcare l'italianità dell'operazione, è opportuno ricordare come Jacobbi avesse originariamente ambientato il soggetto a Capri¹⁴. Il film, considerato tra i più importanti della storia del cinema brasiliano, presentato nel 1951 al Festival di Cannes, sembra pagare il debito al Neorealismo di Rossellini, tanto evidenti sono i rimandi a *Stromboli terra di Dio*, che pure è dello stesso anno, ma anche a *Ossessione* (1943) di Luchino Visconti, a sua volta adattamento non dichiarato de *Il postino suona sempre due volte*. Dal film di Rossellini sembra provenire l'idea di raccontare la storia di una ragazza di città, in questo caso specifico cresciuta in un collegio di suore, che si ritrova - a causa del matrimonio con uomo volgare e manesco - in un luogo selvaggio e inospitale,

9 BARRO M., *Participação italiana no cinema brasileiro*, São Paulo: Sesi-Sp Editora, 2017, p. 503.

10 Cfr. CELI A., L'attore come materiale plastico, "Roma fascista", n. 28, 20 maggio 1943, p. 4.

11 VANNUCCI A., *The Italian mission: Stories of a generation of Italian film and theatre directors in Brazil*, "Journal of Italian Cinema & Media Studies", Vol. 10, n. 2, 2022, p. 190.

12 VANNUCCI A., *Adolfo Celi, um olhar para dois mundos*, "Significação", n. 18, novembre 2002, p. 153.

13 Il film è visionabile, per quanto in un riversamento di non eccelsa qualità, su YouTube al link <<https://www.youtube.com/watch?v=OoYnzurps6c>> (consultato il 28/08/2022).

14 VANNUCCI A., 2022, p. 191.

un piccolo villaggio di pescatori¹⁵. Dal film di Visconti, invece, gli autori del film brasiliano recuperano il tema del triangolo amoroso, qui piuttosto un quadrilatero, oltre alla figura di un marinaio dal fascino virile, che rinvia direttamente, anche nel look, al vagabondo interpretato da Massimo Girotti nel modello italiano. Di tipicamente brasiliano c'è invece, oltre al paesaggio peculiare con vegetazione e animali esotici, l'aspetto legato alla macumba, che sortisce inevitabilmente i suoi effetti, tanto che il film oscilla tra il realismo più naturalista e una sorta di fantastique etno-antropologico.

Due anni dopo *Caiçara* Celi dirige un secondo film in terra brasiliana (il terzo e ultimo che farà da regista sarà *L'alibi* nel 1969), *Tico Tico no fubá*¹⁶ biografia romanzata di Zequina De Abreu, celebre musicista, autore del noto brano che dà il titolo al film. Anche in questo caso, come nel precedente, prevale il registro melodrammatico, raccontando la storia dell'amore infelice del protagonista per la bella cavallerizza del circo Branca. Vittima dei condizionamenti sociali – siamo agli inizi del '900 – Zequina è costretto a rinunciare alla passione più autentica, per sposare Durvalina, una incolore amica d'infanzia. Non mancano elementi che rimandano alla pras-

si Neorealista, come l'utilizzo di un vero circo viaggiante, il circo Piolin, "affittato" per i tre mesi necessari alle riprese del film¹⁷. Come in precedenza, a riprova dell'importanza del film nel contesto produttivo brasiliano, la pellicola viene presentata al Festival di Cannes. Protagonista nel ruolo dell'affascinante circense Tônia Carrero – compagna, e poi moglie, di Adolfo Celi dal 1951 al 1962 – che in occasione della presentazione del film al Festival di Cannes ricevette un invito in Italia dove alcuni produttori volevano lanciarla come nuova stella del cinema italiano: «Celi se ajoelhou e me pediu que eu não aceitasse. Ele me disse que se eu fosse para Itália, jamais voltaria e me pediu "vamos voltar para o Brasil e fazer teatro juntos". Eu atendi ao seu pedido e jamais me arrependi»¹⁸.

Nel 1962 Celi diresse un terzo film in Brasile, *Marafa*, adattando l'omonimo romanzo di Marques Rebelo e girando a Rio De Janeiro. Intorno a questo film aleggia un sostanziale mistero, tanto che diversi repertori sul web lo riportano come effettivamente realizzato¹⁹. In realtà il film è stato iniziato, ma non terminato, come si può apprendere dalle testimonianze di chi, a vario titolo, è stato coinvolto nelle riprese. Cecil Thiré, figlio di Tônia Carrero, ha raccontato alla "Revista do Radio": «[...] era convidado por Adolfo Celi [sic] para ingressar como ator. O filme chamava-se Marafa, mas pouco depois de iniciando o trabalho houve incidentes entre o diretor e os financiadores, e a filmagem parou»²⁰. La conferma viene anche dall'aiuto regista Walter Lima jr. che ha ricordato recentemente quella lontana esperienza:

Fui assistente de direção de Adolfo Celi, no filme *Marafa* – adaptação do romance de Marques Rebelo. Mas o Celi, depois de bater boca com o produtor, largou o trabalho no meio. Ele simplesmente deu de ombros e foi embora. Perguntei-me: "Como o cara tem coragem de abandonar um filme assim?". Nunca tinha visto aquilo²¹.



15 Nella realtà è l'isola di Ilhabela, nello stato di São Paulo, famosa per le sue spiagge incontaminate, all'epoca praticamente priva del fabbisogno energetico necessario per alimentare i macchinari di una produzione cinematografica.

16 Il film è visionabile al link <<https://www.youtube.com/watch?v=nQinilcYbK4>> (consultato il 28/08/2022).

17 TAMAOKI V., *O fantasma do circo*, São Paulo: Massao Ohno e Robson Breviglieri Editores, 2000, p. 151.

18 CARVALHO T., *Tônia Carrero. Movida pela paixão*, São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2009, p. 194.

19 Si veda il link <<http://www.elencobrasileiro.com/2009/06/adolfo-celi.html>> (consultato il 28/08/2022).

20 GOLD M., Cecil Thiré: *O Galã que Tônia Carrero deu ao teatro*, "Revista do Radio", a. XIII, n. 830, 14 agosto 1965, p. 33.

21 Intervista al regista Walter Lima Junior pubblicata il 4 maggio 2010 e reperibile all'indirizzo: <https://portal.sescsp.org.br/online/artigo/5271_DEPOIMENTO?fbclid=IwAR2I3QVKPQg6-1nFCP8_MwP93bufZhF05xhZV1DPb9fN3pyeYopVBgog77c> (consultato il 28/08/2022).

Fu il film *L'uomo di Rio* di Philippe De Broca, girato nella capitale carioca, a dare a Celi l'opportunità di tornare in Italia per doppiare il suo ruolo. Da quel momento vi rimase in pianta stabile²².

Celi, in Brasile, oltre all'attività di regista cinematografico e a quella teatrale, svolse anche una lunga e significativa attività televisiva, di cui purtroppo non rimane traccia, trattandosi di messe in scena che venivano trasmesse dal vivo in un'epoca in cui non era possibile la video-registrazione dei programmi²³.

Il ritorno in patria e il film "L'alibi"

Nel 1969 Adolfo Celi tornò a riflettere sulla sua esperienza brasiliana con un curioso film autobiografico, *L'alibi* diretto e interpretato insieme agli ex compagni di accademia e coetanei Vittorio Gassman e Luciano Lucignani. Il segmento da lui realizzato intitolato *Il ritorno* come è stato osservato si presenta come «il più intimista e, in un certo senso, il più personale». ²⁴ Il film racconta proprio il ritorno dal Brasile di Adolfo (il cognome non viene specificato) e il suo incontro con i suoi vecchi amici Luciano e Vittorio, che lo aspettano a Roma.

Adolfo ha vissuto quindici anni in Brasile dove è stato un protagonista della cultura e dello spettacolo, un grande sperimentatore, soprattutto in campo teatrale (lo vediamo impegnato in un flashback in un allestimento *en plein air* di *Sei personaggi in cerca d'autore* di Luigi Pirandello). Dai salti all'indietro della storia, scopriamo anche che Adolfo non si ritrova più in un contesto ormai votato al cosiddetto *cinema nôvo* ed è costretto a fare squallide pubblicità per l'acqua minerale (vediamo parzialmente anche la marca, ossia San Pellegrino: caso di furtivo, e all'epoca illegale, product placement?).

