



la Bussola



Universidad  
de Cartagena  
Fundada en 1827

*Classificazione Decimale Dewey:*

**791.4309 (23.) CINEMA. Storia, geografia, persone**

# IL MONDO SECONDO FELLINI ED OLTRE

## CONTRIBUTI DALLA COLOMBIA, L'ARGENTINA E L'ITALIA

*a cura di*

**DAVIDE RICCARDI**  
**VERÓNICA DEL CARMEN BOSSIO**

*prologo di*

**ALESSANDRA MERLO**

*contributi di*

**VERÓNICA DEL CARMEN BOSSIO, MARGHERITA FERRARIS**  
**JUAN CAMILO FERRO FALQUEZ, SARA NOLI, JOSÉ MANUEL ROMERO TENORIO**  
**MARIA SOL DE BRITO, DAVIDE RICCARDI**



la Bussola



# la Bussola



ISBN

979-12-5474-452-9

PRIMA EDIZIONE

**ROMA 20 FEBBRAIO 2024**

*Al nostro pesce rosso Harry,  
surreale, amorevole, compagno di vita*



## INDICE

- 9 *Prologo*  
di ALESSANDRA MERLO
- 13 *Introduzione*  
di DAVIDE RICCARDI, VERÓNICA DEL CARMEN  
BOSSIO
- 19 Capitolo I  
La voz de la Luna de Federico Fellini. Su legado  
trans-norealista  
di JOSÉ MANUEL ROMERO TENORIO
- 41 Capitolo II  
Amarcord, una ricetta contro l'oblio. Annotazioni ed  
immagini di un mondo che c'è stato  
di MARIA SOL DE BRITO

- 53    Capitolo III  
      La Dulce Sátira  
      di JUAN CAMILO FERRO FALQUEZ
- 61    Capitolo IV  
      Il surreale, dal sogno in Fellini al “Quo Vado?” di  
      Checco Zalone  
      di MARGHERITA FERRARIS
- 85    Capitolo V  
      L’Italia prima della Repubblica. Cenni sul Regno di  
      Sardegna e lo Statuto Albertino  
      di SARA NOLI
- 101   Capitolo VI  
      La migrazione italiana in Colombia. Cenni storici  
      dal XIX secolo al secondo dopoguerra  
      di VERÓNICA DEL CARMEN BOSSIO, DAVIDE RICCARDI
- 117   Ringraziamenti

## PRÓLOGO

Nell'*Autobiografia di uno spettatore* Italo Calvino ci racconta il significato che ebbe per lui – negli anni Trenta del secolo scorso – crescere dentro il mondo etereo del cinema americano e cosa significò invece – alla fine della Seconda guerra mondiale – affrontare l'impatto realistico del cinema italiano. Non c'è dubbio: il cinema che lo aveva fatto sognare era stato proprio quel mondo inesistente delle commedie sfavillanti di Hollywood, non il cinema impegnato del dopoguerra. Ma nel cinema italiano – ci racconta – compare improvvisamente un personaggio unico, Federico Fellini, e questo cambia tutto. La sua maestria consiste nel parlarci di noi stessi, non attraverso la fedeltà realistica, ma grazie a un gesto grottesco, caricaturale, che ci presenta come familiare ciò che crederemmo mostruoso, apparentemente lontano ed estraneo: «ci obbliga ad ammettere che ciò che più vorremmo allontanare ci è intrinsecamente vicino» e che «il film di cui ci illudevamo d'essere solo spettatori è la storia della nostra vita».

Potremmo reagire a tutto questo dicendo che in fondo, per quanto diversi, Fellini e Calvino appartengono alla stessa

generazione e che quella vicinanza che uno spettatore dovrebbe scoprire con i film di Fellini vale solo per chi ha visto passare il ventennio fascista, la guerra, la ricostruzione, l'affacciarsi dell'Italia alla modernità degli anni Sessanta e poi alla successiva crisi. Ma non è così. E non è così perché i film di Fellini continuano a produrre un effetto di appropriazione da parte di giovani spettatori che condividono poco o nulla con il regista de *La dolce vita*. Non parlo in astratto. Penso ai ventenni di Bogotà che frequentano corsi di cinema, penso a volti e voci concrete, a studenti che alzano la mano o scrivono le loro analisi e riflessioni. Non guardiamo *La strada* e *Otto e mezzo* come se fossero pezzi di un ipotetico museo del cinema, cioè con la distanza e il rispetto che richiedono i capolavori esibiti in un museo. Li guardiamo come straordinari messaggi in bottiglia: vengono da lontano, senza dubbio, dopo aver attraversato mari in tempesta, ma vengono a parlarci all'orecchio, di noi stessi, della nostra contraddittoria umanità. E proprio per questo ci piace entrarvi e appropriarcene come se si trattasse di racconti fantastici ma anche estremamente familiari.

La ragione di questa familiarità ci riporta inevitabilmente alla questione autobiografica. Lo rivela Francesco Piccolo nel suo affascinante libro *La bella confusione*, storia della rivalità tra due grandi registi, Luchino Visconti e Federico Fellini, storia della realizzazione contemporanea di due film, *Il Gattopardo* e *Otto e mezzo*, e quindi anche storia di un'attrice – Claudia Cardinale –, che deve correre da un set all'altro per interpretare due personaggi estremamente diversi. Ma soprattutto il libro è la storia di due film che condividono una questione essenziale, perché entrambi mettono in scena una sorta di essenza autobiografica, che inevitabilmente si mescola con l'autobiografia dello spettatore.

Torniamo all'inizio. Nel loro alternarsi di personaggi familiari e situazioni grottesche, al limite del verosimile, nella sovrapposizione di manifestazioni della cultura popolare con scariche di raffinato simbolismo (Fellini lo negherebbe con veemenza), i film di Fellini continuano a provocarci, a commuoverci. Non solo ci piacciono, ma ci parlano e, al farlo, ci fanno venire voglia di parlarne. Troveremo sempre qualcosa che riteniamo urgente da dire sui film di Fellini, come se fossero film appena usciti, come se l'infinita esistenza di articoli e libri già scritti non contasse. La verità è che tutto ciò che diciamo e scriviamo di Fellini rivela soprattutto il nostro rapporto unico e mutevole con il suo cinema. Ogni nuovo testo su di lui fa parte di una lunga storia d'amore per i suoi film, perché i suoi innumerevoli personaggi, i cortocircuiti tra realtà e sogno, tra banale e trascendente, vengono rimessi in dialogo e significato alla luce di nuovi approcci interpretativi o, più semplicemente, alla luce del nostro sguardo di spettatori del XXI secolo. È un gesto costante di devozione e affetto – in cui si iscrive il presente libro, nato dall'iniziativa della Società Dante Alighieri di Cartagena de Indias, e in particolare da Veronica Bossio e Davide Riccardi, un gesto per mantenere la memoria ed evocare l'oblio.

La mitologia felliniana – un tratto indubbiamente soprannaturale –, non è d'altra parte costituita solo dalle sue creazioni cinematografiche, ma anche dal personaggio-Fellini, quell'audace inventore di immagini, quel dio del cinema, energico e grandioso. Si pensi a quella foto famosa, in bianco e nero, catturata sul set di *Otto e mezzo*: in camicia e cravatta, mentre spicca un balzo con una frusta in mano per mostrare a Mastroianni e agli altri attori come deve essere

la scena. Ma questo Fellini istrionico è lo stesso che immediatamente dopo trema e si dispera di fronte al lavoro titanico che comporta la realizzazione di un film e ancor più la sua conclusione. Una divinità e un bambino, racchiusi nello stesso corpo. Quel personaggio che vediamo spesso incarnato dal suo alter ego cinematografico, Marcello Mastroianni, ma anche da una serie di altri personaggi, meno gloriosi ed estremamente umani.

Abbiamo iniziato questo prologo con le parole di Italo Calvino; ci permettiamo quindi di concluderlo con quelle di un altro contemporaneo, Pier Paolo Pasolini, che divenne amico e collaborò con Fellini nel dopoguerra, prima di diventare lui stesso regista. Pasolini ricorda – in un testo del 1957 pubblicato molto più tardi – una mattinata passata insieme nell'auto di Fellini alla ricerca di paesaggi e personaggi per *Le notti di Cabiria*. Fellini «guidava con una mano, e dava arraffate qua e là del paesaggio, rischiando continuamente di schiacciare i ragazzetti burini o di finire nel fosso, ma dando l'impressione che ciò, in realtà, era impossibile: guidava la macchina magicamente come tirandola e tenendola sospesa con un filo. Una mano, dunque, appoggiata al volante della macchina, materna come una tardona e concentrata come un alchimista, con l'altra Fellini si girava e rigirava i capelli, usando il solo indice come tornio o fuso». Fellini, «tenerissimo, intelligente, furbo e spaventato», quel parente o amico che avremmo voluto avere. Abbiamo i suoi film, ed è questo il nostro tesoro.

ALESSANDRA MERLO  
*Professore associato*  
*Universidad de los Andes, Bogotá, Colombia*

## INTRODUZIONE

Senza alcun dubbio il 2020 verrà ricordato come l'anno della pandemia. In tale contesto, eventi culturali considerati come "eterni" vennero cancellati o rimandati. Un chiaro esempio furono i XXXII Giochi Olimpici di Tokyo che, per mesi, rimasero in un drammatico limbo a cavallo tra l'annullamento o il posticipo. Anche la Società Dante Alighieri di Cartagena de Indias (Colombia) dovette adattarsi alla nuova realtà dell'isolamento forzato cosicché, per il 2 giugno di quello stesso anno, decise di dare omaggio ad uno dei più celebri maestri del cinema italiano ed internazionale: Federico Fellini. La Festa della Repubblica Italiana divenne così sia un solenne momento di celebrazione dei valori democratici e di solidarietà, sanciti nella nostra Costituzione, che un'occasione per riunirsi virtualmente per ricordare il genio felliniano, in occasione del centenario della sua nascita. In tal senso, attraverso la virtualità, siamo riusciti a mantenere fede alla voglia di fare cultura liberamente, volontariamente ed in comunità. Comunità che, in tale occasione, si è allargata oltre il classico perimetro di

Cartagena de Indias, abbracciando anche l'Argentina e l'Italia. Dall'entusiasmo di quell'incontro è sbocciato questo libro, ricco di interventi in italiano e in spagnolo, a tratti interlingue, capaci di rendere un omaggio poliglotta all'opera felliniana e alla sua persona. Ad aprire le danze della prima parte del libro – quella strettamente legata all'arte di Fellini – è l'autore spagnolo, José Manuel Romero Tenorio, professore ordinario della Facoltà di Scienze Umane dell'Universidad del Atlántico di Barranquilla (Colombia) il quale, con il capitolo intitolato *La voz de la Luna de Federico Fellini. Su legado trans-neorealista*, offre una serie di preziosi spunti sulla comprensione del film *La voce della luna*. In merito, Romero accompagna il lettore alla scoperta di un regista “trans-neorealista”, capace di ispirarsi a elementi surreali del teatro della crudeltà di Antonin Artaud in cui il corpo umano si trasforma in un contesto di dominazione a causa delle istituzioni educative, legali, mediche e religiose. Difatti, l'autore evidenzia come nella pellicola i personaggi «sfilino come automi». Degna di nota è altresì l'analisi semiotica realizzata a partire dalla teoria di Charles S. Peirce, riconoscendo in Fellini un complesso sistema di “semiosi”, ovvero la costruzione della realtà attraverso l'uso dei segni. Il secondo capitolo, intitolato *Amarcord, una ricetta contro l'oblio. Annotazioni ed immagini di un mondo che c'è stato*, è scritto da Maria Sol de Brito. La Presidente della Società Dante Alighieri di Morón (Argentina), altresì docente dell'Universidad de Buenos Aires e Universidad de El Salvador, fornisce una prospettiva interpretativa sul film *Amarcord* legata alla volontà di Fellini di voler mantener viva la memoria sul fascismo, attraverso le storie di vita surreali della pellicola, paradossalmente inchiodate in un immobile ed eterno spazio-tempo adolescenziale in cui il

regime ingabbiò paternalisticamente gran parte degli abitanti di Rimini. A riguardo, dobbiamo alla sensibilità di questa autrice un fine tributo ai valori liberal-democratici che, scevro da banali considerazioni “politicamente corrette”, inducono il lettore-spettatore a interrogarsi sui molteplici significati della libertà (e dell’oppressione). Il terzo capitolo, redatto da Juan Camilo Ferro Falquez, si intitola *La Dulce Sátira*. L’autore, artista indipendente di Barranquilla (Colombia), trascrive tutto d’un fiato la sua *charla* (chiacchierata) realizzata “a cappella” nella già citata conferenza del 2 giugno 2020. Il suo intervento, proveniente da una prospettiva caraibica, ci mostra come la genialità di Fellini sia capace di raggiungere qualsiasi latitudine. Nel caso specifico, *La dolce vita* ed il *Satyricon* diventano un ponte di riflessione transoceanica sui tratti edonisti dell’essere umano e come questi trascendano dallo spazio e dal tempo. Le considerazioni di Ferro, oltre alla critica cinematografica, hanno anche il pregio di stimolare la riflessione antropologica sui possibili tratti diffusionisti della cultura e sul particolare tipo di identità caraibica “trans-culturale” – per dirla alla Ortiz – che Barranquilla ha costruito durante i suoi oltre duecento anni di storia repubblicana, anche grazie al relativamente intenso flusso di migrazioni che ha vissuto a cavallo del XIX e XX secolo. Non a caso, il cinema entrò in Colombia proprio dalla città *arenosa* per iniziativa di Floro Manco, un migrante italiano originario di Scalea. Il quarto capitolo, intitolato *Il surreale, dal sogno in Fellini al “Quo Vado?” di Checco Zalone*, è frutto di Margherita Ferraris, poliedrica autrice SIAE di testi poetici e teatrali, drammatici e ironici nonché professoressa di Lettere presso l’Istituto Alberghiero “Pellegrino Artusi” di Forlimpopoli e Capo Dipartimento per la Cultura e lo Sport – Universum

International Academy (Lugano, Svizzera). In questo contributo, l'autrice propone un provocatorio e originale paragone tra alcuni film di Fellini e Checco Zalone (Luca Medici), argomentando in maniera convincente come i tratti grotteschi e surreali di certi personaggi del primo regista siano stati ereditati e rielaborati dal secondo in chiave attuale, comica e surrealista. Il fine filo conduttore che lega l'arte cinematografica di entrambe è il taglio autobiografico con cui lo spettatore deve costantemente confrontarsi, spesso in maniera scomoda, scavando e riconoscendo la propria piccolezza umana, attraverso una risata liberatoria.

Il quinto capitolo apre la seconda parte del libro andando appunto "oltre" i contributi strettamente legati all'opera e alla persona di Federico Fellini. L'autrice di questo saggio, intitolato *L'Italia prima della Repubblica. Cenni sul Regno di Sardegna e lo Statuto Albertino*, è Sara Noli, professoressa di Scienze sociali presso l'Oakton College (Illinois, USA) e dell'Istituto Italiano di Cultura di Chicago. Nella cornice della Festa della Repubblica Italiana in cui questo libro è maturato, ricordare il peculiare contributo storico del Regno di Sardegna nella costruzione dello Stato unitario italiano risulta di speciale rilevanza. Nel sesto ed ultimo capitolo, i sottoscritti curatori del presente libro, Veronica del Carmen Bossio e Davide Riccardi, rispettivamente Presidente e Vicepresidente della Società Dante Alighieri di Cartagena de Indias, nonché professori dell'Universidad de Cartagena, concludiamo con un contributo dal titolo: *La migrazione italiana in Colombia. Cenni storici dal XIX secolo al secondo dopoguerra*. Questo saggio finale ha l'intenzione di mostrare come la Colombia, sebbene non sia stata un territorio prioritario nelle rotte migratorie italiane, abbia comunque attratto un numero significativo

di italiani, alcuni dei quali parteciparono vivacemente nel contesto culturale locale, come il caso di Floro Manco, citato poc' anzi, con l'introduzione del cinema a Barranquilla e in Colombia. In tal senso, la ricerca storica ed il lavoro di raccolta della memoria sulla migrazione italiana in Colombia diventano un elemento di scoperta e riscoperta di multiple identità, geograficamente lontane ma culturalmente più vicine di quanto si pensi. Prova ne è questo libro, espressione di una passione geo-culturalmente plurima verso la bellezza universale dell'opera di Federico Fellini.

DAVIDE RICCARDI

*Profesor Auxiliar, Instituto Internacional  
de Estudios del Caribe, Universidad de Cartagena  
Vicepresidente Società Dante Alighieri, Comitato di Cartagena de Indias*

VERONICA DEL CARMEN BOSSIO

*Presidente Società Dante Alighieri, Comitato di Cartagena de Indias  
Professoressa invitata, Universidad de Cartagena*



## CAPITULO I

# LA VOZ DE LA LUNA DE FEDERICO FELLINI. SU LEGADO TRANS-NEOREALISTA

JOSÉ MANUEL ROMERO TENORIO<sup>(1)</sup>

### 1.1. Introducción

La fundamentación bergsoniana del surrealismo sirve justamente para enarbolar la subjetivación como único modo «para tomar contacto con la realidad» (Barlow, 1968, p. 33). Fellini siempre se quiso desmarcar del neorealismo por la imposibilidad de objetivar con la cámara (Belmone, 2013). De ahí que el realismo felliniano se manifieste en su plenitud cuando el cineasta puebla la escena de artificialidad, de falsedad, de automatismo, de onirismo (Kristoffe, 2017).

Fellini considera su propio cine como borgiano, en cuanto aprisiona, aunque sólo sea por un instante, entidades tan ambiguas y enrarecidas como el tiempo, el destino, la muerte, los sueños, en operaciones mentales poderosas

---

(1) Profesor Titular, Facultad de Ciencias Humanas, Universidad del Atlántico (Barranquilla, Colombia); Investigador en el *Institut ACTE, Centre National de la Recherche Scientifique* (CNRS-Paris). E-mail: josemromero@mail.uniatlantico.edu.co

y refinadas, en mecanismos conceptuales poderosamente simplificados, libres de los oropeles de la lógica, de los juegos de equilibrio de la dialéctica (Fellini, 1988, p. 168).

Lo que nos proponemos, en este artículo, es profundizar en estos mecanismos, desarrollando una teoría estética que siga las costuras de los espacios/tiempos construidos por Fellini. De lo que se trata es de conectar con una joven tradición crítica que busca entender la obra desde lógicas no conceptuales, que tienden a lo asociativo, a lo meta-textual, a lo trans-textual. Con ello, nos remitimos, en primera instancia, a Bajtin, que concibió una serie de cronotopos, espacios/tiempos que se repetían a lo largo de la tradición literaria y que generaban unos espacios-umbrales (la plaza, el carnaval) que, tanto en la fábula menipea como en la obra de Ravelais, reversaban el orden social existente, anunciando y produciendo cambios de paradigma en las sociedades en las que se incubaron (Bajtin, 1968, pp. 152-152).

En ámbito puramente cinematográfico, nos encontramos con el concepto de *mind-gamer*, con el que Paul Elsaesser identifica al cine de David Lynch, señalando un conjunto específico de características narrativas, que juntas forman una nueva e interconectada lógica textual y paratextual, a la vez que comprende un conjunto de temas o tropos acerca de los estados de la mente y del cuerpo, generalmente denominados patológicos, y que, no obstante, en estos films no solo suelen considerarse normales, sino que devienen peculiarmente flexibles y productivos (Elsaesser, 2013, p. 12).

Este desplazamiento del sujeto del centro de la narración tiene unas consecuencias éticas y políticas que abordaremos,

recuperando el proyecto surrealista de Antonin Artaud del teatro de la crueldad, al que Fellini se adhiere en su obra. Para el poeta francés, nuestro cuerpo ha estado domado por actos anatómicos lentos propiciados por nuestra educación, por las instituciones legales, médicas, religiosas, que originan «la anatomía esclerótica de la verdad (juicio definitivo), de dios (eterno e inmóvil) y del hombre (cuerpo orgánico natural)» (Cambria, 2007, p. 196). Esto se traduce, en *La voz de la luna*, en el hecho de que los personajes desfilen como autómatas, por otra parte, tema fundamental del surrealismo (Pedraza, 2005).

Salvini (Roberto Benigni) busca a su amada Aldina (Nadia Ottaviani), que se asemeja a la luna: por el maquillaje; extremadamente pálida, sólo un ligero rubor en las mejillas pudiese llevarnos a la conclusión de que está viva; y por el vestuario pomposo, con volúmenes y texturas que la llevan al mimetismo con el satélite. Por su parte, el Prefecto Gonella (Paolo Villaggio) sufre una manía persecutoria; piensa que todos le vigilan. Su andar pesado y robotizado nos lleva a inferir que lo que le persigue es la consciencia de ser ajeno a su mundo.



**Figura 1.** Aldina es un autómata, fotograma de *La voz de la luna*.

La liberación de estos corsés anatómicos que sitúan al cuerpo fuera del ritmo de una anatomía danzante se alcanza en una extraña consciencia aplicada, en la que los órgano(s), que organ(izan) el cuerpo en funciones, se desconecten de esa unidad orgán(ica), transformándolo en un yacente. Fellini retoma este concepto artaudiano, haciendo habitar al oboísta y a un grupo de desahuciados en el cementerio. Ellos danzan al son de un vals mudo, pues enterró el oboe junto a su mujer y, sin embargo, la música sigue sonando, como si fuese un cuerpo sin órganos.

Fellini reclama, como alternativa ética, el silencio de la poesía, que sólo puede ser interrumpida por la propia poesía; cuando Salvini recita un poema a la luna, calla al aparecer sobre la misma el rostro de su amada. Acto seguido, sueña la televisión con una taladrante publicidad, y sumerge la cabeza en el pozo, clamando: “si todos guardáramos un poco silencio, quizás podríamos entender”.



**Figura 2.** Salvini sumerge la cabeza en el pozo, otograma de *La voz de la luna*.

## 1.2. Antihistorias

Fellini se refiere a *La voz de la Luna* como un cúmulo de «antihistorias [...] nos cuenta múltiples realidades, vistas y vividas simultáneamente» (Fellini, 1998, p. 223). Desengancha, así, la trama de la experiencia histórica, haciendo que prevalezca el *mind-gamer* (Elsaesser, 2013, p. 12), es decir, las asociaciones entre lo textual y lo paratextual.

El largometraje transita por la metáfora de la pesquisa que no lleva a ninguna parte; un fracaso poético, una poeticidad que se hurta en una aporía. No es de extrañar que la luna con la que habla Salvini se haya abismado en un pozo, en agua retenidas que no se renuevan; y no en un río donde el transcurrir hace que sea imposible atravesar las mismas aguas. El sentido de renovación del ser humano se encadena en un eterno retorno de lo mismo, o en un mismo sin imposibilidad de retorno.

Imposible, por tanto, que estas asociaciones enciendan múltiples sentidos y mediaciones con respecto a experiencias históricas o temporales concretas. En este sentido, Hayden White plantea que la narrativa es un «metacódigo» (2005) desde el que se dota de significado o sentido a la experiencia histórica humana. Este autor establece una función comunicativa de la narración de tendencia histórica desde el nivel del contenido conceptual del «mensaje» (White, 1992, p. 59), idea que White entiende como tema o concepto histórico a partir del cual es factible una narrativización, o bien, la concepción de una trama.

A la luz de estas consideraciones, creemos que más que antihistorias, encontramos en la narración de Fellini una ahistoricidad penetrante en la propia naturaleza humana, ajena a cualquier hermenéutica autocomprensiva. El círculo hermenéutico del cual hablaba Ricoeur se rompe. Éste asume una doble función: «reconstruir la dinámica interna del texto y restituir la capacidad de la obra para proyectarse al exterior mediante la representación de un mundo habitable» (Ricoeur, 2000, p. 18). En el círculo hermenéutico del autor francés, el comprender (seguir una línea argumental) da base al explicar (asociación de diversos elementos o instancias de la estructura comprendida), lo que a su vez replantea la instancia comprensiva y los diversos acercamientos que se hacen a la estructura, no saliéndose de ella sino indagando por la manera en que ésta profundiza o bien replantea la concepción de una determinada experiencia histórica. Fellini cuestiona la exploración de sentidos desde la trama, desde una imaginación reglada, estructurada en un texto que se proyecta a sí mismo como mundo y sistema simbólico, el cual podría configurar la realidad, desordenar y reordenar nuestra relación con lo real, o en últimas, refigurar la experiencia humana como un terreno a explorar (y visto desde un punto de vista ético, como veremos, también a implorar).

Precisamente para Mieke Bal (1996) el “texto narrativo” es un lugar en el cual es siempre posible experimentar, en el momento en el cual produce mediaciones entre las características de un medio específico (lo escrito, lo visual, lo sonoro, una convergencia de los anteriores) y determinados elementos o aspectos narrativos (acontecimientos, personajes, espacios, tiempo) configurándose así una trama

que enhebra diversas asociaciones de elementos con el fin de comprender múltiples sentidos del texto, tarea que de acuerdo a Bal es de carácter hipotético o parcial, pues el texto narrativo en sí mismo continúa abierto a diversas indagaciones.

Pero Fellini no inquiere desde la propia trama sino desde diversas espacio-temporalidades, lo que Bajtin denominaba cronotopos; por ello decimos que en su texto predomina lo circunstancial y no lo adjetivo ni lo sustantivo. Se abstrae de relatar a partir de los personajes o acontecimientos para engancharse a lo puramente eventual. De ahí que libra al narrador «de la gran obligación que se impone al historiador: plegarse a los conectores específicos de la reinscripción del tiempo vivido sobre el tiempo cósmico» (Ricœur, 1985, p. 185).

### 1.3. Signos múltiples

Fellini suelta las amarras del relato: produciendo antihistorias, convierte su obra en un circuito integrado, que compacta varios transistores en una misma base semiconductor para formar un oscilador de rotación de fase que genera pulsiones, ondulando las distintas fuerzas; pliega el espacio y el tiempo en torno a ella y sirve de receptáculo provisional, de *dispatcher*, de transformador y de sistema de agujas a unos flujos muy concretos a los que sacude constantemente.

Por esta vía el cineasta italiano quiere ser autor de sí mismo. Rodeado de símbolos y mitos (Richardson, 2006) de la vida cotidiana (la televisión; Berlusconi, dibujado en la

puerta del restaurante abierta a patadas por los camareros), sacude su mundo antes que configurarlo a través de la forma compartida de ebriedad dionisiaca.

Es así que vive en un universo de signos múltiples, dispersados en la banalidad de lo cotidiano, perdiendo la consciencia de la cordura y de la locura. Situando a los personajes en medio de una polifonía de voces, que siempre llega de rebote desde el exterior, los extravía: no es que Salvini se haya entregado a la esquizofrenia, sino que no puede cartografiar su proveniencia ni su destino; de ahí la complejidad del personaje. De esta manera se cubre de una consciencia incierta, donde pone en escena sus dudas lejos de los ojos del coro, es decir, de la instancia social compartida (como metaforiza la última escena en la que Salvini aboga por el silencio).

En efecto, el desagüe de la conciencia nada tiene que ver con la locura de los personajes. Los signos múltiples con los que Fellini puebla su relato corresponden a esos



**Figura 3.** Los camareros golpean la puerta de la cocina, donde aparece una imagen de Berlusconi, fotograma de *La voz de la luna*.

espejos (Mattiussi 2002, pp. 158-161) que despistan a Harry Haller tras una puerta cristalina donde reza la siguiente inscripción: «Instrucciones para la reconstrucción de la personalidad. Resultado garantizado» (Hesse, 1928, p. 83). Encontrándose el protagonista del lobo estepario de Hermann Hesse a un jugador de ajedrez, aprende que la esquizofrenia desgrana la identidad en «trozos [que] pueden acoplarse siempre en el orden que se quiera, y que con ellos se logra una ilimitada diversidad del juego de la vida» (Hesse, 1928, p. 84). Salvini alcanza precisamente la catarsis en la dispersión de su identidad.

#### 1.4. Dramatizar

Nos planteamos, entonces, las siguientes cuestiones: ¿*La voz de la Luna* no es narrativa? ¿Existe un relato no narrativo?.

La anarquía de esta obra sugiere otro tipo de organización: la de una sala de espejos que dispersa la unicidad de la identidad en nombre “de una ilimitada diversidad del juego de la vida”. De esta manera, *La voz de la luna* arma su trama como las piezas de un cubo de Rubik, enroscándose sobre ella misma, y no linealmente.

Paragonamos la estructura narrativa del film de Fellini a la de una improvisación de jazz, donde los músicos concadenan sus sonidos atendiendo a otros tipos de lógicas, como demostramos en otra sede (Romero Tenorio, 2014), temporales: existe una “anatomía danzante constituyente” (Romero Tenorio, 2017, p. 302) que no se deja encorsetar por recorridos lógicos; una anatomía que ocupa el espacio de la sala, retorciéndose por unas fuerzas que conectan la

composición a una temporalidad pendular donde la intersección de la ya creado y lo que ya está por crear se sedimenta en el encanto de una epistemología ignorante: evidentemente el músico que mejor improvisa es el que más pericia tiene; en este sentido, nadie maneja mejor que Fellini la narrativa cinematográfica; y por eso, la sabe abandonar a otro tipo de fuerzas: posturas, sacudidas, como la de jazzman, que son ya por sí mismas creativas. La creatividad responde también a lógicas posturales, kairológicas, rítmicas. En el otro extremo, el director de orquesta sacude su batuta para cincelar, de otra manera, una partitura miles de veces interpretada; esculpe, por tanto, las notas con otra gracia. El encanto *malinconico* de Fellini consiste en la impostura de hallar lo diferente en lo mismo, en saber agitar el juego de la vida.

A esto lo llamamos dramatizar, recuperando el sentido etimológico griego. Drama viene del griego *δράμα*, leer y que deriva a su vez del término *δράω*, *drao* yo hago, actúo; más radicalmente, drama es lo que impulsa a la acción, aquello que nos empuja.

### 1.5. El texto como guardagujas

Que el texto esté dominado por fuerzas que lo empujan y lo hacen explotar (dramatización) y por un pegamento (narratividad) que lo mantiene unido a su contexto socio-cultural, no significa que el texto carezca de ontología. Su ontología reside fuera de sí, en «el horizonte textual que reduce la distancia exotópica con respecto a su contorno unívoco, fijado por la tradición, el mito y la cultura» (1988, pp. 82-83), como escribía Bajtin.

El autor ruso nos daba la imagen del texto como un guardagujas que tiene a su cargo el manejo de las agujas en los cambios de vía de los sentidos del texto, interesándose por el estado de conservación del mecanismo semiósico<sup>(2)</sup>, engrasándolo, cuidándolo y limpiándolo.

De la misma manera que el tren que pasa por la aguja da un pequeño salto, fruto de la masificación de los posibles sentidos en ese intersticio, el texto, narcotizado por la maravilla de su pluralidad de voces, por la “polifonía dialógica”, parece que va a descarrilar y, sin embargo, agarra la vía (de la narratividad). El instante clave, el momento oportuno es ese salto: impracticable y, no obstante, perteneciente enteramente a la práctica.

La sensación de vacío en el estómago tras ese salto alberga el sentido creativo que proponemos para el análisis del film de Fellini y, en general, para el desarrollo de una teoría de la creatividad no circunscrita a lo meramente textual.

El instante de la indecisión, del misterio, de la aporía, por la pluralidad de sentidos posibles, produce un descuadre que nos sitúa ante la dialéctica entre el sentido pleno y la fragmentación del mismo. Prestamos del latín el vocablo *scaptum* para llenar de matices esta transferencia.

De *scaptum* deriva la palabra italiana *scatto*, usado en diversos contextos. Por ejemplo, cuando un ciclista está en el pelotón y logra escaparse se dice de él que *scatta*. Pero nos interesa más el uso en fotografía; describe ese mágico instante en el que el clic abre el obturador e impregna la placa fotosensible

---

(2) La semiosis es un término utilizado por Charles S. Peirce para describir la constitución de la realidad por la acción de los signos.

de un trozo de realidad al que apunta el objetivo.

Lo fascinante es que ese fragmento habitará aún más vivo, en el papel, a medida que tienda a lo sepia y a lo cobrizo. Este es el sentido de la dialéctica desarrollada por Artaud en el concepto de cuerpo sin órganos.

### 1.6. El órgano que se puede atravesar (o lo atravesable)

En *La voz de la Luna*, ésta *scatta* y se abisma en el pozo, atrapada e inerte. Salvini se asoma y no halla su propio reflejo, topándose con un fragmento de la luna con la que dialoga. Al final de la obra, los aldeanos consiguen capturar una tajada de luna y organizan para la ocasión una fiesta presidida por una televisión: la realidad del sueño será infringida. Es ahí donde Salvini expresa: “Si todos guardáramos un poco silencio, quizás podríamos entender”.

Este silencio es un vacío que se impone como lo *atraversante*. Este participio ancla la acción en un presente que está siempre el límite de su acaecimiento. El vacío como penetrable y nunca penetrado, las preguntas como respuestas a las preguntas, como planteaba Sócrates. Artaud expelía en *L'ombilic des Limbes* que «vivir no es otra cosa que arder en preguntas» (Artaud, 2003, p. 51). “No hay preguntas ni respuestas”, dice, en el mismo sentido, el oboísta de la cinta de Fellini, que enloqueció por la música y, desde entonces, reside en el sepulcro de un cementerio, cual yacente, con una comitiva de desahuciados.

Este señor, antes de vivir en el campo santo, permanecía en su casa extrayendo notas de su oboe. Cuando tocaba se movía un mueble; después, apareció el gran comilón (grande mangiatore) que se zampó toda su nevera. Finalmente, los jefes (*i capi*), unos fantasmas serios que revelan al oboísta que, interpretando ciertos acordes infernales, abre la puerta de los espíritus. Esperaba que la música le confiriera la tranquilidad y el silencio. Enloquecido, entierra, con su esposa Gertrude, el oboe, que continúa sonando.



**Figura 4.** Oboísta en el cementerio, fotograma de *La voz de la luna*.



**Figura 5.** El gran comilón y los jefes, fotogramas de *La voz de la luna*.

En su performance radial *Pour en finir avec le jugement de Dieu*, Artaud relata:

El hombre está enfermo porque está mal construido. /Hay que decidirse a desnudarlo para escarbarle ese animálculo que le pica mortalmente, /dios /y con dios /sus órganos. /Pues áteme si así lo quiere /pero no existe nada más inútil que un órgano. /Cuando le haya dado un cuerpo sin órganos, /entonces lo habrá liberado de todos sus automatismos y devuelto a su verdadera libertad/Entonces le re-enseñaréis a bailar a la inversa en el delirio de un vals mudo/y este sentido contrario será su verdadero sentido derecho (Artaud, 1974, p. 104).

No urge a la música un instrumento para que continúe. Se ha vaciado de sus órganos y se impone como cuerpo intensivo. La música adquiere su máxima vitalidad en el cementerio, una vez enterrado ese órgano, el oboe, por medio del cual se suele manifestar. Todos los personajes denigrados que habitan el campo santo danzan al son de ese “vals mudo”. Es ahí que lo torcido se transforma en el justo sentido.

Para el poeta francés, «los individuos no están adoctrinados por ideas, sino por actos anatómicos y fisiológicos lentos» (Artaud, 1994, pp. 31-32). Una suerte de ortopedia simbólica que coarta su ebriedad dionisiaca y la propia fisicidad, condenándolo a yacer como el cuerpo al que se le practica una autopsia en una fría cama de metal. Antes de ser desmembrado, se marcan con signos discontinuos los recorridos del bisturí, que corresponden con un mapa definitorio de funciones preestablecidas. El cuerpo está cartografiado lentamente, de ahí las marcas discontinuas. Todo lo que tiene de dramático el cuerpo, se bloquea.

La estrategia de la crueldad de Artaud la ilustra Fellini: separar el cuerpo de los órganos sin que pierda su funcionalidad. La música sigue sonando a pesar de haber sepultado el oboe, como si fuese una “malla de suspiros” (Artaud, 1994, p. 187). ¿Es el oboe el que produce la música o la música ya estaba antes del oboe? Artaud apunta hacia la trascendencia de un cuerpo que no se deja marcar con carboncillo porque ya está plegado, declinado en infinitos “polos, zonas, umbrales, gradientes” (Deleuze, 1993, p. 164).

Una anatomía (*anatomé*) des-territorializada por estar saturada de una multitud posible de cortes (*tomé*) orientados siempre hacia lo alto (*aná*), que muestran la verticalidad de la experiencia y la tendencia de todo fenómeno a crecer por los inagotables vericuetos de la posibilidad.

### **1.7. El fragmento-órgano y la sonrisa del gato de Cheshire**

Lo que entorpece esta anatomía danzante no son los órganos, es decir, la organización por funciones del cuerpo. La ética de la crueldad consiste en una consciencia aplicada según la cual, si el cuerpo se desmiembra, siempre debe haber la posibilidad de una recomposición coincidente con el propio desmembramiento en dirección de esa teleología de la verticalidad.

Esta dialéctica de la crueldad busca, finalmente, evitar que el cuerpo se someta al «atavismo fisiológico» (Artaud, 1994, p. 172) del juicio, de esos actos anatómicos lentos.

Con lo que respecta a los órganos, la política cruel lleva a modificar las direcciones de las funciones biológico-simbólicas de los órganos, para intensificarlas, por medio de esa dialéctica. Para comenzar, se sesga el órgano de su cuerpo, como se hizo en la Edad Media con las reliquias de partes biológicas de santos. No se nos escapa que muchas iglesias medievales custodian trozos de algunos personajes religiosos: el dedo de San Lorenzo en la Basílica homónima de Huesca (España); la cabeza de Santa Catalina de Siena; el prepucio del niño Jesús que se conservó en Calcata (Italia), hasta que fue robado en 1984; gotas de leche de la Virgen María en la Catedral de Oviedo (España); sangre de Cristo en un frasco de cristal custodiado en Brujas (Bélgica).

Evidentemente el efecto es simbólico; no importa que esos órganos fuesen extraídos de tales cuerpos santos; lo mollar es que se haya agitado el juicio, construyendo un órgano total que supura todas esas mitologías, “sacramentos, ritos, educación, enseñanzas” (Artaud, 1994, p. 172). Artaud nos quiere confrontar ante paradojas: el mito se convierte en real bajo la forma de un órgano, fragmento cuya totalidad, que es la que realmente actúa (el hecho de pertenecer a un santo es lo fundamental), está fuera de la escena. De ahí que para Artaud lo que haya que desenmascarar sea lo obsceno:

todo es por el momento sexual y obsceno/porque no ha podido ser jamás trabajado y /cultivado/fuera de lo obsceno/y el cuerpo que allí baila/no se puede separar de lo obsceno/y han sistemáticamente abrazado la vida obscura/pero hay que destruir/esta danza de cuerpos obscenos para sustituirla por la danza/de nuestros cuerpos (Artaud, 1974, p. 57).

Nos encontramos, por esta vía, con órganos sacralizados sin un cuerpo que controle lo erótico. Deseantes, pero no deseados. Slavoj Žižek denominaba al órgano sin cuerpo «acontecimiento como puro efecto estéril de las interacciones entre los cuerpos» (Žižek, 2006, p. 48). Nada menos que el prepucio de Cristo sin el cuerpo ejerce una erótica del poder que suspende el impulso unificador del deseo corporal y lo retiene en una zona de alta intensidad que acorcha las terminales nerviosas, produciendo el efecto contrario: vigorexia, superproducción de deseo concentrada en sólo órgano. Žižek encarna esta figura en el masoquista «que encuentra satisfacción en el juego tedioso y repetitivo de rituales escenificados cuya función es posponer definitivamente el *passage à l'acte sexual*» (Žižek, 2006, p. 48).

La sonrisa del gato de Cheshire permanece flotando cuando su cuerpo desapareció, empezando por la cola:

– ¡Vaya! – se dijo Alicia. He visto muchísimas veces un gato sin sonrisa, ¡pero una sonrisa sin gato! ¡Es la cosa más rara que he visto en toda mi vida! (Carroll, 2003, p. 62).

La sonrisa sin gato, como la música sin oboe, supone la funcionalidad disfuncional de la erotización sin cuerpo que la produzca, pero con un envoltorio que la abandone a una dialéctica visible/invisible: «es la virtualidad del puro afecto extraído de su inserción en un cuerpo» (Žižek, 2006, p. 48). El quiebre, la posibilidad de retorno, de rehacer un cuerpo político es vaciarlo de sus órganos en una especie de anatomía danzante que constituya la sociedad, atravesándola por «ejes y umbrales, latitudes, longitudes, geodésicas [...], gradientes que señalan los devenires y los cambios

de que en él se desarrollan» (Deleuze; Guattari, 2006, p. 27). No dejar que nada se sedimente. Propiciar el «acontecimiento del devenir» (Žižek, 2006, p. 48) en cada discurso, volviéndolo discurrir “rizomático”, «fuerza productiva del esquizo, esta explosión del sujeto unificado en la multitud impersonal de intensidades deseantes» (Žižek, 2006, p. 48). Continúa el filósofo esloveno:

¿Se puede imaginar efectivamente un contraste más fuerte que el del esquizo que se arroja sin reservas al flujo del enjambre de pasiones y el masoquista que se aferra al teatro de sombras en que sus acciones meticulosamente puestas en escena repiten una y otra vez el mismo gesto estéril? (Žižek, 2006, p. 48).

Artaud aboga por tomar conciencia de nuestro cuerpo, desprovoyéndolo de enunciados, archivos, discursos, declaraciones; toda esa arqueología del saber que Foucault imaginó. La belleza de la palabra no reside en el órgano-palabra. Lo que Artaud propone, en su política de la crueldad, es desecharlo, palmeando continuamente la palanca de retorno de la máquina de escribir para cambiar de renglón, con el fin de que lo único que trascienda sea el ruido del timbre, el golpeo violento sobre la tinta, lo recalitrante del rodillo por el bloqueo del escritor sobre un papel decrépito de ideas: órganos sin cuerpo que constituyen la anatomía danzante del discurso que se llena en una motilidad densa que lo vacía. De ahí que Artaud «no conciba la obra fuera de la vida» (Artaud, 2003, p. 51).