Ma anche l'Italia non sembra il paese migliore per vivere e lavorare: Adolfo si ritrova di fronte due amici che sono costretti a compromessi e mediazioni, uno, Vittorio, grande attore drammatico che per soldi è disposto a fare anche le commedie più becere, e l'altro, Luciano, idealista e utopista, che sogna di mettere in scena Brecht nel contem-

poraneo contesto della guerra del Vietnam, ma che è sostanzialmente un velleitario e inconcludente asfittico intellettuale, di provata e grottesca fede comunista. Al di là del contenuto quello che ancora oggi sorprende de *L'alibi* è la forma libera, sganciato da ogni genere o filone codificati, come se si trattasse di una sorta di seduta pubblica per immagini di autocoscienza di tre amici che hanno seguito strade molto diverse e che ora si rinfacciano vicendevolmente vizi e difetti. Non sono ricorrenti nella storia del cinema italiano film così sinceri e senza filtri, dove gli autori si mostrano in profondità, mettendo in discussione la propria immagine di personaggi pubblici, anche molto amati come nel caso di Gassman e Celi. Lo stesso Celi in un'intervista al critico Claudio G. Fava spiega la genesi e le ragioni di un'opera così peculiare:

Non si può dire che è un film girato da tre registi insieme. Ci siamo proposti di scrivere tre storie che avessero degli allacciamenti tra di loro. Più o meno raccontando lo stesso problema, l'arrivo di un vecchio amico dal Brasile. Ognuno ha scritto cosa succedrebbe se questo amico arrivasse. E di fatto io sono realmente arrivato. Non ho fatto altro che raccontare quello che mi è successo. Vittorio ha raccontato i problemi e le preoccupazioni di un vecchio amico che ritornava... e così Luciano. Ognuno ha scritto la propria storia di questa attesa durante il viaggio in aereo e poi ci siamo confrontati e abbiamo visto gli script insieme. Li abbiamo sceneggiati. Naturalmente è diventato ognuno regista della propria parte e attore degli episodi degli altri. Episodi che non sono stati ognuno girati di seguito, ma missati e tagliati per farne un unico film²⁵.

Nella stessa intervista con Fava, Celi racconta come il materiale girato fosse molto di più e che il film sarebbe potuto durare molto più a lungo, a riprova del fatto che si tratta di un'opera non certo occasionata e di rapida confezione. Anzi Celi aggiunge

22 MENDES CATANI A., *Adolfo Celi*, in RAMOS F., MIRANDA L. F. (a cura di), *Enciclopedia do cinema brasileiro*, São Paulo: Senac, , 2000, p. 108.

23 Difficile tentare una ricostruzione completa della produzione di Celi per il piccolo schermo, tuttavia si può consultare sul web il repertorio Elenco Brasileiro, dove risulta accreditata la regia e la produzione di tre lavori: *Eu me chamo Maria* (1956), *Panico* e *Vestido de baile*, quest'ultime entrambe del 1958 e inserite nel ciclo Tv Misterio di Tv Rio.

24 GAMBETTI G., "Il ritorno" di Celi, in CSC (a cura di), *Adolfo Celi un mito da riscoprire*, Roma: Centro Sperimentale di Cinematografia, 2003, p. 41.

25 L'intervista è reperibile su YouTube al link <<https://www.youtube.com/watch?v=hVprvGRZVuQ>> (consultato il 28/08/2022).



che con Gassman e Lucignani si era pensato anche a un seguito, di fatto rimasto inevaso anche a causa dell'insuccesso de *L'alibi*, insuccesso dovuto certo alla sua natura sperimentale e poco commerciale, almeno secondo canoni consolidati.

Una volta tornato in Italia dal Brasile, Celi alterna all'attività di attore cinematografico e televisivo, quella teatrale, in questo memore delle esperienze sudamericane, forte di un bagaglio professionale, che affondava le sue radici nella primigenia militanza nel teatro dei Guf ed era stato affinato dalle tantissime messe in scena del Teatro Brasileiro de Comédia, dove Celi aveva sperimentato tanti grandi classici della drammaturgia. Un'attività, quella svolta sulle tavole del palcoscenico, che lo assorbirà fino agli ultimi anni, tanto che la morte lo coglie, il 19 febbraio 1986, proprio in seguito ad un aneurisma dell'aorta di cui è vittima mentre sta per andare in scena con i *Misteri di Pietroburgo* di Fëdor Dostoevskij al Teatro dei Rinnovati di Siena²⁶.

Ciononostante, Celi continua ancora oggi a essere ricordato, anche in ambito pubblicistico e accademico, quasi esclusivamente per le sue interpretazioni sul grande schermo, cosa che si deve ritenere del tutto limitativa in relazione al suo poliedrico talento di uomo di spettacolo²⁷. Le sue celeberrime caratterizzazioni cinematografiche e televisive non sarebbero certo così memorabili, come realmente so-

no, se alle spalle non avesse avuto la profonda preparazione maturata sulla scena, che gli consentiva di padroneggiare nel modo più assoluto qualsiasi personaggio, a cui invariabilmente infondeva una calcolata naturalezza e una rara intensità psicologica.

Appendice – Eliane Lage. Un'intervista inedita
In alcune interviste lei ha raccontato come sul set di Caiçara, Adolfo Celi si occupasse soprattutto della direzione degli attori, mentre la parte tecnica era appannaggio di Tom Payne.

Sì, esattamente era proprio così: Tom Payne si occupava della parte tecnica, dell'inquadratura e dei movimenti della macchina, mentre Celi si occupava degli attori. Questo succedeva perché Celi era un regista di teatro e quindi era abituato a guidare gli attori, ma non aveva conoscenza specifica della tecnica cinematografica. Tom in quanto regista di cinema vero e proprio conosceva molto bene invece gli aspetti legati alla ripresa. Era lui che posizionava le camere e sceglieva gli obiettivi.

Come si è trovata a interpretare un ruolo da protagonista in un film come Caiçara, senza esperienze pregresse nel campo della recitazione?

Non sapevo niente né di teatro né di cinema. Non mi sono mai sentita un'attrice. Per quanto riguarda le difficoltà tecniche non me ne rendevo conto, essen-

26 CASTELLANI M., Adolfo Celi, 100 anni fa nasceva l'altro eroe dei due mondi, "Avvenire", 23 luglio 2022.

27 Si veda CHIACCHIARI F., ad vocem Celi, Adolfo, in *Enciclopedia del cinema*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana Treccani, Roma, 2003 <https://www.treccani.it/enciclopedia/adolfo-celi_%28Enciclopedia-del-Cinema%29/#:~:text=Attore%20e%20regista%20cinematografico%2C%20onato,il%20naso%20decisamente%20aquilino%2C%20C> (consultato il 28/08/2022).

do la mia prima esperienza. Questo tipo di problemi li risolveva Tom Payne, mentre Celi mi aiutava nella recitazione.

Il film appare molto influenzato dal cinema neorealista italiano, in particolare sembra evidente il rimando a Stromboli terra di Dio di Roberto Rossellini e Ossessione di Luchino Visconti. Il suo personaggio è molto simile a quello interpretato da Ingrid Bergman nel film di Rossellini? Lei aveva visto il film con la Bergman?

No, non lo conoscevo. Personalmente non sono stata influenzata dalla interpretazione della Bergman, ma forse ha influenzato Celi. Io ero digiuna completamente di cinema, come dicevo. Oltretutto il cinema non mi interessava proprio. Non ho mai voluto essere un'attrice.

Il set del film era una vera e propria babele di lingue...
Sì, era proprio una Torre di Babele. C'era solo una ragazza sul set che capiva e si faceva capire da tutti! Era la persona più importante della troupe. Io parlavo inglese, ma non italiano, per esempio.

Produttore del film per la Vera Cruz era il celebre cineasta Alberto Cavalcanti.

Cavalcanti era colui che era andato in Inghilterra e aveva contattato tutti i migliori professionisti che poteva trovare, professionisti che poi divennero le colonne della Vera Cruz. Insieme a Cavalcanti i motori produttivi della Vera Cruz erano Ciccillo Matarazzo e Carlo Zampari.

Durante le riprese di Caiçara occorre un incidente curioso che lei ha raccontato diverse volte.