## 1.8. Ulteriores anotaciones

Apretando las correas hasta que el cuerpo se torne azulado y se avizoren las infinitas venas que solamente obstruidas muestran la vitalidad de un cuerpo ya convertido en autómeta. La luz tenue y azulada con la que Fellini inunda la escena mortifica a los personajes, fijándolos en yacentes, construyendo cadáveres para después hacerlos danzar al son de un vals mudo.

El poder elige sus cadáveres, los avitualla para moldear sus necesidades (reproductivas, sexuales, médicas, legales), “los trabaja desde dentro” (Artaud, 1979, p. 1069), desde sus órganos. Fellini se los da ya hechos y los coordina a un ritmo que sólo existe en una especie de inercia macabra de los propios cuerpos.

Por tanto, lo obsceno se escenifica; esto es, la imposibilidad de que los cuerpos puedan desprenderse de su historia y de sus propios mitos. La crueldad no pretende descarrillar la anatomía de sus recorridos incorporados. Es una consciencia aplicada, dispuesta a «asumir en sus propios miembros el sentido de un desmembramiento que siempre adviene» (Cambria, 2007, p. 240). Se trata de potenciar nuestros mitos hasta que se enfrenten a las propias contradicciones. Por ello, para Artaud, éstos tenían que ser bailados hasta el fondo.

Sólo así podemos recuperar el sentido de una anatomía danzante, de un cuerpo que, a fuerza de ser cortado y violentado, se aferra a esa teología de la verticalidad que lo tiene en una continua disposición a una translación metafórica. De ahí que, para el filósofo francés, el cuerpo penetrado deja de ser penetrado en la propia penetración.

## Bibliografía

- CARTEAUD, A. (2003). *L'ombilic des limbes et d'autres textes*. Paris: Gallimard.
- . (1994). *Œuvres Complètes, tome XXVI*. Paris: Gallimard.
- . (1979). *Œuvres Complètes, tome IX*. Paris: Gallimard.
- . (1978). *Œuvres Complètes, tome IV*. Paris: Gallimard.
- . (1974). *Œuvres Complètes, tome XIII*. Paris: Gallimard.
- ARTEAUD, A., DERRIDA, J. (2005). *Forsennare il Soggettivo*. Milano: Abscondita
- BAJTIN, M. (1988). *L'autore e l'eroe. Teoria letteraria e scienze umane*. Torino: Einaudi.
- . (1968). *Dostoevski. Poetica e stilistica*. Torino: Einaudi
- BAL, M. (1996). *Teoría de la narrativa*. Madrid: Cátedra.
- BARLOW, M. (1968). *El pensamiento de Bergso*. México: Fondo de Cultura Económica.
- BELMONTE NAVARRO, L. (2013). *Federico Fellini y el Surrealismo. Análisis filmico de Il Casanova*. Tesis de Máster. Córdoba: Universidad de Córdoba.
- CAMBRIA, F. (2007). *Fare danzare l'anatomia. Itinerari del corpo simbolico in Antonin Artaud*. Pisa: ETS.
- DELEUZE, G. (1993). *Critique et clinique*. Paris: Minuit.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. (2006). *El anti-edipo. Capitalismo y esquizofrenia*. Barcelona: Paidós.
- DERRIDA, J.; THEVENIN, P. (1986). *Dessins et portraits*. Paris: Gallimard.
- DUMOUILLE, C. (1992). *Nietzsche et Artaud. Pour une éthique de la cruauté*. Paris: Presses Universitaires de France.
- ELSAESSER, T. (2013). Los actos tienen consecuencias. Lógicas del mind-game film en la trilogía de Los Ángeles de David Lynch. *L'Atalante* n.15, 7-18.
- FELLINI, F. (1988). *Fellini por Fellini*. Madrid: Fundamentos.

- MATTIUSSI, L. (2002). *Fictions de l'ipseite: essai sur l'invention narrative de soi (Beckett, Hesse, Kafka, Musil, Proust, Woolf)*. Geneve: Droz.
- NOHEDEN, K. (2017). *Surrealism, Cinema, and the Search for a New Myth*. Cham: Plagrave MacMillan
- PEDRAZA, P. (2005). Fellini y la mujer artificial. *Quaderni del CSCI. Rivista annuali di Cinema Italiano*, 1, 71-80.
- RICCEUR, PAUL (2000). Narratividad, fenomenología, hermenéutica. *Anàlisi. Quaderns de comunicació i cultura*, 25: 189-207.
- RICCEUR, PAUL (1985). *Temps et récit 3. Le temps raconté*. Paris: Seuil.
- RICHARDSON, M. (2006). *Surrealism and cinema*. New York: Berg.
- ROMERO TENORIO, J.M. (2017). Instante y momento oportuno en los Grafos Existenciales de Charles S. Peirce. Por una dimensión Kairológica de la creatividad, *Pensamiento*, 73(276), 301-318. <https://doi.org/10.14422/pen.v73.i276.y2017.004>
- . (2014). Escritura de una aporía. Tránsitos y obstrucciones en los Grafos Existenciales de Charles S. Peirce. *Pensamiento*, 70(262), 171-191. <https://doi.org/10.14422/pen.v70.i262.y2014.009>
- WHITE, H. (2005). *Metahistoria: La imaginación histórica en la Europa del Siglo XIX*. México: Fondo de Cultura Económica.
- . (1992). *El contenido de la forma*. Barcelona: Paidós.
- ŽIŽEK, S. (2006). *Órganos sin cuerpos*. Valencia: Pre-textos.



## CAPITOLO II

# AMARCORD, UNA RICETTA CONTRO L'OBLIO ANNOTAZIONI ED IMMAGINI DI UN MONDO CHE C'È STATO

MARIA SOL DE BRITO<sup>(1)</sup>

Quest'anno, 2020, si compiono 100 anni della nascita del grande regista Federico Fellini e, in occasione di questo avvenimento, i Comitati della Società Dante Alighieri di Morón (Argentina) e Cartagena de Indias (Colombia) hanno organizzato un incontro per rendere omaggio a questo grande uomo della storia del cinema.

Alla fine di questo viaggio, attraverso *Amarcord*, proverò a spiegare perché questo film risultava una ricetta contro l'oblio durante gli anni Settanta in Italia e che legame ha con l'idea di "Repubblica".

### 2.1. Il Nome del Film

È interessante cominciare con un piccolo accenno sul titolo di questo film: *Amarcord*, in dialetto romagnolo significa: "io mi ricordo". A dire il vero, questo titolo non è stato

---

(1) Presidente Società Dante Alighieri Comitato Morón, Docente Università di Buenos Aires e Università del Salvador, Avv. e Traduttrice Giurata. E-mail: soldebritotitaliano@gmail.com

sin dall'inizio nella testa del regista...è frutto di uno scarabocchio che Fellini e la sua squadra hanno realizzato in un bar...è stata una scelta più cacofonica e quindi sonora che semantica...*Amarcord* suonava orecchiabile.

Dal punto di vista del contenuto del film, possiamo aggiungere che pur avendo un titolo in prima persona, il film mette in scena la memoria collettiva degli italiani. Si avverano sullo schermo ricordi, pensieri, pezzi di sogni dell'infanzia dello stesso Federico; lui vuole sintetizzare poeticamente, attraverso una decina di personaggi, il suo rapporto con Rimini<sup>(2)</sup>, città natale amata e odiata allo stesso tempo. È vero che un personaggio centrale, c'è: Tita. Tuttavia, in questo percorso onirico, troviamo anche spezzoni di vita di diversi personaggi che girovagano durante il decennio che va dal 1929 al 1939. Nonostante ciò, il film inizia e finisce in primavera.

Fellini crede necessario raccontare storie parallele di diversi personaggi perché, probabilmente ispirandosi a Wilhelm Reich (1933), capì che per comprendere il fascismo era necessario comprendere le masse, il collettivo. I personaggi presentati in questo viaggio onirico che rappresentano la memoria collettiva degli italiani non sono pienamente associabili con le ideologie moderne: seguono forse solo la figura paternale e patriarcale. Tuttavia, in diversi passaggi del film, i protagonisti si vedono come persone normali, non come fascisti assassini o violenti (forse un po' nella scena dell'olio di ricino). Questo taglio rappresentativo rende il film uno strumento artistico capace di far digerire allo spettatore uno dei periodi più bui della storia contemporanea d'Italia. Fellini ci mostra il fascismo come

---

(2) Difatti, uno dei possibili titoli discussi fu: "Il borgo".

una concezione della vita e un atteggiamento nei confronti dell'uomo, dell'amore e del lavoro.

## 2.2. Spazio e Tempo

Il fascismo durò più di vent'anni. Per la precisione, dal 29 ottobre 1922 al 25 luglio 1943. Tuttavia, Fellini àncora la sua storia dal 1929 al 1939, e come sappiamo questo? Nel film ovviamente non vengono detti gli anni in cui trascorrono gli eventi, però ci sono elementi che fanno riferimento ad anni precisi.

*Amarcord* inizia con una festa popolare, il “falò della fugaraza”, dove si vede come si bruciano elementi vecchi per dare il benvenuto alla primavera dopo il duro inverno. Possiamo affermare che la storia trascorre durante tutto un anno, un anno esatto, dato che si osservano chiaramente tutte e quattro le stagioni.

Nel 1929 in Italia c'è stato “il nevone”, una grande nevicata, un evento metereologico straordinario, che colpì l'Emilia-Romagna e anche il Nord Italia. Da ricordare è la scena dove si vede il papà di Tita aprendo la finestra e dicendo: «Neveggia ancora, oh!» e poi continua bestemmiando a causa delle condizioni climatiche. Indimenticabile pure la scena in cui lo zio di Tita lancia delle palline di neve alla Gradisca, iniziando così una guerra alla cui partecipano anche i ragazzi e Tita corre per soccorrere la civetta del paese ricevendo in compenso una palla in mezzo al viso sfrecciata da lei. Infatti, l'avvocato ci spiega che quell'anno sarebbe stato ricordato come “l'anno del nevone” e poi

viene colpito in testa da una palla di neve. Il 1929 è stato un anno con temperature veramente glaciali che scenderanno sotto lo zero.

Nel 1932 venne varato in viaggio inaugurale il *Transatlantico Rex*, sotto la direzione del Capitano superiore di lungo corso Francesco Tarabotto, da Genova con destinazione New York con 1.872 passeggeri a bordo. Durante una scena del film si osserva come tutti i personaggi si preparano per andare al porto, prendere una piccola nave o gommone e lanciarsi in mare in attesa dell'imbarcazione. La Gradisca in un paio di fotogrammi confessa la sua necessità di trovare un amore vero e quando vede l'immenso natante si emoziona e scoppia a piangere. I sentimenti sono diversi: emozione, pianto, gioia, stupore, curiosità (come quella del povero cieco che chiede aiuto per poter immaginarselo). Tuttavia, dobbiamo smentire il nostro amato regista, perché il *Transatlantico* non sarebbe mai passato dalle coste di Rimini durante questi anni, ma dopo, nel periodo bellico e con le luci spente: niente attese e niente sguardi curiosi.

Il film presenta anche un evento accaduto durante l'anno 1933: *La VII Mille Miglia*. Questa fu una corsa automobilistica che si disputò tra l'8 e il 9 aprile 1933 su un percorso stradale con partenza da Brescia e arrivo a Roma e ritorno. Fu vinta da Tazio Nuvolari e Decimo Compagnoni che coprirono l'intera distanza di 1.650 km su un'Alfa Romeo 8C 2300 Spider Zagato della Scuderia Ferrari. Ci misero 15 ore 11 minuti e 50 secondi ad una velocità media di 108,572 chilometri orari. In *Amarcord* si vede come i paesani aspettano le macchine che passano velocemente davanti ai loro occhi. Tita, in questo momento, sogna di essere un

autista e poter così conquistare il cuore della Gradisca. Lo stesso sogna l'amichetto ciccione, che trovandosi alla guida di una macchina di corsa fa il gestaccio dell'ombrello alla ragazza che lo disprezza sistematicamente.

*Faccetta Nera*<sup>(3)</sup> era l'inno del Fascismo, si è cominciato a cantare nell'anno 1935 con la guerra in Etiopia. La canzone recitava:

*Faccetta nera, bell'abissina  
Aspetta e spera che già l'ora si avvicina  
Quando staremo vicino a te  
Noi te daremo un'altra legge e un altro Re  
La legge nostra è schiavitù d'amore  
Ma è libertà de vita e de pensiero  
Vendicheremo noi Camicie Nere  
Gli eroi caduti e liberando te*

Sicuramente tutti i vicini di Rimini cantavano questa canzone. Verso l'ultima parte del film si riceve il Duce e gli si rende onore attraverso canzoni e esercizi di ginnastica. Lo spirito della canzone *Faccetta Nera* è presente nel fervore con cui i docenti, gli amici e i parenti di Tita (tranne il padre) rivendicano la figura del Duce.

Tita, come si è già potuto capire dai commenti precedenti, era pazzo di amore? o aveva forse solo una cotta con la Gradisca? Certo è che quando la vede entrare da sola al cinema, intraprende una corsa che gli consente di sedersi accanto a lei in una sala completamente vuota.

---

(3) Canzone scritta da Renato Michele e registrata da Mario Ruccione nell'aprile del 1935, approvata dal Duce in occasione della Seconda Guerra italo-etiope.

Suggestiva scena in cui l'adolescente prova di avvicinarsi sessualmente alla donna matura. Viene respinto. Quando Tita parcheggia la bici fuori dal cinema si vede un cartellone con l'annuncio di un film: *Danzando con te*. In realtà si tratterebbe del film *Voglio danzare con te* interpretato da Ginger e Fred, film che esordì nell'anno 1937. Inoltre, durante la proiezione al cinema, si vede il viso di Gary Cooper tratto da una scena del film *Beau Geste*, pellicola del 1939.

Insomma, quest'anno che va da una primavera ad un'altra primavera nel racconto filmico, dura in realtà nel sogno di Fellini ben dieci anni...

### **2.3. L'equazione: Fascismo uguale Adolescenza**

Fascismo e adolescenza sono, secondo Federico, stagioni permanenti della vita degli italiani: «L'adolescenza, della nostra vita individuale; il fascismo, di quella nazionale: questo restare, insomma, eternamente bambini, scaricare le responsabilità sugli altri, vivere con la confortante sensazione che c'è qualcuno che pensa per te, e, una volta è la mamma, una volta il papà, un'altra volta il sindaco, o il duce, e poi il vescovo, e la Madonna e la televisione (...)» (Fellini, 2009, p. 18).

Per Fellini il Fascismo è una specie di blocco, un restare adolescenti eterni, l'impossibilità di maturare e aver sempre bisogno di una figura paternalista che ci "protegga" e dica cosa dobbiamo fare.

Il Duce, si vede nel corso del film, costruisce un legame personale su figure esistenti nella società: la famiglia con la

figura del capo, di un padre padrone<sup>(4)</sup> che assume un ruolo autoritario, di cui ha bisogno la società di quegli anni.

#### 2.4. Differenza di classe

Un'altra scena interessante che mostra l'immagine del mondo del ventennio fascista, è quella in cui Aurelio<sup>(5)</sup> che fa il capomastro, permette ad uno dei muratori di recitare una poesia: «Mio nonno fava i mattoni, mio babbo fava i mattoni, faccio i mattoni anca me, ma la mia casa dov'è?»

Questa piccola e semplice filastrocca dimostra l'impossibilità di mobilità sociale nella società fascista, e anche nei tempi precedenti. Ci sono circostanze che non cambiano pur avendo una figura protettiva e onnipotente come quella di Mussolini. In effetti, Aurelio, incarna il ruolo dell'antifascista.

#### 2.5. Il Paese vs. il paese

Fellini attraverso questo sogno ci fa conoscere il suo paesino natale, non fa vedere la realtà italiana al livello generale ma mostra soltanto la società dei borghi, dei paesini...una società che non comprende, o meglio, non abbraccia veramente l'ideologia fascista. Soltanto si lascia trascinare dai sentimenti e dal carisma di un generale, padre, condottiere che è arrivato per risolvere i problemi di tutti.

Possiamo quindi ipotizzare e pensare che, seguendo le linee di Wilhelm Reich (1933), Fellini avesse capito che per poter

---

(4) Titolo di un altro grande film dei fratelli Taviani: *Padre Padrone* (1977).

(5) Il padre di Tita.

raffigurare veramente lo spirito di quegli anni e capire in una certa forma (se si può) il fascismo si devono comprendere le masse, in questo caso le masse popolari...la gente di paese: professori, alunni, ragazzi, anziani, uomini, donne, fascisti ed antifascisti. In questo sogno tutti i personaggi irrompono in una sorta di convergenza armoniosa che spiega l'essere paesano. Federico evoca, senza dubbio, la vita provinciale attraverso elementi del grottesco e della caricatura.

Fellini, tra l'altro, non faceva film politici, voleva far sognare attraverso storie oniriche ed esotiche: i personaggi in *Amarcord* vengono amati dagli spettatori anche se dopo si scoprono fascisti. Lui sa eliminare la suddivisione classica tra il buono ed il cattivo, infatti,

*Amarcord ne fonctionne pas sur l'opposition entre un groupe de personnages positifs (les antifascistes) et de personnages négatifs (les fascistes), mais propose un ensemble de portraits comiques que regroupe aussi bien les représentants officiels de l'autorité le pape, le roi, Mussolini que l'anarchiste Aurelio (...)* (Eades, 2001, p. 236).

Nello stesso senso Peter Bondanella afferma che:

Fellini si rifiutò di girare un film politico che *intendeva denunciare una delle vergogne del popolo italiano (...)*. *Prima di tutto Amarcord evita di dividere gli abitanti (...)*. *La gente del paese, al contrario, si modella sotto le mani di Fellini in una galleria di tipi comici, tutto o quasi già presenti nei film precedenti del regista. (...)* *Prima di essere individui sinistri e psichicamente malati, i fascisti di Fellini sono dei clown (...)* (Il Cinema Ritrovato, s.d.).

Come afferma Caroline Eades (2001) :

*La position politique de Fellini est donc à chercher entre une vision du monde et une oeuvre qui en constitue l'expression. Or cette vision du monde a été d'abord façonnée par l'expérience du fascisme. Non parce que Fellini, né en 1920, soit lui-même suspect du moindre activisme fasciste. Mais le cinéaste s'est formé comme artiste pendant l'époque mussolinienne, c'est à dire sous un prince, qui, de fait, favorise le cinéma tout autant qu'il valorise la modernité (p. 236).*

Allora lo spazio ed il tempo in cui Fellini si formò sono stati determinanti perché lui riflettesse nei suoi film su tre elementi che fanno riferimento al ventennio fascista secondo Caroline Eades (2001):

*(...) l'accent mis sur l'ordre plus que sur la démocratie; la présence du Duce, artiste ou demiurge; enfin un même désir d'attirer les foules par la maîtrise du spectaculaire, voir par la dérision (p. 236).*

Ci ributtiamo dentro lo schermo e ci soffermiamo su questa scena: *Togliti il cappello!* sgrida uno dei gerarchi del partito, in un ruolo docente, come quello dei professori che volevano disciplinare Titta. Aurelio rifiuta di far un brindisi alla vittoria del Fascismo perché presto per farlo... questo veramente indigna il dirigente e spiega ad Aurelio, in male modo, che i fascisti ci sono per proteggerli e restituirgli dignità. Situazione che sfocerà nell'umiliante punizione dell'olio di ricino. Comportamenti e punizioni comuni nell'Italia del ventennio, dove gli antifascisti interpellano le piccole cupole del potere provinciale.

Comunque, come sostiene Patrizia Simone (2013), *Fellini sintetizza poeticamente e [oniricamente] il suo rapporto con la propria città natale, dov'è cresciuto e da dov'è scappato per farsi strada. Rimini rappresenta il ricordo della sua adolescenza ed è altrettanto metafora dell'adolescenza italiana.*

## 2.6. Le parole: conclusioni

«*IMMARCESCIBILMENTE*»...si legge su un cartellone appeso nella strada. Questo sarebbe forse stato il timore di Fellini? Tornare durante gli anni di Piombo ad una società e atmosfera come quelle fasciste? Rimanere “immarcescibilmente” nell'adolescenza con la necessità di un padre padrone per ordinare i cittadini attraverso la violenza e l'autoritarismo?

Durante gli anni in cui *Amarcord* fu girata e esibita (1973), l'Italia era sommersa in un clima di violenza istituzionale e sociale. I gruppi antagonisti di destra a sinistra seminavano il panico tra gli italiani, sono gli anni degli attentati; infatti, tra il 1968 e il 1974 se ne verificarono 140. La strategia della tensione era quella che applicavano gli apparati dello Stato, creando così una grande incertezza sul ruolo della destra e quello della sinistra, e addirittura rispetto a quello dello Stato.