Sì, successe che arrivò a Ilhabela da San Paolo un generatore di corrente, una macchina immensa, pesantissima, che venne fatto sbarcare su un pontile che i pescatori del luogo usavano per tirare a riva il pesce. Il pontile che era di legno non resse al peso e crollò in acqua. Così fu necessario fare arrivare un altro generatore da San Paolo! *Caiçara* fu una produzione piuttosto costosa. C'era un aereo nell'aeroporto di Ilhabela sempre pronto a partire per risolvere i problemi che eventualmente si presentavano durante le riprese. A Ilhabela non c'era niente, non c'era neanche l'elettricità. Era un paese di semplici pescatori.

Il film era girato alla maniera del Neorealismo di Rossellini?

C'era una sceneggiatura che era un vero e proprio libro. Naturalmente venivano battuti almeno un paio di ciak per ogni inquadratura. Ma non c'era molta preparazione prima delle riprese. Il film, inoltre, non era girato in presa diretta, tanto che si ricorse al doppiaggio. Dovevo essere il più naturale possibile. Non è come a teatro che bisogna farsi sentire e vedere anche dall'ultima fila della platea. Payne, che in seguito mi ha diretto in diverse occasioni, oltre che essere stato mio marito, aveva un approccio molto più cinematografico di Celi- che invece era legato al teatro- tanto che mi diceva sempre: "Fai meno, me-



no...". Al cinema bisogna essere semplici, non teatrali. Non essendo attrice di teatro ero paradossalmente facilitata a recitare in un film.

Si rimane sorpresi di quanto Caiçara sia un film profondamente brasiliano, pur essendo diretto da un regista italiano.

In realtà nella troupe c'erano dei brasiliani che aiutavano Celi a creare il clima culturale e sociale autotono. Durante le riprese poteva succedere che qualcuno interveniva per dire a Celi: "Questa cosa un brasiliano non la farebbe mai".

Alcune fonti accreditano a un tale John Waterhouse la co-regia del film. Chi era?

Era un inglese, che dirigeva la seconda unità. La prima unità era quella con gli attori, la seconda unità è quella che si incaricava delle scene senza attori. Era un vero tecnico del cinema, John Waterhouse.

Wolfgang Welsch sulla transdisciplinarietà, il “carattere a rete” di tutte le cose e la Biennale di Venezia 2022/23

a cura di Dagmar Reichardt

Mentre a Venezia la 59° Esposizione Internazionale d'Arte ha aperto i suoi padiglioni, il Centro Tedesco di Studi Veneziani festeggia i suoi 50 anni. Il 6 maggio 2022, nell'ambito di una cerimonia, la sala capitolare della Confraternita Francescana della Scuola Grande di San Rocco ha aperto le sue porte con i monumentali, magnifici affreschi del Tintoretto. Dagmar Reichardt ha conversato con l'oratore ufficiale Wolfgang Welsch – filosofo tedesco di spicco e inventore della “transculturalità” – di transdisciplinarietà, del ruolo dei media, di ecologia, politica e arte nell'epoca del tardo postmodernismo.

È arrivato da Berlino nella città lagunare Wolfgang Welsch, da decenni uno dei filosofi contemporanei più innovativi, pregnanti e originali – dal punto di vista estetico-filosofico, degli studi culturali e socio-culturale – della Germania. Su invito e richiesta della dottoressa Marita Liebermann, responsabile del Centro Tedesco di Studi, Welsch ha tenuto qui una conferenza sul tema della transdisciplinarietà davanti a oltre cento ospiti internazionali e veneziani.

Dopo una suggestiva esecuzione da parte dell'Orchestra dell'Università Ca' Foscari del Concerto brandeburghese n. 5 di Johann Sebastian Bach per flauto, violino, clavicembalo solo e orchestra d'archi e prima del ricevimento riservato agli ospiti invitati sulla terrazza di Palazzo Barbarigo, sede del Centro Tedesco di Studi, le considerazioni di Welsch hanno destato sia

la curiosità che l'animo del pubblico astante. Alcuni aspetti del discorso ufficiale di Welsch sono confluiti nell'intervista che segue, condotta il giorno successivo presso il Centro Tedesco di Studi con l'autore, pubblicista e filosofo, con propensioni artistiche e musicali, nato nella città bavarese Steinenhausen nel 1946 e oggi residente a Berlino nel quartiere Dahlem.

La serata precedente si era conclusa con un teatrale taglio di torta con panna e rum, poi generosamente servita, e con una amichevole stretta di mano con l'attore tedesco italo-filo e franco-filo Mario Adorf a tarda ora davanti alla porta dell'istituto, prima che quest'ultimo, accompagnato dalla moglie francese Monique Faye, si congedasse nella vicina pensione signorile. La mattina dopo, nel foyer di rappresentanza del Centro Tedesco, ormai riordinato e libero dalla musica del sassofono, dal brusio che riempiva la sala e dagli avanzi del buffet, abbiamo incontrato il filosofo Welsch di ottimo umore, elegantemente vestito, vigile, nella accezione migliore del termine, e disponibile a filosofare sull'arte moderna, sull'attuale invasione russa dell'Ucraina, sulle centrali questioni dell'estetica, sui casi della vita, sui grandi personaggi storici che lo hanno da sempre colpito e sulla sua carriera accademica personale.

Dagmar Reichardt (DR): Buongiorno, signor Welsch! La 59° Biennale di Venezia è in corso: lei ci è già stato o deve ancora andare?

Wolfgang Welsch (WW): Sì, ci sono stato, spinto dalla curiosità e dalla speranza, ma poco è stato fatto. Ho trovato l'ultima Biennale magnifica – e al riguardo ne ho anche scritto in un saggio (*Nach dem Ende des Anthropozäns. Künstlerische Vermutungen von Wolfgang Welsch*, apparso su «Kunstforum», *Digital. Virtuell. Posthuman?*, 265, Jan./Feb. 2020, pp. 174-191; oltre che sotto il titolo *Nach dem Anthropozän: Künstlerische Vermutungen* in «Dritte Natur: Technik – Kapital – Umwelt», 4/2, 2021 [N.d.R.]) – ma quest'anno solo poche opere mi hanno catturato!

DR: E dove è stato “catturato”?

WW: Presso il Padiglione Svizzero, nel quale ripongo comunque sempre grandi speranze. L'ho trovato fantastico: il cosiddetto *Concerto* (*The Concert* [N.d.R.]) dell'artista svizzera di origine marocchina Latifa Echakhch. L'artista presenta nell'area esterna sculture in legno bruciato che in un paio di mesi subiranno delle forti alterazioni a causa dell'erosione. All'interno, poi, altre sculture ed effetti di luce. Siamo stati dentro a lungo e all'improvviso abbiamo fatto la stessa associazione: ecco Wagner! Questa artista prima o poi si dovrebbe cimentare con la messinscena di Wagner! Infine ci siamo chiesti: perché l'opera porta proprio il titolo *Concerto*?

DR: A quale conclusione è giunto?

WW: Ci siamo rivolti a una delle cortesi persone con il cartello «Chiedi a me!». Un giovane ragazzo ci ha quindi spiegato che Echakhch si è servita di un percussionista che ha composto la musica poi tradotta in impulsi di luce. Non è quindi stato un caso avere avuto l'impressione di un concerto!

All'esterno, la prima grande figura è tanto semplice quanto impressionante. Se da un lato sembra un carciofo, dall'altro si può vedere che si tratta di un volto umano. Un occhio è rotto, ma, grazie a Dio, l'altro non lo è. La configurazione artistica nel suo allestimento rimane ambivalente. Il tutto è stato enigmatico nei suoi riferimenti, ci ha suscitato molte associazioni e forti emozioni. Questo resta!

DR: E come è arrivato a Wagner?

WW: Abbiamo subito inequivocabilmente pensato a Wagner perché tre giorni prima eravamo stati nella Basilica dei Frari (Basilica di Santa Maria Gloriosa dei Frari di Venezia [N.d.R.]), dove al momento l'*Assunta* (1516-

1518 [N.d.R.]) di Tiziano (ca. 1488-1576 [N.d.R.]) purtroppo si può vedere solo in copia – il quadro è in restauro. Per me, il dipinto è uno dei più strabilianti in assoluto per una serie di motivi. Come indietreggia, intimorita, la Madonna prima di essere assunta in quel cielo, tutt'altro che gioioso, ma tetramente minaccioso! Lo stesso Wagner disse di aver visto e ammirato questo quadro a Venezia – all'epoca si trovava ancora all'Accademia (qui si intendono le Gallerie dell'Accademia, sulla sponda meridionale del Canal Grande, museo che ospita importanti collezioni di arte pittorica veneziana [N.d.R.]) – e proprio questo quadro lo ispirò a comporre il suo *I maestri cantori* (ossia l'opera wagneriana *Die Meistersinger von Nürnberg* del 1868 [N.d.R.]).

Ciononostante si tratta di un transfer che non comprendo affatto: né in termini di impressione del dipinto né in termini di soggetto. Che cosa dovrebbe avere a che fare la (meravigliosa) *Assunzione della Vergine* con il (a mio parere piuttosto mediocre) *I maestri cantori*? A volte i transfer non sono affatto comprensibili. In ogni caso, con Wagner non si sa mai veramente – era un grande mistagogo – quanto si debba prendere sul serio quello che dice. Wagner era un grande venditore e annunciatore di sé stesso.



DR: A proposito del soggiorno di Wagner a Venezia, la città conosciuta come la “Serenissima”, ossia la “più calma” o la “più rilassata” di tutte le città, o come “una delle città più belle del mondo”, come ieri sera è stato detto nell’ambito della sua conferenza sul tema “Transdisciplinarietà”. Ma, mentre noi siamo seduti qui, la guerra in Ucraina continua a imperversare in Europa. Nel 1998, insieme a Gianni Vattimo, lei ha pubblicato un libro su *Medien – Welten – Wirklichkeiten* (Monaco: Fink, 1998). Ma cosa possono fare effettivamente i “media” in questa fase transculturale in relazione alla “realtà”?

WW: Decisamente poco, credo! Per quanto riguarda i media comuni – diciamo i “media di informazione” – ho la crescente sensazione che noi non veniamo realmente informati. Siamo tutti fin troppo informati in modo unidirezionale. Ad esempio, c’è una convenzione linguistica, che ha prevalso nei media televisivi tedeschi, che ci spiega che si tratta di una “guerra di aggressione di Putin”. Non si dice semplicemente “la guerra”, ma si aggiunge prontamente (nell’informazione!) questa valutazione (“di aggressione”). E poi segue sempre l’avvertimento (giustamente) che le notizie non sono confermate: questo è comprensibile poiché la verifica ovviamente non è così facile in circostanze di guerra. Ma nel complesso ho l’impressione che in realtà non veniamo informati nel modo più oggettivo possibile.

In riferimento alla vicenda della “Lettera aperta” (inviata al Cancelliere federale tedesco Olaf Scholz con la richiesta di non consegnare armi all’Ucraina, pubblicata sulla rivista «Emma» il 29 aprile 2022 [N.d.R.]), che io non ho firmato, col senno di poi ho trovato interessante il fatto che gli scriventi abbiano affermato che la reale opinione della popolazione fosse diversa da quella dei media. L’opinione mediatica sosterebbe la fornitura di armi pesanti, mentre i firmatari sarebbero, per così dire, dalla parte della maggioranza silente della popolazione non favorevole alla fornitura di armi pesanti. Se ciò risulta vero, è perché probabilmente la popolazione teme una terza guerra mondiale.

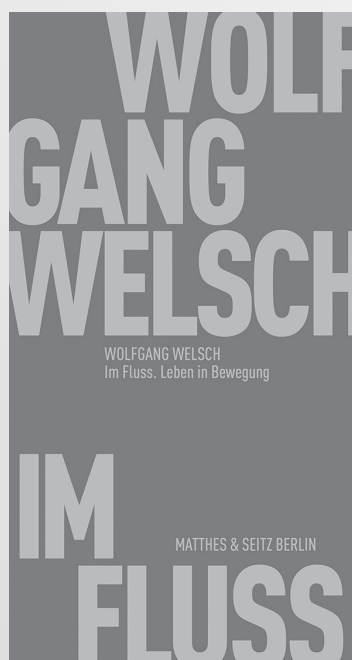
La seconda linea di confine menzionata è stata: cari ucraini, vi state addossando troppo. Vi state ad-

dossando uno sterminio di persone, una distruzione smisurata delle infrastrutture! Questo è un argomento molto problematico: se è così, allora gli ucraini dovrebbero essere autorizzati a decidere da soli cosa addossarsi o meno. Non mi è piaciuto molto questo avvertimento tedesco. Ecco perché non ho firmato la lettera.

Senza voler confrontare nemmeno lontanamente i nostri media tedeschi con quelli russi, ho comunque l’impressione che anche da noi le cose avvengano troppo all’unisono: pressoché ovunque la stessa opinione mainstream. E tutto ciò vale pur non avendo ancora menzionato i cosiddetti social network: anche loro svolgono un ruolo importante.

DR: Questo è vero: in considerazione di questa situazione di informazioni contrastanti e di sensazione condivisa che lei descrive, da un punto di vista filosofico non si può evitare di chiedersi quale sarà il futuro della storia umana date le circostanze. E – nello stesso momento, quando lei dice che siamo informati solo in modo unilaterale – qual è il reale stato dell’ecologia del nostro pianeta. In linea di massima la Germania – così è stato detto pochi giorni fa – ha già esaurito le risorse naturali della sua terra a maggio, nel caso in cui dovesse amministrare in modo sostenibile. Ciò significa che a partire da subito e fino alla fine dell’anno vivremo a spese del pianeta. Secondo lei, ci stiamo avviando verso la fine dell’Antropocene in dimensione universale-cosmologica?

WW: Al riguardo c’è un mio saggio che è stato pubblicato in due libri (*Wohin treibt das Anthropozän?*, in: *Wer sind wir?*, Vienna: New Academic Press, 2018, e *Im Fluss: Leben in Bewegung*, Berlino: Matthes & Seitz, 2021 [N.d.R.]). La mia valutazione va dal grigio al grigio scuro. Già negli anni Settanta, il Club of Rome mise tutto sul tavolo. Il “quasi” presidente statunitense Al Gore (Albert Arnold “Al” Gore Jr., 45° vicepresidente degli Stati Uniti 1993-2001 con il governo democratico del presidente Bill Clinton [N.d.R.]) ha ricevuto il Premio Nobel per la Pace (2007 [N.d.R.]) per il suo impegno a favore dell’ecologia, e sono venute a galla tante altre condizioni ambientali... Ma non se ne è fatto nulla! O solamente tutto ciò che c’era di sbagliato: l’inquinamento dell’aria, il riscaldamento dei mari, lo scongelamento del permafrost, lo spopolamento delle regioni sono aumentati costantemente. Nonostante tutti gli



avvertimenti le valvole sono state aperte sempre più in direzione catastrofe.

Temo che la situazione dovrà diventare molto, molto grave prima che l'umanità tiri la leva. Che ciò sia possibile, non vi è dubbio. Naturalmente, ciò comporterebbe anche crisi sociali e cambiamenti dell'intera economia, lontani dalla crescita. In realtà vi sono solo due possibili conclusioni dell'Antropocene, o meglio due linee di confine: o continuiamo a privarci dei nostri mezzi di sussistenza e l'umanità scomparirà, o la salvezza sarà una continuazione dell'Antropocene nel senso che supereremo la crisi ecologica con l'aiuto di tecnologie intelligenti. E per "salvezza" ovvero la seconda "linea di confine" intendo la riduzione delle emissioni – e non attraverso l'astensione assoluta, ma trovando tecnologie di risparmio delle risorse, a partire dal car sharing e così via, senza tornare allo stato di foresta primordiale o di uomo primordiale; sarà necessaria anche una riduzione delle

verà il partito dei Verdi in futuro: adesso sono passati dall'essere un partito di pace a uno di guerra. Chissà che non cambino ulteriormente! Ho votato spesso e volentieri per loro, ma ciò che mi dà davvero speranza al momento ha a che fare con la BlackRock Inc., la più grande società di gestione patrimoniale del mondo. Un anno e mezzo fa ha cambiato rotta e ora punta solo su investimenti sostenibili. Naturalmente, questa società di investimento non lo fa per salvare il pianeta, ma perché sa che solo questi investimenti daranno ancora buoni frutti in futuro. In fin dei conti, il fatto che i "cattivi" si stiano adeguando è un buon segno!