Nel 1969 era esplosa una bomba a Milano, a Piazza Fontana, contro gli uffici centrali della Banca Nazionale dell'Agricoltura. Attentato eseguito da elementi neofascisti che ebbe come risultato 17 morti e 88 feriti. Nello stesso

anno si registrò una morte inusuale presso la Questura di Milano, un anarchico che era stato arrestato dalla polizia e interrogato da questa perché sospettato di quanto accaduto a Piazza Fontana, “si sarebbe buttato” dalla finestra dell’ufficio facendo “un balzo felino” a causa di un malore (il caso Pinelli). Importante da ricordare è la fine di Aldo Moro, rappresentante della Democrazia Cristiana, colui che nel 1978 fu sequestrato e assassinato dalle Brigate Rosse in mezzo ad un processo politico senza precedenti chiamato il Compromesso Storico. Ci sarà anche nel 1980 l’attentato nella stazione di Bologna.

Per quanto premesso, possiamo accertare che durante gli anni in cui si è girato il film l’Italia era immersa in un’atmosfera di violenza che avrebbe potuto determinare un ritorno ad un regime totalitario come quello degli anni Venti e Trenta. Questa era la paura di Fellini: «*Amarcord rievoca un’epoca diventata un’ossessione (...) durante gli anni di Piombo*» (Simone, 2013), potrebbe ritornare un nuovo fascismo guidato dalle forze armate come quello che succedeva contemporaneamente in Spagna ed in Grecia?

L’Italia era diventata una Repubblica nel 1948 dopo aver tanto faticato ed aver subito guerre intestine e interventi stranieri. La Repubblica rappresenta valori democratici, la fiducia nelle istituzioni, la partecipazione politica cittadina, la possibilità di scegliere i propri rappresentanti mediante un sistema di elezioni pluralista e, soprattutto: la sovranità esercitata dal popolo. *Amarcord* ricorda quegli anni per avvertire che non ci si doveva tornare, l’importanza del titolo: «italiani ricordiamoci di quello accaduto per non ripeterlo...» – lui direbbe – «perché io amarcord...» (mi ricordo).

## Bibliografia

- CRESPI, A. (2016), *Storia d'Italia in 15 film*, Roma-Bari: Laterza.
- EADES, C. (2001). Le cinéaste et le Duce: l'héritage mussolinien dans le monde de Fellini. In Cogitore, I., Goyet, F. (Eds.), *Devenir roi: Essais sur la littérature adressée au Prince* (pp. 235-248). Grenoble: UGA Éditions.
- FELLINI, F. (2009). *L'arte della visione: Conversazioni con Goffredo Fofi e Gianni Volpi*. Torino: Donzelli Editore e Istituto LUCE.
- IL CINEMA RITROVATO (s.d.), *Amarcord e la Storia*, Recuperato il 10 ottobre 2022, da: <http://distribuzione.ilcinemaritrovato.it/per-conoscere-i-film/amarcord/amarcord-e-la-storia>
- IL CINEMA RITROVATO (n.d), *Amarcord e la Storia*, <http://distribuzione.ilcinemaritrovato.it/per-conoscere-i-film/amarcord/amarcord-e-la-storia>
- RAUSA, G. (2015) *Amarcord: nel rifugio della memoria (1973)*, Recuperato il 10 ottobre 2022, da: <http://www.giusepperausa.it/amarcord.html>
- REICH, W. (1977). *La Psychologie De Masse Du Fascisme*. Paris : Payot
- SIMONE, P. (2013). *Amarcord ovvero l'arte della reminiscenza, Quaderni d'altri tempi, 46*, recuperato il 10 ottobre 2022, da: [http://www.quadernidaltritempi.eu/rivista/numero46/mappe/q46\\_mo2.htm](http://www.quadernidaltritempi.eu/rivista/numero46/mappe/q46_mo2.htm)

### CAPITULO III

## LA DULCE SÁTIRA

JUAN CAMILO FERRO FÁLQUEZ<sup>(1)</sup>

Federico Fellini, el director satírico que entendió que su trabajo, como diseñador de universos, debía llegar desde un lugar de exploración de su alma, corazón, vivencias, recuerdos, su persona, su italiano, sobre todo italiano.

Un hombre que llegó al cine justo para ayudar a darle vida a una de las vanguardias artísticas más importantes dentro de las cuales se encuentra, *Roma Città Aperta*, la gran obra de Roberto Rossellini, la cual da inicio al Neorrealismo Italiano, aunque Luchino Visconti debería ser tan merecedor de este honorable título. Pero lo interesante y valiente del movimiento que reclama las calles para hacer cine sobre los olvidados, innombrables y todo lo que nos recuerda la miseria de la vida, eso de lo que deseamos escapar durante unas horas en un teatro cinematográfico adentrándonos en la vida de la burguesía a la que nunca podremos acceder; quizá como servidumbre o amigos, pero ¿cuál es la

---

(1) Artista independiente (Barranquilla, Colombia). E-mail: juancamiloferro@gmail.com

real diferencia entre uno y lo otro? Este movimiento de rebeldes, que ya estaban cansados de que el cine tuviera una esencia de estudio, pues, era entonces momento de reclamar la calle, la calle que es de todos; al utilizar un híbrido entre el documental y la ficción, les abrió la posibilidad a crear mentiras dentro de realidades, o ¿realidades dentro de mentiras?

Al empezar a utilizar otras formas de producción, durante la ocupación nazi de Italia el Director de fotografía Sven Nvikist, reconocido por su trabajo con el Director y Dramaturgo Ingmar Bergman, recuerda estar trabajando en 1945 en una película y ver cómo llegaba un muchacho, que era ayudante el en rodaje en el cual se encontraba trabajando, y le pedía la cinta sobrante de los rollos con los cual trabajaba; para que sin saberlo, cuadro a cuadro se fuese formando esta película sobre la injusta ocupación nazi durante esta misma. El trabajo de todos los implicados para hacer esta obra maestra, que a pesar de sus innumerables problemas técnicos debidos a la situación en la cual fue rodada, gana gran relevancia en el proceso de producción, y la nueva propuesta de las historias sobre las personas que queremos llamar mínimas, e insignificantes. Quizá una metáfora de cómo se sienten los artistas en un mundo que ama al arte, pero desprecia al artista. La ironía.

El proceso y la entrega de Federico con su amigo Rossellini, fue tal que su carrera como director se catapulto muy rápido, entendiendo que el cine es el arte capitalista por excelencia, por lo tanto, una elite controlaba quien debía o no ser la nueva revelación. Sin embargo, esta nueva vanguardia le abrió las puertas al proletariado, como fue el caso de otro de los grandes exponentes del momento Pier

Paolo Pasolini, quien como Fellini, venía de un *background* no apto para la burguesía, rasgo que logra notarse en una de sus primeras películas *I Vitelloni*, donde es narrada la historia de un grupo de amigos que viven una vida de escape ante unas circunstancias adversas y quienes sin ser explícitos se va revelando sus sentimientos y conflictos internos; a pesar de esto, en el desarrollo de la historia vemos como estos individuos buscan escapar de su pueblo natal en busca del gran sueño de ser relevantes.

Es aquí donde se puede demostrar que es fácil ser un gran pez en un pequeño lago, como lo es el caso de Fausto, pero si lanzásemos este pez al océano, sería devorado por un mundo altamente agresivo y competitivo.

Ubicándonos en Barranquilla mi ciudad natal y Cartagena, las cuales hacen parte de las muchas periferias de un centro impuesto, en este caso puntual el sistema conquistador español; siempre soñamos con escapar a la gran vida de la noble y brillante urbe, donde la real civilización y cultura confluyen, mientras que nuestros “pueblos” solo representan el “atraso”, para que pueda ser señalado por un sistema de inseguridades. Si lográsemos ver la importancia que cada pueblo tiene para el desarrollo cultural heterogéneo de un gran poblado colectivo, dejaríamos de tener deseos de escape, o de aquello que aparenta ser superior, como también se termina evidenciando en la película *I Vitelloni*, así como en la vida de Federico Fellini.

Otra de las curiosidades de esta cinta entregada en 1953, es que se empieza a denotar una lejanía de su director y escritor de los preceptos del Neorrealismo italiano. Si, podemos

ver una historia mínima, sobre jóvenes en contra de un sistema que los mastica, pero no los encuentra aptos para ser devorados siquiera, como ya fue mencionado. Por lo tanto, su búsqueda como narrador nos provee una postura aun apegada a la idea cuasi-documental que propone esta vanguardia que el ayudo a dar vida.

Las películas que quiero analizar en este bello proceso que les propongo, son *La dolce vita* (1960), y *Satyricon* (1969). Ambas son excelsos trabajos de este gran director y narrador, sobre todo. La Sátira que podemos encontrar en estas apuestas consiste en que la representación de estos universos a pesar que distan uno de otro por miles de años, nos afirman de que a pesar de tanto tiempo, la humanidad no ha evolucionado tanto como creemos; siempre en busca de una vida dominada por patrones y las ganas de algunos de entrar en esta relación de poder para así ejercer desde la comodidad, el hedonismo y los excesos de la carne, y ambos protagonistas son solo peones dentro de un sistema que los aborrece. En *La dolce vita* este no tiene conciencia de su papel dentro de este universo, y por todos los medios busca no solo inmiscuirse, sino también tratar de ser aceptado por estos ejes de señorío; en la segunda, para Encolpio, hay más importancia en explorar su belleza y la vida hedonista sin ninguna pretensión aparente por el poder, entregándose de lleno a la vida absurda, si podemos llamarla de esta forma. Este entiende su rol de peón, en vista del momento cultural que se vivía en la era Nerón, donde la humanidad no era tan dócil, un ejemplo de esto es que no existían pactos culturales de comportamiento estandarizados, como podría ser el caso de los derechos humanos.

La moralidad y ética católica aún no habían permeado al eterno imperio, y se vivía entre las leyes de la selva, sobrevive el más fuerte, o quizá como realmente lo planteo Darwin, sobrevive el que tiene mayor capacidad de adaptabilidad, que es el gran hilo conductor de esta historia en específico. En el caso de Marcello en vista que los cánones de moralidad y ética que ya rigen en una humanidad “evolucionada”, progreso que solo hace alusión a que hemos reprimido nuestra real naturaleza para ser hipócritas ante unos deseos supra controlados por diferentes tipos de condicionamiento social (según el contexto donde nazcas) y programación ética. Curiosamente Fellini creando epifanías lleva a Marcello al límite de todo lo que para él es el arte de la gran y dulce vida, y, por medio del proceso coercitivo que se propone desde Aristóteles, para que la audiencia pueda vivir vicariamente y ser conducida a una catarsis propuesta en su gran obra la poética, donde cuando este describe la formulación de la tragedia: en esta siempre se debe crear conflicto y todo tipo de presiones para hacer ebullición el carácter del personaje.

Según el teórico de guiones Robert McKee, existe una diferencia muy grande entre caracterización, lo cual sería todos los elementos reconocibles de la personalidad de un personaje, y el carácter, que florece cuando se ejerce presión sobre este y se demuestra la verdad de su persona en términos de accionar. Como nos comportamos bajo presión, es nuestra naturaleza, y este hombre al ser despojado de un sentido aparente, saca a relucir su *animale* hedonista y sin censura que vemos en el caso de *Satyricon*. Encolpio reconoce su relevancia en su presente así tenga poca importancia en los anales de la humanidad. Mientras Marcello,

lucha y arremete con toda su fuerza para poder ser parte de esta alta sociedad, que no logra entender, lo cual termina siendo su final satírico.

Siguiendo con el análisis de las películas ya mencionadas, en las que se logra evidenciar el ser italiano, el arte termina siendo una gran herramienta para los historiadores y pseudos de esta noble ciencia humana. En el caso de *La dolce vita* se puede ver cómo se vivía en este momento de gran cambio debido a una sociedad italiana y europea que se recomponía de 50 años de guerras mundiales, entregados aparentemente a una nueva bonanza económica y cultural; cuando la realidad que siempre se contrapone y asoma en el universo de la película demuestra que en la búsqueda por ponerle un velo mediático a la realidad vamos creando nuevos ídolos que empiezan y aun son semi-Dioses, por medio de los cuales podemos escapar de nuestra “terrible” realidad. Cuando en la película se le pregunta al personaje de Sofía Loren si el Neorrealismo ya ha muerto, por medio esta abstracción el director y narrador busca cachetearnos con esta nueva realidad ficticia que hemos creado para evadir y emigrar nuevamente a la hoguera de las vanidades que nos seduce más a pesar de que solo sea una cascara del peso de la realidad oscura que esconde. Cuando la misma Loren llega al hotel con Marcello, después de una noche de escape, ésta es amonestada por su esposo Robert quien la espera en la puerta, y arremete contra Marcello, tonto maestro de ceremonias de una mujer que nunca logra tocar, y a la cual busca desesperadamente poseer.

Nueve años después y muchas películas entre estas, Fellini se aleja de sus pretensiones Neorrealistas llevando a la

pantalla grande la gran obra del pueblo romano, pagano, italiano, del escritor Petronius, con la cual no busca ser una imagen fiel del tiempo del imperio. En esta ya quizá haciendo las paces con su humilde comienzo y posiblemente sus ganas de ser parte de la alta sociedad, cuenta la historia de este joven que le da por igual ser esclavo o parte de la alta sociedad. Su seguridad es el elemento dominante para que este se pueda entregar de lleno a la vida, y habla a gritos sobre el momento en el cual Fellini se encontraba, ya un *Gran Commendatore* que podría llevar a la pantalla sus más grandes anhelos, la cual termina siendo un éxito comercial absoluto.

En el comienzo, el Neorealismo italiano buscaba generar conciencia sobre los muchos otros personajes que normalmente el cine no mostraba, como ya se presentó al comienzo de esta charla, en el caso más famoso de Rossellini se muestra cómo en un barrio humilde de la ciudad de Roma se ayudan los unos a los otros en grandes tiempos de crisis como lo fue en la segunda guerra mundial. Visconti por su parte, en su gran obra que estremece a la tierra, muestra a un pueblo de pescadores que no pueden escapar de su miserable realidad por unos patrones que los lanzan al mar arriesgando sus vidas por un puñado de Liras. En el caso de Di Sica, al mostrar a un simple humano que se gana la vida pegando carteles por toda la ciudad, el hecho de que le roben su bicicleta se presta como la premisa para esta gran aventura.

Desde la definición de una obra satírica se delimita como la peor versión de un ser o de la humanidad, curiosamente en vista de un público que no quiere ser parte de un proceso

humano real con las personas del común y corriente, estas se sienten ofendidas al tener que ver sus mismas miserables vidas representadas en el cine, ¿qué será de nosotros si esa iglesia oscura que nos deja entrar en mundos a los que nunca tendremos acceso, se convierte en un reflejo de nuestra propia realidad? La historia ha demostrado que esta es un arma muy poderosa para que hoy más personas puedan reclamar su espacio en una sociedad desigual. *La Dulce Sátira* que se propone en ambas películas de Fellini es esta, pero no por ello tendremos que sentirnos perdidos en el malestar de nuestra insignificancia, si entendemos que nuestra vida es ya perfecta por sí misma, el efecto satírico desaparece para solo poder absorber el néctar dulce de la vida gozosa, como fue el caso de una de las entrevistas que se le hizo al director Federico Fellini donde éste en medio de panes, tomates, aceitunas, fiambre, aceite de oliva y vino, se mofa de cómo se ha excedido tanto en su cronograma de rodaje como en la inversión inicial de la película *Satyricon*, pero con una sonrisa deja perplejo al entrevistador.

Esto denota la verdadera esencia de este gran director y su capacidad de sentirse dichoso de estar vivo y el gran trabajo que él sabía que debía hacer para despertar en la humanidad de este dulce sueño satírico.

## CAPITOLO IV

### IL SURREALE, DAL SOGNO IN FELLINI AL "QUO VADO?" DI CHECCO ZALONE

MARGHERITA FERRARIS<sup>(1)</sup>

#### **4.1. Parte prima: La trasfigurazione della realtà elemento dialogico tra Fellini e Zalone**

Parlare di Fellini è molto interessante, ricchissime le prospettive di analisi, viste le numerose fonti di ispirazione di questo grande artista e comunicatore.

Ho scelto di parlare di surreale perché ogni momento artistico, di qualsiasi carattere (letterario, pittorico, scultoreo, cinematografico ed infiniti altri), si giova di questa componente, più o meno dichiarata, ai fini di un completo coinvolgimento del fruitore ma soprattutto perché nel magnifico regista romagnolo, la parte "surreale" è da subito, fin dalle prime esperienze, così ardita da varcare il reale, tanto da scatenare non solo partecipazione ma anche e soprattutto desiderio di libera espressione. Questo si può

---

(1) Autrice di testi SIAE, poetici e teatrali, drammatici e ironici. Professoressa di Lettere presso l'Istituto Alberghiero "Pellegrino Artusi" di Forlimpopoli (FC). Capo Dipartimento per la Cultura e lo Sport – Universum International Academy (Lugano, Svizzera). E-mail: margheritaferraris1@gmail.com

forse attribuire alla natura intrinseca di quello che il movimento surrealista stesso dichiarò di voler fare nell'atto ufficiale della sua nascita, in Francia, ormai quasi un secolo fa, nel 1924, proponendosi di esprimere il funzionamento del pensiero, al di fuori di ogni regola razionale, estetica e di altro tipo, ispirandosi così a quella parte di noi, l'inconscio, molte volte trascurato e represso, che talvolta però riesce a riemergere grazie a sogni, trance, sonnambulismo e così via. Eccoci, quindi, ad aver toccato la seconda parola chiave del titolo: "sogno".

In Fellini l'esigenza di libertà e di creatività estrema è così impellente che imbocca la strada della "visione onirica", fuori dalle solite inquadrature della "realtà". Egli capisce istintivamente quanto sia ambigua la presunzione di descrizione realistica e pur nascendo, come regista, dal neorealismo, scaturito immediatamente dopo la seconda guerra mondiale, ne evita accuratamente i soggetti più comuni, saltando a temi apparentemente banali ma totalmente ribaltati dal suo modo di immaginare, cioè di parlare per immagini. Vedremo anche perché avrà quest'impostazione praticamente in tutti i suoi film.

La seconda parte della mia analisi riguarderà un breve confronto con la produzione cinematografica di Checco Zalone a cui si darà attenzione, sempre evidenziando la componente surreale, alla creazione di battute comiche ed ironiche sui temi attualissimi di oggi nel cinema, nello spettacolo e sui canali comunicativi del web.

L'esposizione sarà completata da alcuni quadri, precisamente tre, dedicati a Fellini, dipinti da Miria Malandri,

nota nell'ambiente artistico italiano ed internazionale d'oggi per l'attento impegno di ricerca pittorica. Sono realizzati con olio su tela e sono inseriti a completamento di questo approfondimento.

Sono tele ispirate a fotogrammi di suoi film: *La signora con il grande cappello* (con i ritratti di Mario Pisu, Caterina Boratto e Giulietta Masina) proviene dalla pellicola *Giulietta degli spiriti* (1965): succede con i quadri della Malandri che, dipingendo, partecipa al sogno felliniano e ce lo comunica attirandoci in uno strano impalpabile fenomeno ipnotico.

L'ultima immagine di corredo a questa mia esposizione è il fumetto, inventato dall'americano Mac Cay, *Little Nemo*, molto amato da Fellini bambino, tanto da accompagnarlo, in tale passione, fino alla maturità.

#### **4.2. Alcuni momenti della biografia felliniana**

A proposito di Fellini e del suo originalissimo lavoro, espresso in numerose pellicole, proprio in questi giorni la Rai (maggio/giugno 2020) ha promosso una rassegna a lui dedicata, in occasione del centenario della sua nascita (1920-2020).

Vi parlo da Forlì, in Romagna, dalla terra dove lui è nato. È a pochi chilometri da qui la città che gli ha dato i natali, Rimini, in cui ha trascorso l'infanzia e l'adolescenza, assorbendone l'energia, il Dna, la speciale connotazione della sua gente, della tradizione popolare che ancora oggi dà una

carica particolare a tutto: pensiamo ai paesaggi marini, alle lunghe spiagge oppure alle campagne assolate, apparentemente solitarie ma sempre ravvivate da facce di ogni tipo, proprio come nei suoi film, quelli che tutti ci ricordiamo: *La dolce vita*, *Otto e mezzo*, *I vitelloni* e altri ancora. Se giriamo per la Romagna, se camminiamo per Rimini di notte, comprendiamo la potente forza vitale da cui attinge questo maestro del cinema per le esplosioni surreali incarnate in riprese convulse, fatte di incontenibile energia creativa. Eppure, tutto veniva costruito a Cinecittà, nei teatri di posa, negli studi cinematografici di Roma. Non c'è una ripresa in esterno di Rimini o della sua terra romagnola, come se l'*imprinting* dell'immagine fosse generato non dalla cinepresa ma scaturisse direttamente dal ricordo immaginario dell'autore.

È su questo che è interessante porre l'attenzione per entrare nel "mondo magico e surreale" della narrazione felliniano che, giocando su dialoghi onirici, non predilige la parola, bensì la narrazione d'immagine, prodotta da scene costruite artificialmente, con elementi scenografici, stupefacenti, talvolta inquietanti, ossessivamente espresse da analogie che richiamano, più o meno esplicitamente, il mondo del circo, dei saltimbanchi, della strada.