DR: Sì, questa tipologia di cambiamenti può sia causare un mutamento sia creare connessioni. Per la sua conferenza lei ha scelto il tema della transdisciplinarietà: perché? Perché la transdisciplinarietà è così importante e perché questo argomento ora, in questo momento?



Foto: © Claus Friede

Wolfgang Welsch intervistato il 7 maggio 2022 al Centro Tedesco di Studi Veneziani.

esigenze di vita. Nessuno sa se questo accadrà – tanto meno io –, ma la mia opinione è che succederà all'ultimo minuto. Prima di allora non succederà nulla.

Quando parlo con persone della mia generazione, sono per lo più di mentalità aperta e vedono i problemi, ma in questo senso sono pigre: alla fine della loro vita vogliono ancora fare quel viaggio in aereo qua e concedersi quell'altra vacanza là. I più giovani pensano in modo molto più ecologico. Questo dà speranza. Ma la domanda è se questo sia sufficiente e soprattutto se ciò possa essere attuato nelle strutture politiche... Chissà, ad esempio, come si evol-

WW: Mi era stato chiesto di parlare di interdisciplinarietà, quindi ho pensato a una proposta di più ampio respiro, e certamente nel senso di ciò che il Centro Tedesco di Studi Veneziani di fatto pratica. La mia proposta si rifà a idee di cui mi sono occupato già dal 1975 – a quel tempo il punto di partenza era stato un seminario sui "Testi filosofici sull'estetica". A suo tempo ho pensato: se parliamo di estetica, forse dovremmo chiedere a uno storico dell'arte. Sarebbe grottesco se ci limitassimo a cuocere nel nostro stesso brodo...

Quindi lo abbiamo fatto, ma i filosofi hanno guardato con molta diffidenza all'idea di fare qualco-

sa insieme a colleghi di altre discipline. Successivamente è divenuto più naturale discutere di qualcosa, ad esempio, con gli architetti, ma è diventato estremamente difficoltoso a causa del Processo di Bologna (ossia la riforma, a livello europeo, dell'istruzione superiore al fine di adattare i corsi di laurea e i contenuti dei corsi e stabilire l'European Credit Transfer Systems ECTS [N.d.R.]). Nei corsi interdisciplinari, per queste collaborazioni, mi veniva accreditata solo la metà del carico didattico e gli studenti non sapevano nemmeno per cosa ciò fosse accreditato. È grottesco, ma la mia opinione era che gli studenti dovevano sperimentare, imparare e praticare il prima possibile e che una cosa non è semplicemente "una cosa", ma è interconnessa in molti modi e si devono accettare le risonanze. Il carattere a rete di tutte le cose impone che ci si occupi delle interconnessioni. In ogni modo non si può mai farlo completamente, ma si può farlo in una certa misura! Per me era estremamente importante rompere questa crosta, questo confine di una disciplina apparentemente autonoma.

Gli storici dell'arte sono stati piuttosto aperti in questo senso poiché avevano iniziato a riflettere da tempo sulla dimensione politica dell'iconografia, grazie a Martin Warnke (1937-2019, ex professore di storia dell'arte all'Università di Amburgo [N.d.R.]) e altri. L'idea di transdisciplinarietà risulta essere molto più facile per i giovani contemporanei rispetto a quelli più anziani – per i più giovani è quasi comprensibile in senso ludico: sono aperti in direzione dei diversi fili e delle diverse reticolazioni. Sono molto meno fissati su un carattere insulare. È possibile che ciò sia stato favorito anche dall'utilizzo dei social media. Essi sono abituati a guardare in molte direzioni, a seguire molti fili.

Durante gli ultimi anni di università, ho ricevuto molti soldi dal Ministero Federale per l'Istruzione e la Ricerca per mettere in piedi qualcosa insieme ad altri scienziati, psicologi, neurologi, sociologi, ecc. Purtroppo non si è trattato di un'operazione transdisciplinare, ma solo interdisciplinare. Eravamo in città diverse e ci incontravamo ogni tre mesi, ma non ci siamo mai veramente radunati. Ognuno aveva preparato il proprio contributo e rimaneva arenato ad esso, e, solamente quando iniziammo a pianificare la pubblicazione finale, un amico americano – Michael Forster – che aveva seguito la vicenda dall'esterno, mi disse: adesso vi scrivo un testo che congiunga i

singoli contributi. E allora, ancora una volta, ci si è resi conto di quanto sia difficile trovare un denominatore comune con persone che lavorano presso gli Istituti Max-Planck e altre istituzioni rinomate. Sarebbe stato più facile con persone più giovani.

DR: Qual è l'essenza della transdisciplinarietà? Che cosa può produrre anche al di fuori delle istituzioni universitarie, in considerazione dei malfunzionamenti che caratterizzano la nostra svolta epocale e che in questo momento sembrano essere così numerosi? Se si pensa proprio ai "problemi di comunicazione" in politica – se così vogliamo chiamarli (da Trump a Putin fino a Xi Jinping) –, allora si impone formalmente l'idea che lei ha ribadito ieri presso la Scuola Grande di San Rocco – uno dei suoi "luoghi preferiti" da cinquant'anni, nel quale si reca in pellegrinaggio ogni volta che visita Venezia, come ha ricordato nel suo discorso. Si tratta della sua visione della compenetrazione transdisciplinare di connessioni trasversali, non autarchiche, ma piuttosto "affratellate" (come ha detto lei), "tra" l'arte e la scienza e le discipline, si tratta quindi dell'idea di "cooperazione" (sempre parole sue) – ma in che modo?

WW: La transdisciplinarietà è un duro lavoro. Nel sopracitato libro *Interdisciplinary Anthropology: Continuing Evolution of Man* (a cura di Wolfgang Welsch, Wolf J. Singer e André Wunder, Heidelberg: Springer, 2011 [N.d.R.]), per il quale ho potuto finalmente scrivere insieme a Michael Forster quel testo, salvifico e prioritario, di congiunzione, ho notato quanto ogni autore rimanga in definitiva legato alla propria disciplina. Se avete mai avuto la sfortuna di partecipare alle sedute del consiglio di facoltà o del senato accademico in una università, sapete bene come funziona: ognuno combatte per la propria disciplina e pensa che, quando c'è in ballo una cattedra, sia meglio non concederne nessuna, perché ciò comporterebbe delle limitazioni al proprio campo. E questo è vero anche all'interno di una singola facoltà, come quella di filosofia, dove tutti dovrebbero remare nella stessa direzione. Le discipline sono tutte molto vicine tra loro e beneficerebbero della presenza di persone nuove e interessanti. Questa ristrettezza di vedute è stata tremenda durante i miei ultimi anni di università!

DR: Ma come mai? Secondo la sua opinione filoso-

fica, da che dipende questa inevitabile frammentazione? Dopo l'esperienza della pandemia di COVID-19 e l'attuale situazione bellica, che rischia di sfociare in una guerra mondiale, non è forse possibile, anzi necessario, ridestare nelle persone un po' di altruismo e un senso di unione anche al di fuori della sfera di influenza accademica e universitaria?

WW: Al posto della libertà di intenti domina il sistema delle sinecure. Tutti vogliono possedere e proteggere il proprio impero. La mia impressione è che al momento le cose si stiano semplicemente muovendo in una direzione diversa. Ci si è nuovamente fissati su ciò che è "proprio" contro ciò che è "straniero" – e ciò avviene non solo in maniera generale nella cultura, ma appunto anche nelle culture accademiche – e questa tendenza si intensifica in situazioni di minaccia. Attualmente stiamo assistendo a una sorta di accostamento in Europa e anche negli Stati Uniti. Le persone si coalizzano, ma lo fanno solo in vista di una minaccia esterna. Si tratta di un accostamento con una causa e uno scopo specifici, niente di più.

DR: In realtà, la transculturalità è solo un aspetto del suo approccio filosofico. Lei si è anche occupato molto intensamente di estetica, fra l'altro collaborando con Gianni Vattimo. Come è strutturato il rapporto teorico tra arte, estetica e transculturalità? E, nell'ambito di questa triangolazione, come mai lei si è avvicinato anche in termini pratici all'arte?