Non a caso il primo film di Fellini si chiama proprio *La strada*: un titolo di sapore neorealista che richiama scenari popolari, fatti da gente semplice, molte volte emarginata: tutti argomenti questi tanto cari specialmente al primo Fellini, ancora segnato dagli stenti della seconda guerra mondiale. Ci è utile ricordare, a questo proposito, alcuni elementi biografici per entrare più direttamente in

contatto con quelle motivazioni profonde che costituiranno la struttura del complesso castello incantato dell'inventiva felliniana.

Federico Fellini nasce a Rimini il 20 gennaio 1920. Il padre, Urbano (1894-1956), è rappresentante di dolci e liquori; la madre, Ida Barliani (1896-1984), è di Roma. Frequenta, dal 1930 al 1938, il liceo classico "Giulio Cesare" di Rimini.

Fin da piccolo coltiva numerose passioni: prima fra tutte quella dei fumetti che legge e colleziona con entusiasmo. Il suo preferito è quello di *Little Nemo* il cui autore, l'americano Winsor Mac Cay, pubblica le sue tavole sul *New York Herald*. La storia narrata in queste vignette è semplice e ricorrente: un bambino dorme e sogna. Finisce sempre nello stesso modo: cade dal letto, oppure capita un altro piccolo imprevisto analogo, e poi si sveglia. Tutto ciò succede regolarmente in modo buffo. Possiamo dire che da quelle letture, ricche di dinamismo cinematografico, siano iniziati i viaggi fantastici del piccolo Federico, molto legato al mondo dei sogni ed alle avventure fantastiche del piccolo Nemo, in cui progressivamente s'identifica fino ad immedesimarsi in lui. L'abitudine di produrre disegni appena sveglio, per fare memoria di sogni o incubi, lo porta ad una vera e propria consuetudine, possiamo definirlo un rito di auto-analisi tanto che il frutto dell'indagine, svolta su di sé e sul proprio inconscio, assume una dimensione davvero macroscopica dal 1964 in poi. Ne è stato ricavato un libro, donato dalla nipote Francesca Fabbri (giornalista di *Vita in diretta* su Rai2) al comune di Rimini, in memoria dello zio. Tale libro è in attesa di restauro assieme a ottanta disegni a pennarello.

Così dice nell'intervista fatta al «Corriere della sera», il 4 settembre 2015, in occasione del restauro del film *Amarcord*: (Oscar nel 1970, ambientato a Rimini negli anni del regime fascista, quelli della sua infanzia, in una carrellata di infiniti personaggi: «mio nonno fava i mattoni, mio babbo fava i mattoni, fazzo i mattoni anche me', ma la casa mia n'dov'è?»).

Quando veniva a casa nostra, veniva a trovare la nonna (cioè Ida, la mamma) e noi (Francesca, Maddalena (1929-2004), sua madre e sorella di Federico, e lo zio Riccardo (1922-1991), fratello della mamma, n.d.r.); passava da Titta Benzi<sup>(2)</sup> (...) Un momento da Tonino Guerra (Sant'Arcangelo di Romagna, 1920-2012, poeta e sceneggiatore) e finiva lì. Magari aveva voglia di mangiare del “buon piscino” e allora lo chiedeva alla mia mamma, aggiungendo: Maddalenina, mi faresti anche il polpettoncino? (Speroni, 2015).

Tra i commenti affettuosi e i ricordi d'infanzia, Francesca sottolinea sempre in questa stessa intervista:

Per fortuna a diciannove anni prese quel treno per Roma: la provincia non avrebbe dato niente alla sua creatività, enorme già da bambino (...) Andando a Roma pensava di realizzare i suoi sogni d'infanzia: non era ancora ben

---

(2) Luigi, detto “Titta”, Benzi, compagno di scuola e successivamente avvocato, uno dei più noti penalisti romagnoli, grande amico di Federico, nato a Rimini nel 1920, centenario; in *Amarcord* Fellini crea il personaggio Titta Biondi, tutti pensano che sia solo il riferimento al dialetto “mi ricordo”: è vero ma solo per assonanza perché in realtà deriva dalla “comanda” dei ricchi che entravano al bar chiedendo l'amaro Cora. Da amaro, amaro Cora, è nato *Amarcord*.

chiaro come. Immaginava di fare qualcosa tra scrittore e illustratore. "La Domenica del Corriere", nel febbraio del 1938 (2-2-1938), accetta quindici vignette che pubblica nella rubrica "Cartoline del pubblico". Sempre nello stesso periodo il settimanale fiorentino "Il 420", gli pubblica vignette fino al 1939 (Speroni, 2015).

Il pretesto per lasciare Rimini per Roma è l'iscrizione a giurisprudenza, in realtà si muove per fare il giornalista, sperando di potersi mantenere da subito con l'attività di fumettista. Riesce infatti già nell'aprile del 1939 a sfondare, facendo grande successo sul «Marc'Aurelio», consociutissima rivista satirica, diretta da Vito De Bellis. Disegna per questa testata in numerose rubriche, fino a che con «Storielle di Federico» diventa la firma di punta del quindicinale.

Suo principale punto di riferimento è il disegnatore satirico ed illustratore cinematografico Enrico De Seta (Catania 1908 – Roma 2008).

### **4.3. Primi passi nel mondo del Cinema**

È interessante sottolineare come fin da adolescente Fellini produca cartelloni cinematografici per il Cinema Fulgorino di Rimini, che gli commissiona i ritratti degli attori più famosi per appenderli esternamente e vicino alla biglietteria; è quindi apprezzatissimo per la sua straordinaria capacità di cartellonista, molto attrattiva per il pubblico e quindi molto richiesta dal gestore della sala cinematografica riminese. Per il giovanissimo ed intraprendente artista è un'occasione per farsi conoscere anche nell'ambiente del cinema

dove i cartelloni pubblicitari dei film in programmazione sono un mezzo molto diretto e immediato per accedere a nomi famosi delle varie case di produzione.

Il passaggio dai cartelloni al set è strettamente collegato infatti, nel 1939, comincia a scrivere copioni e gag per film di Macario (1939: *Imputato alzatevi, Lo vedi come sei, lo vedi come sei?* 1940: *Non me lo dire, Il pirata sono io*). Nello stesso periodo scrive battute per gli spettacoli di Aldo Fabrizi.

Nel 1941 viene chiamato alla Radio (E.I.A.R.) come autore radiofonico. In tale occasione conosce Giulietta Masina (22.2.1921 – 23.3.1994).

Passano gli anni della guerra e alla fine del secondo conflitto mondiale, tra il 1948 e il 1951, compie numerose collaborazioni come sceneggiatore per Pietro Germi, Vittorio De Sica, Luchino Visconti e anche come attore per Roberto Rossellini.

In tale periodo è guidato da un'insaziabile necessità di fare esperienza sul set, a qualsiasi costo, senza preclusioni. È il periodo del neorealismo, del nuovo cinema preso dalla strada, senza più preconcetti in merito alla formazione accademica degli attori. Il cinema è vita, è documento. Ecco quindi farsi avanti Fellini come regista esordiente in collaborazione con altri registi: dobbiamo capire il contesto storico ed economico, immediatamente successivo alla seconda guerra mondiale. I giovani registi della nuova repubblica italiana fanno grandi scommesse e grandi debiti per portare a termine le riprese dei film; erano disposti a tutto: dovevano farsi conoscere ad ogni costo. Ecco, quindi, la fervente attività di Fellini in quegli anni come attore con Rossellini (*L'amore*, 1948), come sceneggiatore (per Germi, De Sica, Visconti), come regista, in film episodici, nati in collaborazione con altri giovani emergenti come lui e come

autore unico di pellicole. Fellini si lancia in una folle corsa di lavoro senza sosta tra il 1950 e il 1951.

Nel 1952 *Lo sceicco bianco* con Alberto Sordi lo immette finalmente sul mercato cinematografico, dopo anni di lavoro preparatorio e varie esperienze.

#### **4.4. Un artigiano che non ha niente da dire ma che sa come dirlo**

I dipinti di Miria Malandri hanno una loro vita interiore, indipendente dallo scorrere del tempo, staccati dal contesto reale in cui sembrano naturalmente definirsi, esistere. C'è in ognuno un inafferrabile *quid* che comunque apre la strada del dubbio, dell'incertezza, della fragilità. Se poi il soggetto è un frammento filmico, un fotogramma, l'effetto risonante è all'ennesima potenza perché il reale da tutto ciò è definitivamente bandito e diventa altro. Sono interessanti alcune sue opere ispirate a Fellini.

#### **4.5. Dipinti**

*Cinema Fulgor*, dove Fellini era solito andare fin da bambino, a vedere, per interi pomeriggi, il cinema muto, animato da qualche pianola suonata dal vivo. Ecco: l'insegna ci fa immaginare i momenti dei film di Ridolini, personaggio amatissimo dal piccolo Federico: il viso infarinato, pantaloni altissimi sotto le ascelle e caviglie scoperte facevano ridere grandi e piccini...Non solo lui ma anche Charlotte, Buster Keaton, Stanlio ed Ollio tutti protagonisti di strampalate avventure, trascinati fuori dallo scorrere tranquillo della vita, con corse rocambolesche, agguati, malintesi

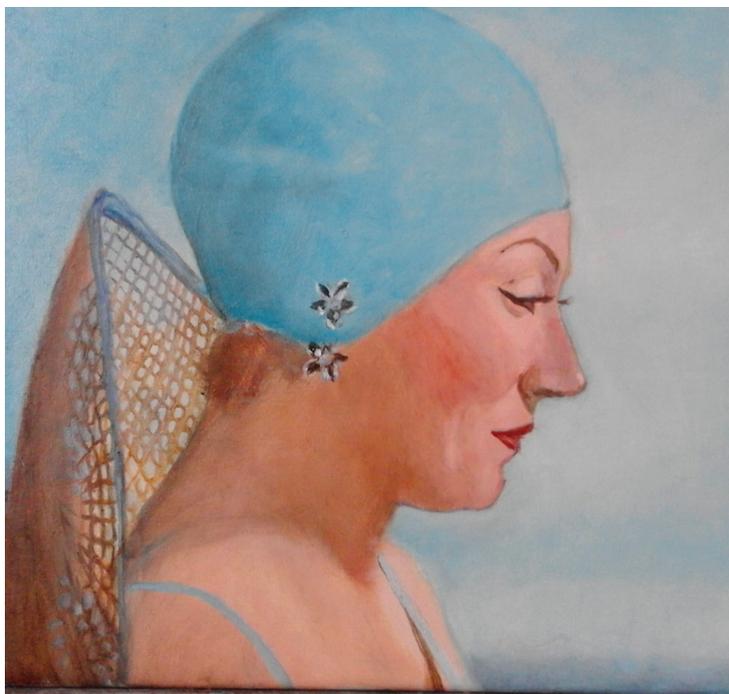
d'ogni tipo e poi pause malinconiche con richiami alla dura povertà. Piccoli intensi momenti di realtà che fanno riprendere fiato per ricominciare a correre, a ridere, a stupirsi. Chi è seduto a guardare non può resistere alla magia della proiezione che con le sue immagini invade la sala e fa immaginare, immedesimare chi guarda, così come succede nei quadri della Melandri che dipingendo partecipa al sogno felliniano e ce lo comunica attirandoci in uno strano ed impalpabile fenomeno ipnotico.

#### 4.6. Parte seconda: Il fenomeno Checco Zalone

Dal neorealismo ad oggi il cinema italiano ha prodotto numerosi capolavori con registi capaci di esprimere tematiche e problemi, inventando linguaggi, aprendo strade interpretative mai frequentate prima.



**Figura 1.** *Giulietta degli spiriti* (Melandri, 2020), ispirato dal film omonimo (1965).



**Figura 2.** *La nuotatrice* (Melandri, 2020), ispirato da *La città delle donne* (1980).



**Figura 3.** *Cinema Fulgor* (Melandri, 2020).

Il cinema di Fellini va oltre il cinema italiano, e, pur nascendo da questo, è tra i più poliedrici ed enigmatici della storia del cinema mondiale, in equilibrio tra sogno e fantasia, così sospeso sul reale da lasciare spazio, nel suo caratteristico agnosticismo, a richiami sensitivi non distinti da veri e propri spunti di sceneggiatura di frontiera.

Il percorso felliniano arriva fino al 1990 (*La voce della luna*, vedi Il poema dei lunatici di Ermanno Cavazzoni) forte e dirompente, insofferente e atipico, esplicitamente formulato come quesito sfingeo nel titolo provocatorio di Zalone *Quo vado?* (2016), ironicamente ispirato al *Quo vadis*, colossal di Mervyn del 1951, a sua volta remake del *Quo vadis* italiano del 1913, colossal della storia del cinema.

Ce lo propone sfrontatamente e provocatoriamente lo stesso Luca Medici (in arte Checco Zalone) con la non piccola variazione da “vadis” in “vado”. Ecco cosa dice Gennaro Nunziantè che richiama Fellini in un’intervista del 2017:

L’arte di moltissimi cineasti è tutta nello studiare attentamente come piazzare la morale senza mostrarla smaccatamente, ma è sempre morale. Io preferisco la morale detta semplicemente, amo il pianto di Zampanò (*La strada*, 1957) come il sorriso di Cabiria (*Le notti di Cabiria*, 1957; *Cabiria*, 1914) (Canova, 2016, p.119).

Il “fenomeno Checco Zalone” è ancora troppo recente per essere analizzato in modo completo e documentato ed è comprensibile la perplessità che l’accostamento Fellini-Zalone potrebbe suscitare. Ciononostante, la forza dell’influenza felliniana arriva fino ai film di Checco Zalone, intrisi di surreale e di scanzonato diverbio nei confronti di

un mondo rigidamente imbrigliato in convenzioni prive di supporto morale ed ideale fatto di persone poco coerenti, pronte comunque a deridere, giudicare, eliminare chiunque non sia convenzionalmente accondiscendente con l'opinione della maggioranza.

In tale spudorata critica sociologica e umana si basa, si produce e si fonda tutto l'immenso lavoro di Fellini che proprio attraverso le sue fugaci immagini di surrealtà ci fa piombare davanti alle nostre miserie quotidiane, esattamente come fa Checco Zalone con ostentata e disarmante stupidità. Cerchiamo quindi di dare spazio tanto al regista Fellini quanto alla comicità di Luca Medici, in arte Checco Zalone.

Se con Fellini tutti i riferimenti portano alle immagini e alle costruzioni surreali di un set costantemente in competizione con la realtà, con Checco Zalone il gioco reale-surreale è tutto concentrato sulla parola che rapisce lontano dal senso logico, evita la convenzione, stravolgendo il senso comune in sfrenate gag, dove le situazioni sono costantemente sottoposte a ripetuti equivoci, i termini sono deformati e i discorsi costantemente fraintesi.

Come afferma Gianni Canova nel suo saggio su Zalone: «di fronte a lui anche lo spettatore più cretino si sente un genio, si sente assolto dalla sua stupidità» (Canova, 2016, p. 21).

Checco parla per assonanze e non è così assurdo quello che fa: mette infatti a nudo la compiacente società degli slogan preconfezionati. Checco pensa di essere perfettamente omologato con il modo di pensare, di parlare, di ragionare delle

persone intelligenti e perbene. «Non è consapevole delle bestialità che dice. Ma lo spettatore sì» (Canova, 2016, p. 21).

Nella situazione surreale creata dalle battute e dal veloce susseguirsi di imprevisti, pur coinvolgendo in una risata corale, di tutti, ognuno ride per differenti motivazioni. L'universalità sincronica nel ridere è come un riflesso pavloviano, frutto di un estenuante lavoro di ricerca e di analisi tra Luca Medici e Gennaro Nunziante.

«Facciamoci caso: uno dei momenti più esilaranti di tutti i film di Zalone è quando lui ride di quelli che stanno ridendo di lui» (Canova, 2016, p. 21).

Ride con chi li deride e non capisce il perché. Il surreale in Zalone tocca il suo apice nell'assenza totale di significato comune, condiviso semanticamente, nel significato più semplice e banale. Nelle sue gag nessuno capisce niente di nessuno e ciò è completamente e liberamente fruito globalmente dal pubblico e da ogni singolo spettatore.

Il fatto surreale esilarante sta proprio in questo: Checco non è l'unico a non capire niente. È immerso in un mondo fatto di gente che non capisce e che non rendendosi conto, deride. Checco però non deride nemmeno: semplicemente ride per imitazione. È una sorta di clown bianco ed Augusto, allo stesso tempo: autoritario, pignolo, quasi maniacale da una parte e incapace, pasticcione e stralunato dall'altra. Niente è lasciato al caso: i testi sono meticolosamente vagliati, battuta per battuta, in lunghissimi periodi di convivenza forzata, di lavoro no-stop con Gennaro Nunziante, più che un attore-regista uno sceneggiatore passato alla regia per necessità operativa.

#### 4.7. Film di parola e battute in musica

La genesi dei film di Zalone sotto la sua regia è tutta di parola, di battute scaturite da un'unica componente di base: fai finta di essere scemo per far ridere chi lo è veramente.

Non esiste più la differenza tra chi ride e chi fa ridere, come nello schema tradizionale della barzelletta. Con Luca Medici tutti ridono di tutti e il personaggio di Checco Zalone, come caratteristica connotativa fissa ride a sua volta mentre viene deriso. Si genera in questo modo un surrealismo totale, grottesco, circense, quasi struggente e sottilmente malinconico perché svela una certa impossibilità nel cambiare le varie situazioni di vita sclerotizzata in ruoli, pregiudizi, definizioni incomprensibili e fuori senso, sempre.

In Checco Zalone il meccanismo della risata non ha ordine gerarchico, un gruppo per cui parteggiare o su cui imbastire azioni pro o contro. Ridere insieme, come già detto, non vuol dire necessariamente ridere per lo stesso motivo.

È davvero molto interessante il discorso surreale di Checco Zalone perché produce un fenomeno mediatico che non è necessariamente veicolato in una pellicola cinematografica: diciamo che può correre con la stessa velocità del web da cui anche in questi giorni ha continuato ininterrottamente a produrre. Vi suggerisco la sua recente canzone che potete trovare facilmente su YouTube, *L'immunità di gregge*:

*Ricordo le tue ultime parole  
Aspetta che sboccino le viole  
Febbraio è troppo triste e fuori piove*

*Te la darò di marzo, il giorno 9*

*Ma l'8 fu quel giorno buio e tetro (Drin, sono io,  
accirimi, chiudi in casa)*

*Che il Presidente disse "almeno un metro"*

*Da allora aspetto invano in questa stanza*

*Due cose stringo in mano, una è la speranza*

*Arriverà*

*L'immunità di gregge*

*Sui monti e sulle spiagge*

*La pecora più bella sarai tu*

*Amore mio*

*Vedrai, tutto andrà bene*

*E l'ultimo tampone*

*Sarò io per te*

*La quarantena, sai, è come il Veneto*

*Spegne i focolai piccoli ma può accenderne di grandi*

*Come quello che arde nel mio cuore*

*Lui non resta a casa, il mio cuore va per le strade*

*Scavalca muri, varca portoni*

*Perché anche un cuore si rompe i co-*

*Arriverà*

*L'immunità di gregge*

*Sui monti e sulle spiagge*

*La pecora più bella sarai tu*

*Amore mio*

*Tu dimmi solo dove*

*Ti porto un 19*

*Che Covid non è*

*Irina è la tua giornata fortunata  
Sai cos'è un toyboy?*

L'effetto di questo scherzo in musica ha successo immediato: il video, interpretato da Checco Zalone e Virginia Raffaele, raggiunge moltissime visualizzazioni e ha un eccezionale effetto virale per l'attualità dell'argomento del *lock-down* e del distanziamento imposto dalle misure di sicurezza anti Covid19.

#### **4.8. Metafora che ricorda Giulietta Masina e leggerezza dei dialoghi**

Abbiamo con queste recentissime proposte un ulteriore ampliamento ispirativo di stampo surreale e fortemente inventivo ma tornando più direttamente al mondo del cinema è indubbio il legame di ammirazione e di formazione di Zalone con il maestro Fellini e le sue creazioni, così forte da citarlo direttamente nei suoi film. Ecco cosa dice a proposito di *Cado dalle nubi* (2009) in riferimento ad Angela, la fidanzata parrucchiera di Polignano, da cui viene lasciato: «Mi piace fare una metafora. Angela è una Giulietta Masini di Romeo» (Canova, 2016, p.24)

Frase emblematica, densa di contaminazioni perché Giulietta Masina è il grande amore di Fellini, la donna della sua vita, sempre vicina a lui. Marco Masini, il cantautore musicista italiano, vincitore del Festival di Sanremo del 2004. Quindi non facciamo a tempo di ridere sulla battuta per Giulietta Masina che subito subentra il confronto assurdo con Masini.

Prima di *Quo vado?* (2016) Checco Zalone è innanzitutto una sorta di esorcista mediatico della stupidità. Deforma le parole, fraintende i discorsi, equivoca le situazioni: che cozzalone! «Di fronte a lui, anche lo spettatore più cretino si sente un genio, si sente assolto dalla sua stupidità» (Canova, 2016, p.21)

«Checco rompe le regole, infrange il cerimoniale. Ma lo fa senza volerlo» (Canova, 2016, p.23), anzi volendo essere al massimo in armonia con le linee guida del conformismo, dei costumi della maggioranza. Quando infrange le consuetudini della rispettabilità lo fa esattamente con l'intenzione opposta, bramando eccellere come campione di virtù e di bravura.

Il motivo per cui ama seguire le consuetudini, conformandosi ad esse, è dovuto al fatto che non ha alcuna visione della vita, formata secondo idee, convinzioni, fede religiosa. Ha bisogno di prendere quindi ogni cosa alla lettera proprio perché non avvezzo all'esercizio razionale.

La leggerezza dei dialoghi e la loro supersonica velocità sono il vero punto di forza di sceneggiature sempre ispirate al presente reale, mai distratte dalla forte componente surreale su cui si basano, in una sorta di danza dadaista, apparentemente fuori binario e sconclusionata. L'operazione che produce questo effetto, inizialmente solo scoppiettante, progressivamente sempre più esplosivo, crea una serie di "risate a catena" che richiamano lo stupore e la meraviglia dei giochi pirotecnici. Questo perché chi ride alla fine non sa più nemmeno il perché e spiegarcelo costerebbe troppo, affievolendo il piacevole senso liberatorio della risata

irrefrenabile e completamente padrona di tutti i riflessi, sia fisici che neuropsichici. Il legame magistrale in tutto l'apparente disordine del plot zaloniano ricorda la stessa spezzata progressione dei film di Totò con una sostanziale differenza, relativamente all'uso della parola. L'arte comica dell'artista partenopeo, non sempre compresa ed apprezzata dalla critica contemporanea, si sviluppa e si raffina proprio grazie allo studio della parola che apre infinite possibilità di raggiungimento del pubblico, molte volte spinto a riflettere, attraverso le immagini, su problemi sociali molto cruenti come la fame, la disoccupazione, il Paese "illegale" che si arrangia proprio per superare l'indigenza e così via. Ricordiamo le numerose abbuffate di pastasciutta con tanto di tavola apparecchiata *leitmotiv* che da Totò fino a Sordi ed oltre "arredano" spesso le novecentesche pellicole nostrane.

L'esercizio relazionale con l'audience in Zalone sposta l'asticella ancora più in alto, mantenendo l'elegante motivo di ricerca sulla battuta, come insegnano Totò e Macario ed arricchendolo con temi socio-antropologici più esplicitamente conclamati nella sceneggiatura stessa come vediamo nel caso di *Quo vado?* In merito alla parola "terrone" dove non si denota solo l'elemento negativo ma si rileva quello nuovo di orgoglio di appartenenza: come dire parola vecchia e nuovo significato (Merlo, 2021, 8 marzo).

#### **4.9. Conclusioni**

La dimensione surreale è il filo conduttore, sia con le immagini che con la parola, teso tra il secolo scorso e quello

che stiamo vivendo: infinite le componenti che la determinano, tanto nei film di Fellini quanto nei testi di Zalone, non solo nei dialoghi ma anche negli sketch e nelle canzoni.

È il momento fantastico di follia che ci sorprende nell'isola dei sogni di Fellini, nelle situazioni di vita metropolitana, tra stereotipi esagerati e nuovi tormentoni legati ad argomenti dolorosi e scottanti, come l'emergenza Covid19, nelle gag di Zalone, sia al cinema che sul web o nelle sue stesse canzoni. Se consideriamo che tra i principali ispiratori di Gennaro Nunziante, regista ricorrente nei film con Zalone protagonista, come afferma egli stesso in «La commedia che a noi piace è identificazione» (Canova, 2016, pp. 115-124), troviamo anche i più famosi Dadaisti (Canova, 2016, p.123) veramente lo “stile Zalone” è frutto di un complesso magma culturale da cui scaturisce anche lo “stile Fellini”: il circo della vita li attrae in momenti storici diversi ma in egual modo, li porta ad inseguire frotte di clown irriverenti e senza macchia, tanto ingenui da evocare la poesia di Charlot o di Ridolini. La magia di tale complessità è troppo complessa per essere completamente “spiegata”, “svelata”, descritta: sono le pennellate esplosive dei nuovi eroi alla Forrest Gump o alla Bridget Jones che arrivano anche a Rimini e a Capurso, (comune della città metropolitana di Bari, luogo dov'è nato Zalone) oziando sul bordo piscina di villa faraoniche come quella di *Sole a catinelle* (2013), dissacrante al massimo, feroce presa in giro di ricchi industriali, di cineasti d'avanguardia, di radical-chic, cialtroni, truffatori, megalomani.

Assistiamo a una vera e propria “fenomenologia” della mobilità e della diversità, del resto in Zalone questo è un argomento spesso affrontato come in *Quo vado?* dove «si

suggerisce un'idea di disorientamento topologico, di perdita di orientamento, di interrogazione sulla direzione da prendere» (Canova, 2016, p.72).

Zalone «è grande e piace anche perché la sua maschera fa parte di un coro». (Canova, 2016, p.84).

Come afferma Ferzetti (2016, 2 gennaio) in un'arguta ed interessante critica, Zalone compie un originalissimo ed inimitabile gioco di squadra («premio a chi trova una faccia sbagliata, anche tra le ultime comparse in fondo all'inquadratura»), divertendo e suscitando risate senza sosta, demolendo qualsiasi resistenza frutto di chissà quale presunta superiorità, mettendo tutti allo stesso livello, vincendo a colpi di estenuanti e implacabili risate, ci mette davanti allo specchio e ai nostri difetti nel modo migliore: facendoci divertire, secondo i canoni tradizionali della commedia italiana. In tutto ciò vedo molta originalità ma anche molto studio, molta attenzione alla creatività cinematografica del cinema italiano della seconda metà del Novecento momento in cui Fellini nasce e propone le sue letture d'insieme, con infiniti caroselli di personaggi e di luoghi indimenticabili.

Zalone ci trasporta fino ad oggi con meditata e voluta semplicità nelle situazioni assurde del nostro quotidiano più banale, esattamente come procede Fellini quando ci trascina nel suo immaginario, attingendo al suo infinito bagaglio onirico... Ma allora perché ci sentiamo così attratti? È reale quello a cui siamo invitati a partecipare? Hanno senso le storie narrate? O meglio, esistono le storie? Effettivamente sia nei film di Fellini che in quelli di Zalone sono presenti così tanti particolari che "raccontarne la storia" rischia

di fare torto all'effetto d'insieme che i singoli fotogrammi creano. Mentre però nel caso di Fellini prevale la forza ipnotica dell'immagine, ricavata da infiniti bozzetti, disegni e fumetti, prodotti dallo stesso autore per fissare le scene, in Zalone la ricerca incalzante della battuta è così efficace da costruire, passo dopo passo, lo svolgimento delle sequenze sorprendendo, divertendo, ricreando.

Il cinema, quest'arte speciale che si ispira alla vita, pur non riuscendo mai a raccontarla per intero, nelle storie di Fellini e di Zalone ce la presenta ogni volta secondo dettagli e sfaccettature originalissime ed allo stesso tempo quotidiane e comuni.

Ecco perché ogni volta conquistano il successo: narrano, ognuno nel proprio stile, la grande e commovente epopea della *common people*, "la gente comune" che Dustin Hoffman nella sua straordinaria interpretazione di *Kramer contro Kramer* (1979) ci ha fatto incontrare con particolari toni struggenti e drammatici. Lo stesso si potrebbe dire per «Pane, amore e fantasia» (1953) interpretato magistralmente da Vittorio De Sica, Gina Lollobrigida, Roberto Risso, Marisa Merlini e Tina Pica, oppure per «Libro verde» (2018) con i due splendidi protagonisti Tony Lip e Mahershala Ali.

C'è da dire però che mentre la gente di ogni giorno nelle singole pellicole in cui è narrata ci richiama ad una particolare riflessione storica, antropologica, sociologica ed economica, in Fellini e Zalone questi ingredienti sono arricchiti da un quid indefinibile, rarefatto eppure saldo e potente: quello stesso che ci inchioda al video senza fiato, dall'inizio alla

fine, lo stesso spirito coinvolgente che ci fa entrare dentro alle immagini: capita così che vedendole le viviamo e proprio questa è la magia, sia in Fellini che in Zalone, che ci rende presenti, partecipi e “reali” facendoci “sorvolare” la realtà senza trascurarla, senza ometterla, esaltandone al massimo aspetti mai banali anche se tratti da fenomeni prodotti da una sempre più sbriciolata e frammentata società di massa.

## **Bibliografia**

- CANOVA, G. (2016). *Quo chi? Di cosa ridiamo quando ridiamo di Checco Zalone*. Vimercate: Sagoma.
- CELENTANO, A. (2016, 16 gennaio). Io, Celentano, vi dico: Checco Zalone, una medicina allegra e ribelle, *Corriere della sera*.
- CHIESA, A. (1974). *Antologia del Marc'Aurelio: 1931-1954*. Roma: Napoleone.
- CIUFFA, V. (2010). *La dolce vita minuto per minuto. Tutta la verità su un fenomeno falsato*. Roma: Ciuffa.
- FABBRI, P. (2011). *Fellinerie. Incursioni semiotiche nell'immaginario di Federico Fellini*. Rimini: Guaraldi.
- FELLINI, F. (2003). *La mia Rimini*. Rimini: Guaraldi.
- FELLINI, F. (2015). *Fare un film*. Torino: Einaudi.
- FERZETTI, F. (2016, 2 gennaio). *Zalone, così siamo tutti*. *Il Messaggero*.
- IARUSSI, O. (2011). *C'era una volta il futuro. L'Italia della Dolce vita*. Bologna: Il Mulino.
- LA STAMPA (2016, 3 gennaio). *Checco Zalone non si ferma più: 14 milioni incassati in due giorni*.
- LAGIOIA, N. (2016, 3 gennaio). La maschera comica di Checco Zalone, *La Repubblica*.

- MANCUSO, M. (2015, 30 dicembre). Checco piglia tutto, *Il Foglio*.
- MERENGHETTI, P. (2015, 31 dicembre). Checco e i vizi degli italiani, *Corriere della sera*.
- MERLO, F. (2021, 8 marzo). Il riscatto della parola “terrone”, tra offesa e rivalutazione. *La Repubblica*.
- RAIMO, C. (2013, 11 novembre). Quello che fa Checco Zalone, *Minima&Moralia*.
- RICCI, G. (2004, a cura di). *La memoria di Federico Fellini sullo schermo del cinema mondiale*. Rimini: Fondazione Federico Fellini.
- RICCI, G. (2005, a cura di). *Il mio Fellini*. Rimini: Fondazione Federico Fellini.
- ROSSI, M. (2011). *Sogna Federico sogna. Fellini, quel mio unico perfido amico*. Recco: Le Mani.
- SALTALAMACCHIA, S. (2020, 30 aprile). Checco Zalone, la canzone della quarantena: “L’immunità di gregge”, *Vanity Fair*.
- SERRA, M. (2013, 18 novembre). Sono un pennivendolo pop e Checco Zalone mi è piaciuto parecchio, *L’Espresso*.
- SPERONI, A. (2015, 4 settembre). Francesca Fabbri Fellini: «Il mio amarcord di zio Federico». *Corriere della Sera*.
- ZANZOTTO, A. (2011). *Il cinema brucia e illumina. Intorno a Fellini e altri rari*. Venezia: Marsilio.

## CAPITOLO V

# L'ITALIA PRIMA DELLA REPUBBLICA CENNI SUL REGNO DI SARDEGNA E LO STATUTO ALBERTINO

SARA NOLI<sup>(1)</sup>

### 5.1. Introduzione

Il 2 Giugno rappresenta una data importantissima per la storia della Repubblica Italiana e, come tutti i grandi eventi storici, è importante fare un passo indietro per capire meglio come si è arrivati a festeggiare questa ricorrenza e scoprire come le decisioni politico-amministrative dell'epoca hanno influenzato il nostro presente.

Per raggiungere questo obiettivo bisogna rivedere il contesto storico pre-repubblicano, ripercorrere la nascita e l'evoluzione del regno di Sardegna, durante il quale ha visto origine la stesura e adozione dell'importantissimo Statuto Albertino, documento che ha gettato le basi della stesura della nostra attuale Costituzione.

---

(1) Professoressa di Scienze sociali presso l'Oakton College (Illinois, USA) e dell'Istituto Italiano di Cultura di Chicago E-mail: snoli@oakton.edu

Per fare ciò partiamo dall'anno 1717 quando la Sardegna, dopo quasi 400 anni, cessa di essere sotto la dominazione spagnola. Le basi di questa lunga dominazione sulla Sardegna furono poste nel 1295 quando, con il Trattato di Anagni, fu sancito l'accordo tra Corona d'Aragona, Papato e Angioini per l'abbandono della Sicilia da parte degli spagnoli in cambio del permesso di conquistare Sardegna e Corsica.

Nel 1297 il papa Bonifacio VIII crea il *regnum Sardiniae et Corsicae* per cercare di risolvere diplomaticamente la guerra del Vespo scoppiata tra Angioini e Aragonesi che si contendevano il possesso della Sicilia (Corrao, 2003). Questo creò notevoli problemi, in quanto la concessione dell'isola sarda alla Corona d'Aragona, penalizzava il controllo delle rotte commerciali tirreniche delle Repubbliche di Pisa e Genova, che da secoli basavano la propria fortuna economica sullo sfruttamento di queste rotte commerciali ed avevano acquisito in Sardegna larghi interessi politici e commerciali (Corrao, 2003).

Il possesso dell'isola offriva interessanti prospettive economiche all'Aragona: la Sardegna aveva fama di possedere una ricca produzione cerealicola, specie nel "giudicato" d'Arborea, fiorenti saline nel cagliaritano, ricche miniere d'argento nel Sulcis e nel Sigerro, preziosi coralli nei mari nord-occidentali dell'isola e tutti quei prodotti (pellami, formaggi, carni, vino, olio, frutta secca) derivanti dalle attività agro-pastorali cui erano dedite le popolazioni locali. Ma fu il Papato, almeno inizialmente, che trasse il maggiore vantaggio dalla conquista: un versamento di 2.000 marchi (circa 500 chili) d'argento annui come censo feudale da parte del sovrano aragonese e l'estensione all'isola dei

meccanismi di centralismo e fiscalismo elaborati dalla curia avignonese. Meno fortunate furono, invece, la società e la stessa Chiesa sarda, sulle quali si abbatté indistintamente il sistema feudale importato dai conquistatori, realizzato in maniera rigorosa su quasi tutto il territorio isolano (Lazarini, Gamberini, 2003).

Nell'arco dei successivi due secoli si instaura un forte percorso politico, istituzionale, economico e culturale attraverso il quale il regno di Sardegna vive un progressivo processo di assimilazione che si coglie soprattutto nella realtà urbana, molto meno nel mondo agro-pastorale dell'interno dell'isola. Il Trecento, infatti, è caratterizzato da uno stato di conflittualità, se pure discontinua, fra Catalani e Sardi, è pertanto la Corona d'Aragona a imporsi con la forza delle armi non agevolando l'integrazione fra le due nazioni. Nel corso del Quattrocento e del Cinquecento si stabilisce un riordino amministrativo del Regno, chiamato anche processo di "catalanizzazione", che coinvolge quasi tutta l'isola e che passa attraverso l'integrazione e la pacifica convivenza delle due regioni. Tale processo, inarrestabile e estremamente significativo per i risvolti istituzionali, economici e culturali, può dirsi concluso solo in pieno Cinquecento, con l'ascesa al trono di Carlo d'Asburgo e col conseguente straordinario ampliamento degli orizzonti politici della Corona di Spagna.

Nel XVII secolo però la Spagna si trova in gravi difficoltà economiche a causa delle continue campagne di guerra contro la Francia, la Turchia e gli stati barbareschi. Comincia il progressivo declino che culmina con la Guerra di Successione spagnola sancendo la fine del suo predominio politico non solo sulla Sardegna, ma su tutta l'Europa.

Il conflitto scoppiò nel 1700 quando Carlo II morì senza figli e con lui si estinse la dinastia degli Asburgo di Spagna. Designò come erede universale dei suoi regni Filippo di Borbone, duca d'Angiò, nipote di sua sorellastra, Maria Teresa, moglie di Luigi XIV, questo a condizione che i due rami della dinastia dei Borbone (della monarchia di Francia e di Spagna) rimanessero separati.

Filippo salì sul trono di Spagna, con il nome di Filippo V, ma nessuna delle grandi potenze europee era disposta a credere che la clausola della separazione sarebbe stata rispettata. Luigi XIV per primo, avviando l'occupazione dei Paesi Bassi spagnoli, non sembrava volerla onorare. Le altre grandi potenze europee – Austria, Inghilterra e Province Unite, seguite tra le altre dalla Prussia – non potevano accettare il rischio dell'unificazione delle corone di Francia e Spagna, che avrebbe dato vita a un enorme impero in Europa e nelle Americhe, ed entrarono in guerra. Il conflitto che ne seguì durò oltre dieci anni (dal 1702 al 1714) e le due paci che lo conclusero – quella di Utrecht nel 1713 e quella di Rastatt nel 1714 – ridimensionarono le ambizioni di Luigi XIV. Fu mantenuta la separazione dei due rami dei Borbone, mentre all'Austria di Carlo VI (1711-40) vennero concessi larghi vantaggi territoriali, a spese della Spagna, in Italia e nelle Fiandre quale compenso alla rinuncia dei diritti degli Asburgo d'Austria alla riunificazione dei domini asburgici quali erano stati al tempo dell'imperatore Carlo V. La Spagna, infatti, conservava le Colonie d'America, ma perdeva i possedimenti europei, tra i quali il Regno di Sardegna.

Il re Filippo V provò nuovamente a cercare di riconquistare i suoi possedimenti, ma non vi riuscì e dovette rinunciare alla riconquista dei suoi due ex regni insulari. Ne

segue la firma di un trattato di pace, il Trattato di Londra, nel quale venne convenuto che la casa Savoia cedesse la Sicilia all'Austria in cambio della Sardegna. In ottemperanza al trattato di Londra, venne sottoscritto l'Accordo dell'Aja, dell'8 agosto 1720, che sancì il passaggio del Regno di Sardegna ai Savoia.

Da questo momento tutti gli stati appartenenti a casa Savoia sotto l'egemonia del re Vittorio Amedeo II vanno a costituire il Regno di Sardegna, per il quale l'amministrazione statale utilizzerà l'aggettivo *Sardo* in tutti gli atti del Regno, e la cittadinanza dei sudditi sarà quella *Sarda*, fino a quando non sarà sostituita, nel 1861, con il termine *italiana*.

I sardi non accettarono di buon grado questo passaggio al Piemonte in quanto le due popolazioni non avevano mai instaurato alcun tipo di relazione. Parlavano anche due lingue ufficiali diverse: i sardi continuavano a parlare sardo e a scrivere in spagnolo, mentre i piemontesi parlavano dialetto piemontese e scrivevano in francese. Vittorio Amedeo II non volle mai recarsi in Sardegna per farvisi incoronare re, addirittura fino al 1798 nessun sovrano sabaudo ritenne di visitare il territorio del Regno e la sede della corte restò stabilmente Torino<sup>(2)</sup>.

La presenza dei Savoia nell'isola si protrae fino al 1814, periodo al quale si riconducono alcune trasformazioni culturali, specialmente durante il governo di Carlo Felice<sup>(3)</sup>.

---

(2) Tale visita da parte di Carlo Emanuele IV non fu una visita di pura cortesia ma una fuga con tutta la sua corte dall'invasione francese.

(3) Carlo Felice di Savoia fu re di Sardegna e duca di Savoia dal 1821 fino alla sua morte nel 1831. Gli succedette Carlo Alberto Savoia-Carignano, suo cugino.

Alla morte di Carlo Felice nel 1831 viene incoronato re Carlo Alberto di Savoia – Carignano, dando vita ad un cambio importante per il regno di Sardegna e per il futuro dell'Italia unita.

Carlo Alberto, infatti, dopo un primo periodo di governo con ideologie prevalentemente conservatrici, decise di cambiare il suo pensiero adottando una linea decisamente cattolico – liberale (Croce, 1985). Questo cambio rispetto ai suoi predecessori risultò necessario per applicare numerose riforme politiche, economiche e sociali al regno.

Tra le riforme più importanti ricordiamo quelle applicate al campo sociale ed economico dove Carlo Alberto decide di rinnovare politicamente il governo sostituendo i ministri più conservatori con personaggi di ideologia più liberale con approccio prevalentemente diplomatico e progressista come l'avvocato Giuseppe Barbaroux in qualità di ministro della Giustizia, Antonio Tonduti conte dell'Escaresca nominato da Carlo Alberto per dirigere il dicastero degli Affari Interni e Gaudenzio Maria Caccia conte di Romentino, nominato primo segretario di Stato per le Finanze (Sarti, 2012).