WW: Sarà una lunga risposta...! – L'arte è stata il mio grande amore a partire da quando ho avuto la fortuna di spostarmi dalla provincia (Alta Franconia [N.d.R.]) in una vera città culturale: Monaco di Baviera. Allora avevo diciassette anni. Sono cresciuto in una provincia orribile da un punto di vista culturale. C'era un teatro, ma vi si tenevano solamente conferenze con proiezioni di diapositive. Il mio insegnante di latino – l'esimio Edgar Früchtel – pensò che Welsch avrebbe dovuto conoscere la cultura prima o poi, e così mi regalò un biglietto per il teatro di Bayreuth. Questa è stata la mia prima rivelazione culturale: Dürrenmatt, *I fisici*! Sono rimasto stupefatto. Poi sono arrivato a Monaco: presso l'Haus der Kunst c'era una mostra sulla pittura francese del XIX secolo. È stato allora che ho iniziato a dipingere e poi a frequentare tutte le gallerie d'arte, da Beuys a Warhol. Dopo il diploma mi sono trovato a dover prendere una decisione difficile: arte o filosofia? I

miei insegnanti di arte dicevano che avevo un talento straordinario e che dovevo assolutamente frequentare l'accademia d'arte. Ma non avevo la fiducia necessaria per farlo, un po' di più ne avevo per la filosofia. Ma il mio amore per l'arte è rimasto. In tutti questi anni, soprattutto durante i viaggi, ho perlomeno disegnato e ho sempre pensato che, una volta finito con la filosofia, avrei iniziato a dipingere. È quello che ho fatto e che faccio tuttora con grande piacere. Forse un giorno ci sarà qualcuno che vorrà esporre i miei quadri. Poiché l'arte mi ha sempre affascinato, oltre alla filosofia ho studiato anche archeologia e storia dell'arte. Archeologia, per così dire, per errore, perché in realtà, non essendomi rivolto ad alcun centro di orientamento universitario, ho semplicemente pensato che non si potesse studiare storia dell'arte senza aver studiato archeologia. E quindi l'ho fatto. Poi, dopo sei semestri, qualcuno mi disse che l'archeologia non era necessaria per lo studio della storia dell'arte. Ho pensato che fosse una stupidaggine. Ero e sono tuttora molto felice di aver potuto acquisire in maniera molto accurata l'arte greca ed egizia.

Nel corso dei miei studi, la mia vera gioia e passione sono state per l'arte. Ho visitato tutte le mostre possibili e visto film di ogni tipo (soprattutto di Godard). Ho trovato la filosofia accademica piuttosto noiosa, molto deludente, ero sul punto di lasciare gli studi di filosofia. Però, poi, una sera sono incappato nella lezione serale di Max Müller (1906-1994 [N.d.R.]) – lì improvvisamente e finalmente ho percepito il grande respiro della filosofia. Così ho continuato a tenere duro.

L'arte, tuttavia, è sempre stata il mio nutrimento. Sin da subito sono entrato in contatto con artisti e ho scritto testi per cataloghi d'arte. Mi sono dedicato intensamente all'estetica perché rappresenta il raccordo tra filosofia e arte.

Anche i miei tentativi nel campo dell'estetica ebbero presto un discreto successo: il mio libro *Ästhetisches Denken* (Stoccarda: Reclam, 1990 [N.d.R.]) è stato pubblicato più di trent'anni fa e da allora ha avuto otto o nove edizioni. È ad oggi il mio libro più venduto. Invece il libro sul postmodernismo, quello che mi ha reso famoso, ha avuto solo sette edizioni (*Unsere postmoderne Moderne*, Berlino: Akademie Verlag, 1987 [N.d.R.]). Quindi: la connessione tra filosofia e arte – sotto forma di estetica – è stata essenziale per me. Mi ha anche motivato verso la transdiscipli-

narità. È stato necessario verificare le teorie dell'arte applicate al loro soggetto, ossia l'arte stessa, e i veri esperti in tal senso erano proprio gli studiosi d'arte. Successivamente ho esteso questo approccio alla musica e quindi ho lavorato anche con i musicologi.

DR: Direbbe che esiste un rapporto speciale che lega l'arte alla transculturalità? Ha seguito questo tema in modo serrato?

WW: Sì. A mio parere l'arte è sempre stata particolarmente transculturale. Prendiamo ad esempio Dürer, che – nel XX secolo e soprattutto durante l'era nazista – è stato definito “l'artista tedesco” per eccellenza. Ma Dürer, che aveva ricevuto una buona formazione pittorica presso Michael Wolgemut a Norimberga, sentì da subito il bisogno di viaggiare per ampliare i propri orizzonti. Così nel 1496 si recò nei Paesi Bassi, in Alsazia e a Basilea. E non appena tornato a Norimberga, partì – così – per l'Italia: per Venezia! Lì ebbe molto successo – anche in senso transdisciplinare – come raccontato ieri. Dopo il suo ritorno a Norimberga, Dürer dipinse la *Madonna Haller* (così chiamata perché i primi proprietari erano della famiglia Haller). Si tratta di un'opera evidentemente modellata sul pannello centrale del trittico (*Madonna con Bambino e Santi*, 1488 [N.d.R.]) di Giovanni Bellini (celebre pittore veneziano del Rinascimento, 1437-1516 [N.d.R.]) presso la Basilica dei Frari – tanto che è stata a lungo considerata un'opera di Bellini stesso, lo stile italiano del quale è stato fortemente imitato o assimilato da Dürer. E dieci anni dopo Dürer venne a sapere dal pittore e incisore Jacopo de' Barbari (ca. 1460/1470-ca. 1516 [N.d.R.]) che a Venezia era stato trovato il modo di proporzionare perfettamente il corpo umano. Era riuscito al matematico Luca Pacioli (1445-1514 o 1517 [N.d.R.]). Dürer ripartì subito per Venezia, dove rimase per due anni. – È proprio grazie allo scambio con Venezia che Dürer non rimase il piccolo artista di Norimberga che era inizialmente, ma divenne il grande artista europeo che conosciamo e apprezziamo.

A proposito, anche i famosi *Quattro Apostoli* della Alte Pinakothek di Monaco hanno come modello i pannelli laterali del trittico di Bellini nella Basilica dei Frari. Anche ciò dimostra quanta Italia e quanto Bellini siano confluiti in Dürer. Innanzitutto grazie a questa spinta transculturale egli è diventato un grande artista di livello europeo, e non solo tedesco. A quel tempo gli artisti comunque non erano nazio-

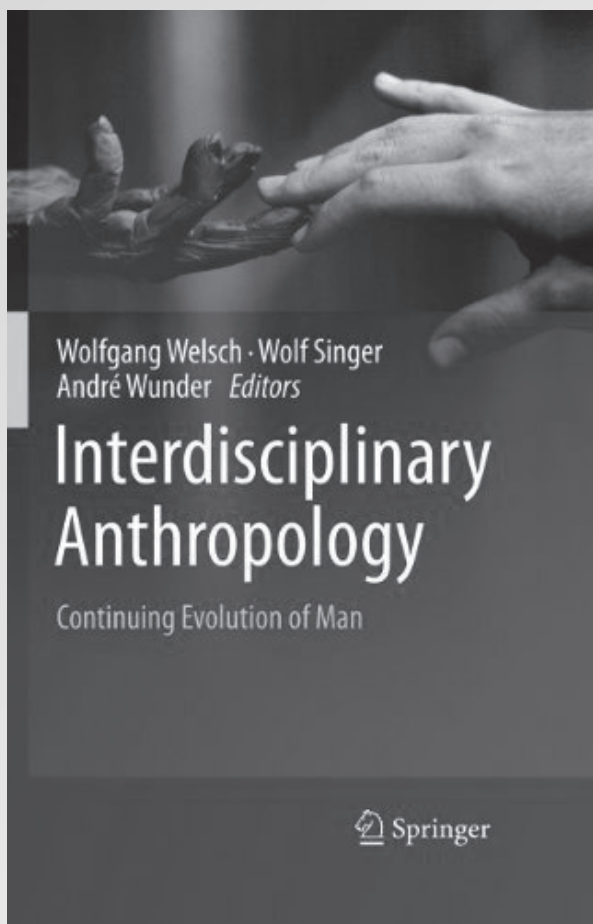
nali ma europei. Il collega di Dürer, Veit Stoß (1447-1533 [N.d.R.]), realizzò a Cracovia la sua opera più importante. All'epoca queste cose erano comuni.