Di grande importanza è la creazione di un Consiglio di Stato, organo alle dirette dipendenze del sovrano che riflette da subito il cambiamento progressista, cominciando con la prima riforma che attribuiva al Consiglio di Stato sia le sue originali funzioni consultive che le nuove funzioni giurisdizionali e la possibilità di avere un presidente proprio. Di grande importanza e oggetto di numerose critiche fu la decisione di concedere alle persone di classe borghese, e

non solo a quella aristocratica come si era sempre fatto fino a quel momento, la possibilità di essere eletti consiglieri del Consiglio di Stato.

Carlo Alberto decise di riformare anche l'esercito, organizzando nuove brigate, reggimenti e battaglioni. Concentrò moltissimo la sua attenzione sul mantenere un apparato militare solido e numeroso. Ciò nonostante, durante le prime battaglie, si riscontrarono subito gravi problemi di organizzazione e logistica (Bertoldi, 2000).

Tra le varie riforme impartite dal sovrano vi è anche quella rivolta alla promozione e al miglioramento dei rapporti con il clero, assegnando una riforma giuridica del foro ecclesiastico in cui si stabiliscono nuove misure disciplinari e morali nelle varie diocesi (Lorandi, 2016).

I due ambiti dove maggiormente si evidenzia l'innovazione di Carlo Alberto e delle sue riforme sono la cultura e la giustizia.

In ambito culturale crea la Pinacoteca Regia, la Galleria Reale e la libreria di Palazzo reale, edifica diversi monumenti e palazzi, rifonda l'Accademia d'arte che prende il suo nome, Albertina, e fonda la Regia Deputazione sopra gli studi di Storia Patria, i cui membri dovevano reperire gli antichi documenti riguardanti la storia dei territori dello Stato, pubblicarli e diffonderli presso le istituzioni storiche e gli studiosi in Italia ed all'estero.

Nel 1840 Carlo Alberto decide di intraprendere una riforma del sistema scolastico di base, fondando il ministero della

Pubblica istruzione, sottraendo così il Regno di Sardegna al monopolio educativo del clero, soprattutto dei gesuiti.

Ma dove concentreremo la nostra attenzione è nell'analizzare i cambi avvenuti nell'ambito della giustizia, ed in particolare nella promulgazione dello Statuto del Regno, noto come Statuto Albertino o Costituzione albertina dal nome, appunto, del Re che lo promulgò. Lo Statuto venne redatto da una commissione nominata dal Re ed entrò in vigore nel Regno sardo-piemontese il 4 marzo 1848.

## **5.2. Lo Statuto Albertino**

L'iter di elaborazione dello Statuto Albertino non fu scevro da critiche e difficoltà. La composizione della commissione incaricata della stesura rifletteva l'intento di Carlo Alberto di integrare diverse correnti di pensiero, coinvolgendo sia esponenti della nobiltà che figure di spicco della borghesia illuminata. Questa scelta, sebbene controversa, si rivelò vincente, permettendo la creazione di un testo equilibrato e innovativo.

Sotto la guida di figure di grande esperienza e saggezza, venne dato vita a uno statuto che garantiva una divisione dei poteri mai vista prima nel territorio sardo-piemontese. Era un documento che sottolineava la sovranità del Re, ma allo stesso tempo, delineava un sistema parlamentare bicamerale, consentendo una rappresentanza più ampia e democratica.

Come accennato in precedenza, anche la figura del Re subì una vera e propria metamorfosi. Carlo Alberto, un tempo

conservatore fedele alla chiesa, ora emergeva come un sovrano illuminato, aperto al dialogo e al cambiamento. La sua visione di un Regno di Sardegna rinnovato era chiara: un territorio dove la cultura, la giustizia e il progresso camminavano di pari passo verso un futuro prospero.

La promozione di un rapporto più equilibrato con il clero è da sottolineare, poiché dimostra un'intenzione di moderare l'influenza della Chiesa sullo Stato, senza tuttavia cadere nel radicalismo anticlericale. La riforma del foro ecclesiastico, in particolare, rivela un intento di rinnovamento etico e morale, in linea con il clima di rinnovamento che pervadeva l'Europa in quegli anni.

Inoltre, l'attenzione rivolta al sistema educativo rifletteva una visione lungimirante, puntando a formare cittadini consapevoli e preparati, in grado di contribuire attivamente al progresso della nazione. Il distacco dall'influenza clericale nella sfera educativa marcò un cambio di paradigma importante, palesando la volontà di un'educazione più laica e moderna.

Nel caleidoscopico panorama del risorgimento italiano, l'epoca di Carlo Alberto si erge non solo come un ponte tra vecchio e nuovo, ma come una testimonianza vivida di una transizione epocale.

Ed è proprio in questo passaggio storico che la nostra esplorazione si focalizza sui delicati anni successivi all'emanazione dello Statuto Albertino, quando le decisioni del monarca avrebbero influito non solo sul destino del Regno di Sardegna, ma sull'intera penisola italiana.

Infatti, le ambizioni unificatrici iniziarono a farsi sempre più concrete, con Carlo Alberto che iniziò a guardare oltre i confini del suo regno, aspirando a un'Italia unita e forte. La politica estera del Re in questo frangente assume un ruolo chiave, in cui le alleanze e le strategie diplomatiche riflettevano un intenso desiderio di progresso e di integrazione tra gli stati italiani.

Nel 1848, l'Italia era un mosaico di stati, governati da diverse entità: dai Borbone nel Regno delle Due Sicilie ai Lorena nel Granducato di Toscana. In questo scenario frammentato, Carlo Alberto si mostrò propenso a giocare un ruolo attivo, aspirando a diventare il catalizzatore di un movimento unificatore che avrebbe potuto ridisegnare la mappa politica della penisola.

Tuttavia, le difficoltà erano innumerevoli e la resistenza austriaca si dimostrò un ostacolo formidabile. La Prima Guerra d'Indipendenza, scatenatasi proprio in quel periodo, mise a dura prova le capacità strategiche e diplomatiche del Re. Nonostante l'entusiasmo iniziale, la campagna militare evidenziò le carenze strutturali e organizzative dell'esercito sardo-piemontese.

Nonostante ciò, è impossibile ignorare la valentia con cui Carlo Alberto si impegnò in questo processo. Il Re, consapevole delle responsabilità che gravavano sulle sue spalle, non esitò a mettere in campo tutte le risorse a sua disposizione, in un tentativo disperato di raggiungere l'obiettivo tanto ambito. La sua determinazione, anche di fronte alle sconfitte, testimonia un coraggio e una tenacia che merita di essere ricordato nella storia italiana.

Parallelamente agli sforzi bellici, il regno continuava a fiorire sul fronte interno. Le politiche educative e culturali implementate da Carlo Alberto ebbero un impatto profondo e duraturo. La creazione di nuove istituzioni educative e culturali si intensificò, contribuendo a fare di Torino un autentico polo culturale, dove arte e scienza fiorivano in un clima di fervore intellettuale.

È anche necessario sottolineare l'importanza delle riforme economiche in questo periodo. Carlo Alberto non trascurò il settore economico, introducendo innovazioni significative nel sistema tributario e promovendo l'industrializzazione, contribuendo così a gettare le basi per una nazione moderna e progredita.

Tuttavia, nonostante gli sforzi, il sogno unitario sembrava allontanarsi sempre di più. Le battaglie contro gli austriaci, in particolare, erano costellate di momenti difficili, di speranze infrante e di sacrifici immani. La delusione e la frustrazione iniziarono a permeare la società, portando a un clima di tensione e disagio.

In questo contesto, la figura di Carlo Alberto emerge con tutte le sue contraddizioni e complessità. Un monarca che ha incarnato il desiderio di rinnovamento, ma che si trovò, in più occasioni, a dover fronteggiare la dura realtà dei fatti, una realtà che sembrava, a volte, incompatibile con le aspirazioni di un'Italia unita e forte.

Mentre ci avviciniamo al culmine di questo capitolo storico, è impossibile non percepire la carica emotiva e la gravità degli eventi che stavano per svolgersi. Una tensione

che anticipa un cambiamento radicale, segnando la fine di un'era e l'inizio di una nuova fase nella storia italiana.

Le sconfitte accumulate nelle battaglie contro gli austriaci ebbero ripercussioni significative non solo sul morale della nazione, ma sullo stesso Carlo Alberto, il cui destino stava per incontrare un bivio drammatico. Il sovrano, costantemente in bilico tra il desiderio di progresso e le difficoltà incontrate in questo percorso tumultuoso, si trovò a dover fare i conti con le crescenti pressioni sia da parte degli alleati sia da quella della propria coscienza.

Nel 1849, la situazione raggiunse un punto di non ritorno. Novara, una città situata nel cuore del Piemonte, divenne testimone di un episodio cruciale che avrebbe segnato la fine del regno di Carlo Alberto. Qui, dopo una serie di scontri sanguinosi, si rese evidente che le speranze di un'efficace resistenza contro le forze austriache stavano svanendo. Carlo Alberto, con il cuore pesante e la consapevolezza dell'incombente sconfitta, prese una decisione che avrebbe lasciato un segno indelebile nella storia italiana: l'abdicazione.

Questa non fu soltanto un atto di ritiro personale del re, ma simboleggiò la fine di una visione, di un sogno che per un attimo sembrò possibile. Carlo Alberto lasciò il trono a suo figlio, Vittorio Emanuele II, un giovane sovrano che avrebbe poi giocato un ruolo fondamentale nel processo di unificazione italiana.

Nonostante la sconfitta e l'esilio, il lascito di Carlo Alberto non deve essere visto soltanto come una serie di fallimenti

militari. Il suo regno, seppur contraddistinto da difficoltà e sconfitte, rappresenta una fase di transizione cruciale nella storia italiana. Le riforme implementate durante il suo governo hanno, in molti modi, gettato le basi per una nazione moderna, pronta a emergere dalle ceneri di una serie di conflitti e divisioni.

E mentre il regno di Carlo Alberto si conclude in toni tragici, con la sua morte in esilio a Porto, in Portogallo, la sua figura assume una dimensione quasi mitologica. Carlo Alberto, l'uomo che aveva osato sognare un'Italia unita, diventa un simbolo del risorgimentale ardore, una figura che, nonostante le sconfitte, rappresenta la volontà indomita di una nazione in cerca della propria identità e del proprio destino.

La figura di Vittorio Emanuele II, che sale al trono in un momento di profonda crisi, diventa quindi il simbolo di una nuova speranza. Il giovane Re, erede di un'eredità complessa e gravosa, si troverà a dover navigare in un mare tempestoso, cercando di realizzare quello che suo padre non era riuscito a compiere: l'unificazione italiana.

Nell'ambito del processo di unificazione nazionale, lo Statuto Albertino si è rivelato essere un documento di capitale importanza, fungendo da costituzione per l'epoca e ponendo le fondamenta per un'Italia unita sotto la guida di principi costituzionali (Aloisio, 2011).

Redatto e promulgato in un'epoca di fervente trasformazione, lo Statuto Albertino rappresentava una novità assoluta per il contesto italiano, introducendo un quadro di legalità e di garanzie istituzionali fino ad allora sconosciuto nella

penisola (Colombo, 2000). Con la sua proclamazione, il Regno di Sardegna non solo si dotava di un impianto costituzionale moderno, ispirato ai più avanzati esempi europei dell'epoca (Ginsborg, 1989) ma offriva un modello e un punto di riferimento per gli altri stati preunitari, dimostrando concretamente la possibilità di un'effettiva modernizzazione politica.

In tale documento erano enunciati principi fondamentali come la divisione dei poteri, l'affermazione di un parlamentarismo nascente e la garanzia di alcuni diritti civili, che avrebbero poi ispirato il dibattito costituzionale e la prassi politica dell'Italia unita. La sua importanza è sottolineata dal fatto che, a seguito delle vicende risorgimentali e dell'unificazione, lo Statuto Albertino non fu accantonato, ma divenne la carta costituzionale del Regno d'Italia, estendendo così il suo influsso ben oltre i confini del Piemonte e della Sardegna (Banti, 2000). Questo atto di diritto non solo rifletteva la visione e la lungimiranza di Carlo Alberto e dei suoi consiglieri, ma incarnava anche il desiderio di progresso e di unità di un popolo che vedeva nell'unificazione la chiave per un avvenire di prosperità e di autonomia nazionale (Villari, 2011).

### **5.3. Conclusioni**

Nell'ambito del processo di unificazione italiana, lo Statuto Albertino si è rivelato essere un documento di capitale importanza, fungendo da costituzione per l'epoca e ponendo le fondamenta per un'Italia unita sotto la guida di principi costituzionali.

Redatto e promulgato in un'epoca di fervente trasformazione, lo Statuto Albertino rappresentava una novità assoluta per il contesto italiano, introducendo un quadro di legalità e di garanzie istituzionali fino ad allora sconosciuto nella penisola. Con la sua proclamazione, il Regno di Sardegna non solo si dotava di un impianto costituzionale moderno, ispirato ai più avanzati esempi europei dell'epoca, ma offriva un modello e un punto di riferimento per gli altri stati preunitari, dimostrando concretamente la possibilità di un'effettiva modernizzazione politica.

In tale documento erano enunciati principi fondamentali come la divisione dei poteri, l'affermazione di un parlamentarismo nascente e la garanzia di alcuni diritti civili, che avrebbero poi ispirato il dibattito costituzionale e la prassi politica dell'Italia unita. La sua importanza è sottolineata dal fatto che, a seguito delle vicende risorgimentali e dell'unificazione, lo Statuto Albertino non fu accantonato, ma divenne la carta costituzionale del Regno d'Italia, estendendo così il suo influsso ben oltre i confini del Piemonte e della Sardegna.

Questo atto di diritto non solo rifletteva la visione e la lungimiranza di Carlo Alberto e dei suoi consiglieri, ma incarnava anche il desiderio di progresso e di unità di un popolo che vedeva nell'unificazione la chiave per un avvenire di prosperità e di autonomia nazionale.

## Bibliografia

- ALOISIO, D. (2011). *Il Risorgimento italiano*. Roma-Bari: Laterza.
- BANTI, A.M. (2000). *La nazione del Risorgimento: parentela, santità e onore alle origini dell'Italia unita*. Torino: Einaudi.
- BERTOLDI, S. (2000). *Il re che tentò di fare l'Italia. Vita di Carlo Alberto di Savoia*. Milano: Rizzoli.
- COLOMBO, F. (2000). *Lo Statuto Albertino: nascita di una costituzione*. Torino: Einaudi.
- CORRAO, P. (2003). *Il nodo mediterraneo: Corona d'Aragona e Sicilia nella politica di Bonifacio VIII*. Spoleto: Reti Medioevali.
- CROCE, B. (1985). *Storia d'Italia dal 1871 al 1915*, Roma-Bari: Laterza.
- GINSBORG, P. (1989). *Storia d'Italia dal dopoguerra a oggi*. Torino: Einaudi.
- LAZZARINI, I., GAMBERINI, A. (2012, eds.). *The Italian Renaissance State (Vol. 1)*. Cambridge: Cambridge University Press.
- LORANDI, G. (2016). *Giuseppe Marozzo della Rocca Cardinale e Arcivescovo di Novara: la Restaurazione nel Regno di Sardegna*. Milano: Franco Angeli.
- SARTI, M.A. (2012). *Barbaroux. Un talento della diplomazia e della scienza giuridica alla corte sabauda*. Torino: CEDAM.
- VILLARI, R. (2011). *L'unità d'Italia*. Roma-Bari: Laterza.

## CAPITOLO VI

# LA MIGRAZIONE ITALIANA IN COLOMBIA. CENNI STORICI DAL XIX SECOLO AL SECONDO DOPOGUERRA

VERÓNICA DEL CARMEN BOSSIO, DAVIDE RICCARDI<sup>(1)</sup>

### 6.1. Introduzione

L'inizio della migrazione italiana in Colombia può essere ricostruito attraverso le storie di singole biografie che, in forme differenti, lasciarono traccia nella società colombiana. Oltre ai noti Amerigo Vespucci e Cristoforo Colombo, uno dei primi italiani che lasciò un notevole segno in Colombia fu il geografo lughese Giovan Battista Agostino Codazzi che, arrivato nel Paese nel 1849, ricevette l'incarico per la realizzazione della mappa della Repubblica. Lo stesso Codazzi partecipò alla *Comisión Orográfica* contribuendo alla diffusione degli studi effettuati sulla civiltà indigena di San Agustín che, probabilmente, porta questo nome in suo onore, così come l'Istituto Geografico Nazionale (Cortés, 2012).

---

(1) Verónica del Carmen Bossio: Presidente della Società Dante Alighieri, Comitato di Cartagena de Indias; Professoressa invitata dell'*Universidad de Cartagena*. E-mail: presidente@dantecartagena.com.co. Davide Riccardi: Professore Auxiliar dell'*Instituto Internacional de Estudios del Caribe de la Universidad de Cartagena* (Colombia). Vicepresidente della Società Dante Alighieri, Comitato di Cartagena de Indias. E-mail: driccardi@unicartagena.edu.co

Tuttavia, gran parte della migrazione italiana verso i paesi oltreoceanici avvenne solo a partire dall'ultimo ventennio del XIX secolo. Queste ondate furono dirette in modo particolare verso gli Stati Uniti, il Canada e altri paesi sudamericani, in particolare Brasile, Argentina e Venezuela (Margotti, 2007). La Colombia venne raggiunta solo in minima parte da questo fenomeno migratorio di massa.

Il tipo di migrazione che coinvolse gli italiani a partire dall'ultimo ventennio del XIX secolo fu di carattere spontaneo, stimolato dalla ricerca di un miglioramento economico, familiare e sociale. La caduta dei prezzi dei prodotti agricoli su scala globale, causata dalle trasformazioni industriali di quel periodo, spinse milioni di italiani verso l'America (Cicco, 2011). Questi furono in prevalenza uomini e giovani che dovettero lasciare familiari e amici per lunghi periodi, generando un cambio, spesso drastico, nei consueti modi di vivere dell'epoca (Margotti, 2007).

Questo fenomeno si verificò più che altro nel Mezzogiorno d'Italia, territorio in quel periodo principalmente legato al settore agricolo rispetto al nord della Penisola. Secondo l'attuale Console Onorario d'Italia a Barranquilla, Furio Ricciardiello, intervistato da Sara Noli (2016, 28 ottobre), le principali regioni coinvolte furono Basilicata, Campania e Calabria. A queste informazioni si sommano quelle di Roberto Violi (2009) il quale aggiunge Piemonte, Liguria, Veneto e Lombardia. Lo stesso Violi (2009) afferma che i migranti campani, lucani e calabresi giunsero prevalentemente nelle seguenti città della costa caraibica colombiana: Barranquilla, Ciénaga, Santa Marta e, in misura minore, Cartagena. Questo gruppo di persone, arrivate dal Vallo di

Diano e da Padula, costituirono un'ampia comunità nella regione in cui si stabilirono. I migranti calabresi furono in prevalenza liberi professionisti, esercenti, artigiani e studenti che riuscirono rapidamente a costituire una classe dirigente, di carattere borghese, capace di stimolare il processo di modernizzazione dei Caraibi colombiani.

In quel periodo, la chiusura politica del Paese e l'ambiguità normativa verso l'accoglienza di migranti stranieri impedirono, per certi aspetti, alla Colombia di essere polo di attrazione per le migrazioni di massa (Posada, 1998). Il Congresso colombiano, infatti, approvò tra il 1884 ed il 1928 una serie di leggi finalizzate ad incentivare l'immigrazione straniera. Tuttavia, l'esito di questi provvedimenti fu esiguo anche in virtù delle scarse risorse economiche messe a disposizione dai rispettivi governi. Tra queste leggi ci fu quella del 1894, la quale mise a disposizione un contributo monetario pari ai 150.000 pesos annui. In ogni caso nessuna ebbe il risultato atteso. Arno Pearse (1927) argomenta che i politici colombiani e alcune persone influenti non consideravano necessari i migranti, anzi, si opponevano alla costruzione di alloggi e all'aiuto economico ad essi destinati, tutto ciò sotto il motto: «Colombia per i colombiani». Tuttavia, vi era la presenza di un altro gruppo politico e di imprenditori della costa caraibica colombiana che si mostrarono favorevoli all'immigrazione straniera. È il caso di Ramón Santodomingo Vila, presidente della regione di Bolívar che, nel 1870, prese delle misure per attrarre la mano d'opera dei migranti. Nella regione del Magdalena, invece, nel 1884 l'allora senatore José Manuel Goenaga presentò al Congresso, senza successo, un progetto per la consolidazione di una Colonia di migranti

sulla Sierra Nevada di Santa Marta. Poco tempo dopo, nel 1892, un italiano, Carlo Vedovelli, intraprese un programma per stabilire una Società per Azioni con un capitale di sette milioni di lire col proposito di colonizzare quei territori montuosi (Posada, 1998). Sebbene alcuni italiani si stabilirono nel Magdalena, non si ha nessuna evidenza che indichi la correlazione con l'iniziativa poc'anzi menzionata. Analizzando questi casi, si evidenzia la spaccatura del Paese: da una parte la Colombia andina, caratterizzata da un clima temperato e una popolazione prevalentemente di discendenza spagnola, indigena e meticcias; dall'altra parte, la Colombia caraibica, territorio di clima caldo, caratterizzato da una popolazione con forti radici africane, oltre ai gruppi umani già precedentemente menzionati (Posada, 1998). L'afrodiscendenza del popolo caraibico è stata oggetto di costante discriminazione e pregiudizio nella costruzione identitaria nazionale. Queste radici etniche spesso furono stigmatizzate e rese invisibili nelle istituzioni ufficiali dello Stato (Riccardi, 2020).

Nonostante le avversità del contesto migratorio colombiano, alla fine del XIX secolo si registrò un aumento della diaspora italiana verso la Colombia che, in pochi anni, si arrestò in virtù del conflitto politico tra i due Paesi sulla "questione Cerruti" che si presentò tra luglio e dicembre del 1885 (Cortés, 2012). Il protagonista di questa vicenda, Ernesto Cerruti, fu un torinese già combattente insieme a Garibaldi nelle Guerre di Indipendenza italiane. Egli si trasferì a Buenaventura, nel 1869, alla ricerca di fortuna diventando così nel 1870 agente consolare italiano. Questa condizione gli permise di lavorare nel commercio, importando merci, anche armi, e di affermarsi come un noto

imprenditore, tra i più ricchi ed importanti del Pacifico colombiano (Cappelli, 2003). Cerruti, politicamente vicino al partito liberale colombiano, anticlericale ed iscritto alla massoneria, entrò in conflitto con i settori più conservatori della regione in cui viveva, provocando un forte scontro diplomatico tra Italia e Colombia che portò nel 1885 alla confisca di tutti i suoi beni. La questione si risolse solo nel 1889 con l'intervento della Marina Militare italiana e con l'obbligo, da parte dello Stato colombiano, di risarcire economicamente Cerruti per l'espropriazione illegale delle sue proprietà (Cappelli, 2003).

Un altro caso degno di nota fu quello di Juan Bautista Mainero, giunto in Colombia nel 1849 da Pietra Ligure. Considerato uno degli imprenditori più prestigiosi di Cartagena de Indias per le sue partecipazioni nelle imprese di navigazione fluviale e nelle attività di commercializzazione con altre regioni del Paese, tra cui gli attuali dipartimenti di Chocó ed Antioquia. Mainero rivestì l'incarico di *Soberano Gran Comendador del Supremo Consejo Masónico Neogranadino*, una delle organizzazioni massoniche più antiche della Colombia, fondata a Cartagena nel 1833, in stretto contatto con altre logge in Messico, Costa Rica e l'attuale Panama (Lagamba, 2012). Questi due frammenti biografici offrono altrettanti spunti riguardanti alcune circostanze d'influenza italiana nella società colombiana, specialmente in ambito politico ed economico. Anche in ambito religioso, l'influenza migratoria italiana fu significativa. Già durante l'epoca coloniale vi furono clericali giunti dalla Penisola. In epoca repubblicana, soprattutto durante la seconda metà del XX secolo, il flusso di religiosi italiani si accrebbe in virtù del Concilio Vaticano II

e alla diffusione in tutta l'America Latina della teologia della Liberazione che attrasse ulteriori sacerdoti missionari dall'Italia (Riccardi, 2009).

## **6.2. Arte, commercio, lavoro e missioni religiose: il contributo di alcuni migranti italiani in Colombia**

Vale la pena evidenziare che la migrazione italiana in Colombia non portò con sé solo eventi negativi, anzi, ci furono importanti contributi di italiani verso questo Paese latino-americano. Un celebre esempio fu Oreste Sindici, originario di Ceccano, che giunse in Colombia come tenore con la sua compagnia d'opera nel 1845, decidendo di stanziarsi a vita a Bogotá. In occasione della commemorazione dell'indipendenza di Cartagena de Indias, l'11 novembre del 1887, questo artista compose e interpretò nel *Teatro Colón* della capitale una melodia patriottica accompagnata dal testo di Rafael Núñez, allora presidente della Repubblica. Tale opera ebbe un tale successo che nel 1920 divenne l'Inno Nazionale colombiano (Cortés, 2012).

Tra le altre figure significative ci fu Cesare Sighinolfi, modenese, che, nel 1886, progettò la *Escuela de Bellas Artes* a Bogotá fondando e coordinando i primi studi di scultura in Colombia. Nel 1893, sempre a Bogotá, realizzò una serie di monumenti patriottici, tra cui le celebri statue di Isabella la Cattolica e di Cristoforo Colombo, oggi situate nella via che collega il centro della capitale con l'aeroporto. Pietro Cantini, architetto fiorentino, fu un altro celebre professionista italiano che ebbe l'incarico di progettare e dirigere l'inizio della costruzione del Campidoglio

Nazionale (attuale sede del governo). Lo stesso Cantini progettò, insieme ad altri professionisti, tra cui Sighinolfi, il *Teatro Colón* di Bogotá. Tale costruzione prese spunto dai modelli dei teatri europei dell'epoca. Il pittore forlivese Annibale Gatti si incaricò nel 1885 del dipinto del sipario. Per la decorazione e l'arredamento di quest'opera furono incaricati, nel 1892, l'italo-svizzero Luigi Ramelli e l'emiliano Filippo Mastellari (Cortés, 2012). Un altro contributo importante fu quello dei fratelli Vincenzo e Francesco di Domenico, provenienti da Castelnuovo di Conza che, con il loro arrivo a Barranquilla a fine XIX secolo, portarono il cinema in Colombia. Dalla loro azienda, nel 1927, è sorta la catena oggi conosciuta come *Cine Colombia* (Cortés, 2012). Con l'arrivo a Barranquilla di Floro Manco, fotografo e ottico originario di Scalea, nel 1912 si diffuse il cinema in Colombia dando così un forte impulso all'economia, modificando gli stili di vita della società locale. Manco importò la prima macchina per riprese cinematografiche realizzando con questa diversi film-documentari. Nel campo dell'aeronautica fu molto importante il contributo del modenese Ferruccio Guicciardi Romani, uno dei pionieri dell'aviazione colombiana, che, dal 1921 circa, cominciò a sorvolare le Ande ecuadoriane affermandosi come uno dei primi piloti commerciali. Già nel 1920, nel settore finanziario, numerosi italiani furono azionisti dell'allora banca locale di Barranquilla *Banco Dugand*, fondata nel 1916 dal francese Francisco Victor Dugand. Tra i principali soci vi erano: Arturo Arbini; Camilo Alliegro; Antonia, Berta e Amanda de Curtis; Roque Sesso; Salvador Frieri; Toribio Vergara e l'azienda "Foschini & Co." Vi erano inoltre alcuni dei commercianti più noti del momento, tra i quali Antonio Faillace, originario di Morano Calabro,

proprietario dell'“Hotel Astoria”, uno tra i più celebri della città, e della ditta di export-import “Faillace Hermanos”, e il lucchese Pellegrino Puccini proprietario della ditta “Pacini & Puccini” (Cappelli, 2003; Meisel, Posada, 1998). La consistente comunità italiana diede vita anche al “Club Italiano” che venne fondato nel 1922. Altri suoi esponenti nel panorama nazionale furono gli scultori Alideo e Alindo Tazzioli, giunti in Colombia nel periodo dal 1929 al 1934, che realizzarono la scultura del Cristo Redentore presente oggi nella città di Cali. La domanda di professionisti stranieri, stimolata dalle politiche di alti dirigenti pubblici e privati, determinò l'arrivo dell'architetto milanese Bruno Violi, giunto a Bogotá nel 1939 per partecipare al dibattito sulla nascente architettura moderna. Poco dopo, egli prese in carico la Direzione dei palazzi Nazionali del Ministero delle Opere Pubbliche. Ciò gli consentì di lavorare in diversi progetti della capitale, tra cui il disegno del palazzo “Manuel Murillo Toro”, portato a compimento nel 1941. Nel 1955, Violi si occupò, assieme all'ingegnere colombiano Guillermo González Zuleta, del disegno del palazzo della Volkswagen a Bogotá. Tre anni dopo disegnò il palazzo di uno dei giornali più letti della Colombia, *El Tiempo*. Nello stesso periodo iniziò la riforma della Facoltà di Ingegneria dell'*Universidad Nacional* di Bogotá, affiancato dall'architetto Leopoldo Rother e Guillermo González. Bruno Violi fu dunque uno dei primi esponenti e pionieri dell'architettura colombiana (Castellanos, 2009). Un altro celebre architetto, il razionalista bolognese Angiolo Mazzoni del Grande, arrivò in Colombia poco tempo dopo la Seconda Guerra Mondiale, esiliato per le sue convinzioni politiche fasciste. Giunto nel Paese latino-americano, gli furono conferiti vari incarichi di primo piano,

tra cui quello di disegnare la *Catedral Metropolitana María Reina y Auxiliadora* di Barranquilla, oggi conosciuta semplicemente come *Catedral Metropolitana* di Barranquilla (Niglio, 2016).

Tra i contributi in ambito religioso, si ricorda l'arrivo di alcuni missionari italiani giunti in Colombia a partire dagli anni '70 del XX secolo. Tra questi il sacerdote carmelitano Padre Lauro Negri, originario di Canaro, che dopo aver lavorato tra il 1987 e il 1993 con alcune comunità all'interno del paese, si trasferì ad Arjona-Bolivar, municipio distante 30 km da Cartagena de Indias. Fu lì che assieme ad altri missionari religiosi e laici riuscì a dar vita e sviluppare diversi progetti educativi e culturali per le popolazioni vittime del conflitto armato interno e per altri gruppi di persone economicamente e socialmente svantaggiate (Riccardi, Bossio, Romero, 2021).

### **6.3. Conclusioni: gli italiani sulla costa caraibica e l'integrazione con il resto della Colombia**

Nonostante la Colombia non sia stata tra le principali destinazioni della migrazione italiana, questa ha lasciato un'impronta apprezzabile nella società colombiana, soprattutto sulla costa caraibica. Fu questa regione, caratterizzata prevalentemente dalla necessità di mano d'opera in vari ambiti del settore primario come agricoltura e allevamento, ad attrarre un numeroso gruppo di italiani. I principali punti di arrivo furono Barranquilla, Cartagena, Santa Marta e Riohacha, da cui poi vi fu un movimento verso le zone interne di queste città. Sebbene la migrazione italiana

abbia avuto un carattere sociodemografico relativamente eterogeneo, spicca la provenienza calabrese, campana e lucana. Gran parte dei migranti arrivarono con un mestiere alle spalle, una minima alfabetizzazione e un orientamento politico che in alcuni casi sposò la causa liberale o socialista (Cappelli, 2003). Alcuni sbarcarono a Magangué per poi popolare le zone ubicate intorno alla Sierra Nevada di Santa Marta (Vidal Ortega, D'Amato Castillo, 2015). Lì si integrarono nella realtà locale, spesso ostile, lottando per raggiungere il proprio proposito: un futuro migliore e una migliore qualità di vita. Mangangué si trasformò in una località con grandi aspettative di affari attraverso l'allevamento, l'interscambio di merci e, dal 1880, tramite la commercializzazione di marmo, gioielli, oro e pietre preziose. Nel Carmen di Bolívar, i migranti italiani si diedero all'esportazione di frutta e cuoio, oltre che all'allevamento. Inoltre, si associarono con altri connazionali dando vita a nuove imprese. A Santa Marta alcuni lavorarono per Joaquín de Mier, nella zona bananera, vicino alla Sierra Nevada. Successivamente si resero indipendenti, una volta terminato il proprio obbligo contrattuale. All'interno della città cominciarono a costituire nuove attività, piccoli ristoranti, punti vendita di merce all'ingrosso e al dettaglio, gioiellerie e negozi di artigianato. A Cartagena de Indias, oltre che nell'allevamento, si inserirono nel settore alberghiero con la costruzione di hotel, vendita di profumi, orologi e si specializzarono nella lavorazione del marmo. Barranquilla invece divenne, a inizio del XX secolo, una città attrattiva. Nel 1910, l'incremento dei costi di sdoganamento e la riforma del sistema fiscale indussero le principali imprese italiane, concentrate nelle località menzionate precedentemente, a trasferirsi nella città. In questa urbe gli

imprenditori trovarono una maggior facilità nell'acquisto di beni importati, un miglior servizio del settore finanziario ma soprattutto un'organizzazione più efficiente delle transazioni, attraverso il porto di Puerto Colombia, collegato con l'estero e con il fiume Magdalena, infrastruttura naturale verso l'interno del Paese (Vidal Ortega, D'Amato Castillo, 2015).

Dal punto di vista sociale e culturale, una delle caratteristiche principali fu la coesione familiare e l'unione (matrimoniale) tra più famiglie. I genitori insegnavano i saperi del mestiere ai figli dando vita, inoltre, ad alleanze inter-familiari in modo da rafforzare le reti imprenditoriali nella regione. Un chiaro esempio fu il matrimonio celebrato tra Erlisia Pacini e Pellegrino Pulcini, da cui nacque la nuova azienda di commercio "Pacini & Pulcini Cía", una delle più importanti della costa, costituita a Barranquilla a partire dal 1903 (Vidal Ortega, D'Amato Castillo, 2015). Un altro caso fu quello dei fratelli Celia, immigrati a Ciénaga che nel 1905 fondarono l'azienda "Hnos. & Cía", società importatrice di calzature. Lo stesso anno entrarono in società con Blas Barletta e, poco dopo, si trasferirono a Barranquilla diversificando i loro investimenti. Questo periodo vide il trasferimento di molte imprese italiane in questa città. Ricordiamo inoltre la vicenda di Antonio Paternostro, originario di Mormanno, che giunse a Cartagena nel 1890, sposandosi con la trentenne Maria Odorizzi; si dedicò al commercio e all'allevamento di bestiame e successivamente investì a Barranquilla fondando la "Empresa de Vapores Paternostro". Ci furono poi le figure di Antonio Volpe, nato a Padula, sposato con la napoletana Romilda de la Rosa. Volpe fondò la propria ditta

a Barranquilla e si dedicò all'esportazione di caffè, tabacco e pelli verso la Germania oltre che all'importazione di gioielli e tessuti dagli Stati Uniti. Tra le varie attività di Volpe, vi furono anche l'allevamento e la commercializzazione di bovini (Cappelli, 2003). Il rapporto consolare nel 1908 segnalava che gli italiani a Barranquilla erano circa 400, molti dei quali artigiani dediti al commercio; mentre nel 1928, il censo stabilì che gli italiani presenti a Barranquilla ammontavano a circa 748, costituendo la comunità straniera più numerosa della città insieme a quella spagnola (Cappelli, 2003).

L'avversità del governo colombiano al regime fascista mise in seria difficoltà le attività economiche dei migranti italiani. A questa si aggiunsero la crisi finanziaria vissuta in Colombia tra il 1930 e 1934, seguita da alcune misure protezionistiche adottate dal Governo colombiano. Si formarono nuove società frutto della fusione di queste aziende con investitori locali ed altri imprenditori stranieri che permisero il riscatto delle loro aziende e l'incursione nel settore finanziario ed industriale (Vidal Ortega, D'Amato Castillo, 2015). Sebbene la prima meta degli italiani giunti in Colombia siano stati i Caraibi, a partire dal secondo dopoguerra la nuova migrazione si orientò verso le città principali del Paese che maggiormente vissero un processo di modernizzazione: Bogotá, Medellín e Cali. In queste metropoli gli immigrati iniziarono – insieme al Governo colombiano ed italiano – nuovi progetti di divulgazione della lingua e della cultura italiana, promuovendo così l'integrazione sociale con le comunità locali. Anche la collaborazione diplomatica tra i due Paesi è andata progressivamente crescendo, specialmente nel secondo dopoguerra.

Da allora infatti, oltre all'Ambasciata d'Italia a Bogotá, la rete dei Consolati onorari si è estesa a Cali, Medellín, Barranquilla e Cartagena de Indias. Anche sotto il profilo scolastico, dal 1957 sorsero le prime scuole italiane, tra cui il *Colegio Italiano Leonardo Da Vinci* e, successivamente, il *Gimnasio Alessandro Volta*. D'altro canto, per promuovere la diffusione della lingua e della cultura italiana, la Società Dante Alighieri aprì le porte, oltre che nella Capitale, anche a Cartagena de Indias ad inizio del nuovo millennio. A riguardo, il Comitato locale di quest'ultima città caraibica è attualmente impegnato, con il sostegno della Sede centrale di Roma e l'Universidad de Cartagena, in un progetto di ricerca e divulgazione culturale a partire dal contributo della memoria dei migranti, intitolato: *Gli italiani a Cartagena de Indias. Cinque secoli di migrazione*<sup>(2)</sup>. Ciò con il proposito di rendere visibili le differenti esperienze migratorie italiane e di avvicinarle alle realtà colombiane, geograficamente distanti dal Belpaese ma culturalmente più vicine di quanto generalmente si pensi.

## Bibliografia

- CAPPELLI, V. (2003), *Tra "Macondo e Barranquilla"*. Gli italiani nella Colombia caraibica dal tardo Ottocento alla Seconda guerra mondiale, *Atreitalie*, 27, 18-52.
- CICCO, A.M. (2011), Aspectos histórico-geográficos de la emigración italiana. *Contribuciones Científicas GÆA*, 23, 61-67.
- CORTÉS, D. (2012). Colombia, in Patat, A. (a cura di), *Vida Nueva. La lingua e la cultura italiana in America Latina* (pp. 129-136), Macerata: Quodlibet Studio.

---

(2) <https://www.memoriaitalianacolombia.com>

- CASTELLANOS, G. (2009). Luz y sombra en la obra de Bruno Violi. *Revista Nodo*, 3(6), 35-60.
- LAGAMBA, L. (2012). Tra storia e attualità: la presenza degli italiani in Colombia, in Venturi, C. e Balducci, M. (a cura di) *Redazioni e rapporti italiani del mondo* (pp. 276-285). Roma: IDOS-Fondazione Migranti.
- MARGOTTI, M. (2007), *Le migrazioni in Italia dalla metà dell'Ottocento alla fine del Novecento* (modulo 313). Pisa: Consorzio ICoN.
- MEISEL ROCA, A.M., POSADA CARBÓ, E. (1988). Bancos y banqueros de Barranquilla, 1873-1925. *Boletín Cultural y Bibliográfico*, 25(17), 95-112.
- NIGLIO, O. (2016). Angiolo Mazzoni Del Grande, ingeniero italiano en Colombia y las propuestas para una teoría de la restauración arquitectónica. *Revista Gremium*, 3(5), 11-28.
- PEARSE, A.S. (1927), *Colombia, with special reference to cotton: being the report of the journey of the international cotton mission through the Republic of Colombia*. London: International Federation of Master Cotton Spinners' & Manufacturers' Association.
- POSADA CARBÓ, E. (1998), *El Caribe colombiano. Una historia regional (1870-1950)*. Bogotá: El Ancora.
- RICCARDI, D. (2009), *L'Africa d'oltreoceano: comunità afrocolombiane e pluralismo culturale*. Patti: Kimerik.
- RICCARDI, D. (2020). Identidades afrodescendientes del Caribe colombiano: desde la diáspora africana en América hasta el siglo XXI. In Padoan, I., González Arana, R., Riccardi, D. (coord.), *Interpretar sociedades. Aportes desde América Latina y Europa* (pp. 25-48). Barranquilla: Uninorte Ediciones.
- RICCARDI, D., DEL CARMEN BOSSIO BLANCO, V., ROMERO TENORIO, J.M. (2021). Entre violencia y reconciliación: la

experiencia de la Fraternidad Carmelita en la mediación entre pandillas de Arjona-Bolívar (Colombia). *Religioni e Società*, XXXVI (99)74-82.

VIDAL ORTEGA, A., D'AMATO CASTILLO, G. (2015). Los otros, sin patria: italianos en el litoral Caribe de Colombia a comienzos del siglo XX, *Caravelle*, 105, 153-175.

VIOLI, R. (2009), *Gli italiani in Colombia: un'emigrazione non di massa*, in *America Latina/Italia: vecchi e nuovi migranti* (pp. 117-120). Roma: Edizioni Idos.



## RINGRAZIAMENTI

Rivolgiamo un particolare e sentito ringraziamento: agli autori e autrici di questo libro; all'Istituto Italiano di Cultura di Bogotá e al suo Direttore, dott. Michele Cavallaro, per il contributo economico finalizzato alla pubblicazione di questo testo; all'Universidad de Cartagena e alla Vicerettrice per le Relazioni e la Cooperazione Internazionale, dott. ssa Josefina Quintero, per il costante sostegno alle iniziative culturali della Società Dante Alighieri di Cartagena de Indias; alla Società Dante Alighieri, Sede centrale di Roma e al Responsabile dei Comitati Esteri, dott. Eugenio Vender, per aver partecipato all'evento del 2 giugno 2020 e aver incoraggiato la realizzazione del libro.

Grazie ad Alejandro e Gabriel Riccardi per la splendida energia con cui hanno accompagnato le nostre giornate felliniane.





Finito di stampare nel mese di febbraio del 2024  
dalla tipografia «The Factory S.r.l.»  
via Tiburtina, 912 – 00156 Roma