Ho sempre seguito attentamente questa transculturalità nell'arte (al riguardo c'è un saggio più lungo: *Transkulturalität in der Geschichte – gezeigt an Beispielen der Kunst*, in: *Transkulturalität: Realität – Geschichte – Aufgabe*, Vienna: New Academic Press, 2017 [N.d.R.]). Anche qui, alla Biennale, la mia attenzione si è concentrata su questi transfer transculturali. E infatti: negli artisti di oggi la transculturalità è onnipresente. Nel Padiglione Americano della Biennale, ad esempio, Simone Leigh – artista americana nera – ha presentato sculture di donne nere in forme ieratiche (*Sovereignty* [N.d.R.]). Mi è piaciuta particolarmente quella in cui una donna nera è raffigurata come una sfinge: curve voluttuose e allo stesso tempo una sfinge – una meravigliosa fusione della donna nera forte con la figura egizia del potere e della forza. Esteticamente l'opera è molto riuscita ed è allo stesso tempo convincente dal punto di vista concettuale. Simone Leigh ha giustamente vinto il Leone d'Oro della Biennale.

Io credo che, proprio in ambito artistico, oggi la transculturalità sia quasi scontata. Gli artisti e le artiste non si preoccupano più degli schemi nazionali, ma al contrario traggono ispirazione ovunque, dalla storia dell'arte europea come da quella asiatica o giapponese. E lo scambio è reciproco.

DR: Molte grazie per queste considerazioni sull'arte! – A tal proposito mi domando quali siano i suoi modelli ispiratori: a quali personaggi o figure si ispira la sua filosofia dell'arte – o la sua arte della filosofia? Sono artisti? O piuttosto filosofi – Wittgenstein, per esempio?

WW: Sì e no... Nì...! I miei grandi “santi filosofici” dopotutto non sono artisti, e non lo è nemmeno più Wittgenstein – che naturalmente è stato molto utile per me, in un certo periodo, per liberarmi dalla pomposa filosofia metafisica tedesca. Per fortuna, Wittgenstein non raccomandava il grande (ma solo grandiosamente apparente) gesto, ma l'analisi esatta. “Non pensare, ma osserva” era una delle sue raccomandazioni più importanti (così in *Philosophische Untersuchungen*, pubblicate postume nel 1953; trad. it. *Ricerche filosofiche* [N.d.R.]). Ma le mie divinità inamovibili sono e rimangono Aristotele ed



Hegel, e anche Eraclito (di cui, però, è tramandato solo poco materiale e di fonte incerta). Ho scritto la mia tesi di abilitazione su Aristotele (*Aisthesis: Grundzüge und Perspektiven der Aristotelischen Sinneslehre*, Stuttgart: Klett-Cotta, 1987 [N.d.R.]). A lui devo quasi tutto. All'epoca volevo scrivere una storia della sensualità come progetto di abilitazione, ma sono rimasto impigliato in Aristotele. Ho avuto la sensazione: maledizione, non lo capisco bene, ma lì c'è un tesoro sepolto. Come mai sono riuscito solamente a presagirlo e non a capirlo? Perché ero dovuto ricorrere alle traduzioni: in tedesco, inglese, francese, italiano. Allora ancora non sapevo il greco. Così giunsi alla conclusione che (in età avanzata) avrei dovuto imparare il greco! L'ho fatto ed ho visto la luce. Improvvisamente ho capito Aristotele (detto in maniera esagerata) come se l'avessi scritto io stesso – in modo congeniale.

E uno stupefacente effetto collaterale è stato che da quel momento in poi mi sono sentito sicuro nella filosofia e ho avuto l'impressione che nessuno potesse più ingannarmi. A quel tempo la filosofia (almeno a Monaco) era influenzata dagli epigoni di Heidegger e ciò significava: "più incomprensibile, più filosofico". Non potevo crederci, la cosa mi disgustò

seriamente. Successivamente, anche grazie all'attività didattica svolta a Stanford, mi sono reso conto che solo se si è veramente capito qualcosa, lo si può dire in modo semplice e chiaro. Ho trovato terrificanti la smania tedesca di fare misteri e l'approccio campato in aria. Grazie a Dio non sono più solo in questo. Allora, più di quarant'anni fa, Aristotele offriva una liberazione. Con lui tutto era chiaro. Da quel momento in poi, i "produttori di nebbia" (che purtroppo sono ancora in piena espansione sotto forma di Sloterdijk o Agamben e simili) non hanno più potuto ingannarmi. Da quel momento in poi mi sono sentito al sicuro nel mestiere della filosofia.

DR: E che cosa risponde ai critici che la ritengono un'idealista? Oppure: quanta utopia si trova nella sua visione della transculturalità (o nella transdisciplinarità)? Se il motto dell'attuale Biennale d'Arte di Venezia che dura fino al 2023 – *The Milk of Dreams* – non è stato realizzato in modo perfetto, come lei ha tenuto a precisare all'inizio, che tipo di speranza, proposito o "sogno" – per restare nella metafora di *Il latte dei sogni* – vorrebbe contrapporre a queste voci alla fine della nostra conversazione?

WW: Non mi spiace essere definito un "idealista". Non solo per la grande e somma tradizione della parola, ma – al di là di ogni vanità – per ragioni altamente realistiche. La realtà del domani sarà l'esagerazione dell'oggi, sarà il dispiegamento dei semi futuri dell'oggi. Gli idealisti sono, così mi piacerebbe concepire questa parola, i visionari del domani e del dopodomani. Ma non perché diffondono idee sbiadite, ma perché riconoscono i semi che cresceranno e fioriranno nel domani e nel dopodomani.

Se mi permette ancora di concludere con un'osservazione personale. A causa del concetto di transculturalità, che ho promosso più di trent'anni fa, ho dovuto incassare i colpi più cruenti: per questo motivo mi sono stati rifiutati incarichi molto ambiti. Per non parlare degli attacchi personali, degli insulti e delle minacce. Ma oggi tutti parlano di "transculturalità" come di una cosa ovvia. A volte gli idealisti sono i veri realisti.

DR: Grazie, caro signor Welsch, per questa conversazione avvincente, così vivace, "realistica" (nel senso di vicina alla realtà) e "idealistica" (nel senso di filosoficamente appagante)!



Francesco Alberoni

I nuovi paria

Ci viene sempre più spesso detto che nelle società occidentali vi sono molti uomini che non riescono ad avere rapporti amorosi e sessuali continuativi o occasionali con una donna.

Al punto che è stato creato un neologismo gli “incel” (involuntary celibate). Anche nel passato c'erano tanto maschi quanto femmine che venivano espulsi dall'ordine sessuale o ne venivano collocati ai margini. In diverse società contadine ad ereditare la proprietà era il primogenito e i suoi fratelli non riuscivano a sposarsi. Nell'aristocrazia il figlio cadetto entrava in un ordine religioso e le femmine in un convento. Ma nella maggior parte della società umane funzionava un meccanismo istituzionale per cui quasi tutti i maschi e quasi tutte le femmine trovavano un compagno. Spesso provvedevano a questo le famiglie che talvolta combinavano il matrimonio quando erano ancora bambini, oppure in giovane età o nell'adolescenza.

In seguito è diminuita l'importanza della scelta della famiglia è aumentata la libertà di scelta degli sposi. Tutti comunque dovevano sposarsi e fare dei figli e quindi maschi e femmine andavano alla ricerca della persona che piaceva loro e dava garanzie di essere un buon marito o una buona moglie. È in questo periodo che è stato molto importante l'innamoramento una intensa esperienza di intimità, affetto e comprensione reciproca. In questo modo la società occidentale si è riempita di coppie con figli, la famiglia nucleare in cui in pratica tutti i maschi avevano una donna e tutte le donne un uomo, qualche volta per tutta la vita e più spesso per lunghi periodi. Questa è anche l'epoca degli “amanti” perché accanto al rapporto ufficiale poteva esserci un rapporto erotico amoroso clandestino e segreto, anch'esso a forma di coppia. Questa struttura che consentiva di evitare l'esclusione di masse di persone dall'ordine erotico sessuale è andata in crisi con l'eguaglianza femminile o meglio con l'eliminazione delle differenze fra maschio e femmina.

La differenziazione dei sessi corrispondeva a funzioni differenziate. La donna, in quasi tutte le società, si occupava della casa, del nutrimento, della cura dei figli, degli anziani, il maschio dei lavori più pesanti e spesso dei rapporti esterni. La famiglia coniugale poteva vivere grazie all'apporto di entrambi i coniugi. Anche se a portare a casa del denaro era uno solo, l'altro ci metteva un contributo lavorativo ed emotivo indispensabile. Da quando la donna studia lavora e fa carriera ciascuno è in condizione di vivere anche da solo, non ha bisogno di un compagno. Anzi, la presenza di un compagno e ancora più di un figlio, la

ostacola nella sua carriera professionale. Il sistema produttivo moderno non ha bisogno di coppie come l'agricoltura e l'artigianato del passato. Ha bisogno di individui singoli che si spostano dove serve senza impedimenti o esitazioni.

La stessa funzione può essere svolta indifferentemente da un uomo o da una donna, maschi e femmine sono intercambiabili. In fondo dal punto di vista economico produttivo potrebbero scomparire anche le differenze fisiche, corporee fra maschi e femmine e questo già in parte avviene con la mascolinizzazione della donna, il suo sviluppo muscolare ed anche nel comportamento sessuale, in cui il sesso è stato separato dall'amore. Un altro segno di questa tendenza ad eliminare i sessi, lo vediamo negli studi sul gender e nella diffusione della omosessualità come modello di vita. Lo vediamo infine nella separazione fra amore e procreazione, nella separazione di maternità e procreazione. La nostra società, dopo l'utero in affitto è pronta alla produzione di uteri artificiali come immaginato da Aldous Huxley ne *Il nuovo mondo* e quindi con la eliminazione del concetto di genitore naturale.

Ma tutto questo non elimina la sessualità anzi le dà un ruolo sempre maggiore perché, tolte di mezzo le istituzioni e i limiti da queste imposti, resta libera, senza freni, ma affidata alla pura attrazione e al piacere fisico. Ciascuno in sostanza può trovare piacere sessuale con un altro essere maschio e femmina senza legami, impegni. Quello amoroso sessuale è diventato un mercato aperto in cui ciascuno può cercare chi gli piace e con cui può godere. Ma un mercato aperto senza regole per sua natura crea disuguaglianze. Lo vediamo in economia dove crea super ricchi e miserabili. Nel campo erotico avviene lo stesso. Vi sono uomini estremamente desiderati. Quali? Quelli belli, giovani, eleganti, quelli famosi come i grandi calciatori, i grandi campioni, quelli, ricchi, ricchissimi esaltati ed elogiati dai mezzi di comunicazione. Con loro tutte le donne sono pronte ad accoppiarsi o a sposarli. E in compenso vi sono uomini che non sono belli o famosi ma brutti. I primi hanno un'enorme harem potenziale, quelli che non hanno niente e non hanno doti che li distinguono, che non possono offrire niente, che non piacciono, vengono respinti, scacciati. Fino al momento in cui rinunciano. Alcuni si abbrutiscono diventano alcolisti, barboni. Sul piano erotico amoroso sono divenuti degli intoccabili, dei paria.

Sul tema vedi anche l'articolo I proletari affettivi.

PASSA TEMPO DIVERTIMENTO



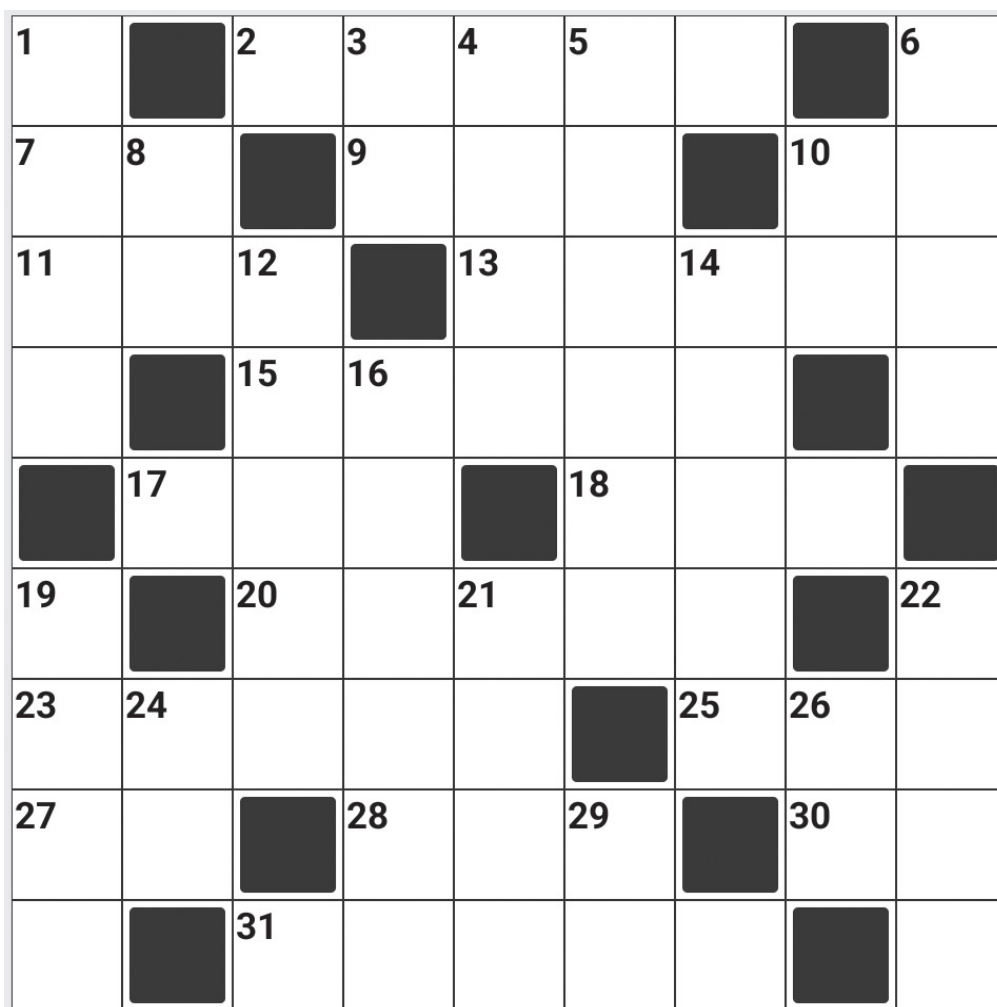
CRUCIVERBA

Orizzontali

2. Un orologio da cucina
7. Si alternano nel lato
9. Il rosso che Mosè attraversò
10. Una provincia marchigiana
11. Abituate
13. Monti siciliani
15. I rossoblu liguri
17. Prodotto interno lordo
18. Ama le immersioni
20. Porto inglese di fronte a Calais
23. Chi lo dà... fa parlare
25. Consente frenate più controllate
27. Il dittongo in fiore
28. Una incognita
30. Il decimetro
31. L'"ecco!"... dell'acrobata

Verticali

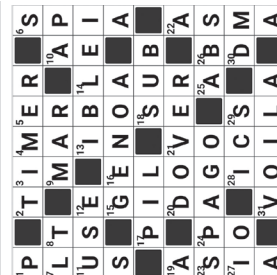
1. Il non __ ultra
3. Mi vedi allo specchio
4. La street piu' importante
5. Ricoperte di... prato verde
6. Lo era Mata Hari
8. Trieste
10. Contengono angurie
12. Lo scudo di Zeus
14. La bella attrice Lattuada
16. Encomio, esaltazione
19. Il più esteso dei continenti
21. Si fondono nel coro
22. Può causarla un'allergia
24. Il protagonista di Kung Fu Panda
26. Le separa la C
29. Si alternano in sala



CURIOSITÀ

Il campo di battaglia più alto d'Europa
Il monte Bianco (Valle d'Aosta) fu il territorio di battaglia ubicato più in alto in tutta Europa e fu teatro di dure battaglie, prima al rifugio Torino e poi al Col du Midi, tra la resistenza valdostana, i francesi e i fascisti.

SOLUZIONI CRUCIVERBA



*porque a elegância anda
junto com o conhecimento*



Comunità Italiana traz todos os meses o inserto literário Mosaico Italiano.

*Para quem quer, além de ter acesso às matérias exclusivas da revista
que foca no melhor da atualidade, da arte, da gastronomia, da moda,
da economia..., conhecer os autores que influenciam o mundo na língua italiana.*

*Assine Comunità
e curta os bons
momentos entre
Brasil e Itália*



Tel.: 21 2722-2555
editora@comunitaitaliana.com.br