

1860 E NUOVOMONDO: DUE DIVERSE “STORIE” DI SUBALTERNI SICILIANI A CONFRONTO

ANITA VIRGA

(University of the Witwatersrand)

Abstract

The article compares two films set in Sicily, 1860 by Blasetti and Nuovomondo by Crialese, which focus on the representation of the subaltern. Through a narrative and technical analysis of the two works, the aim is to show how Crialese through the lens of postcolonial theory subverts the overall idea of history that informs a classical work such as Blasetti's film, including the role assigned to the subaltern within society.

A un primo sguardo *1860* (1934) di Alessandro Blasetti e *Nuovomondo* (2006) di Emanuele Crialese condividono ben poco: corrono quasi settanta anni tra le due opere, l'argomento principale è evidentemente diverso – l'unificazione nel primo caso, l'emigrazione oltreoceano nel secondo –, e anche il periodo di ambientazione storica non coincide, essendo l'opera di Crialese calata in un imprecisato anno di inizio '900. Il film di Blasetti è incentrato sulla figura di Carmelo, un contadino dell'entroterra siciliano, attraverso cui si racconta il fermento politico che precede lo sbarco di Garibaldi in Sicilia e la lotta dei Mille contro l'esercito dei Borbone, esemplificato nella battaglia che si conduce nei pressi del villaggio di Carmelo occupato dalle forze straniere. *Nuovomondo*, invece, ruota intorno alla famiglia Mancuso composta da nonna, padre e due figli, che decide di emigrare da un paesino dell'interno della Sicilia verso l'America nella speranza di una vita migliore. Il film è diviso in tre parti chiaramente distinte: l'inizio isolano in cui matura la scelta della partenza, il viaggio transoceanico sulla nave e infine l'approdo a Ellis Island cui seguono i controlli medico-psicologici per giudicare l'idoneità dei nuovi arrivati a entrare nel paese.

L'unico vero punto di contatto fra le due opere sembra essere quell'ambientazione rurale dell'entroterra siciliano che per altro non rimane sfondo costante per tutto il corso delle due storie: occupa solo un terzo del film di Crialese e si alterna a diversi luoghi del resto d'Italia in Blasetti. Eppure una lettura comparata delle due pellicole appare possibile e molto fruttuosa sotto la prospettiva specifica della rappresentazione del subalterno: entrambe le opere, infatti, sono basate su protagonisti appartenenti al popolo siciliano. Pur sviluppando discorsi diversi, dunque, e avendo in mente obiettivi esplicitamente diversi – da una parte un commento sul processo di unificazione e dall'altra sul fenomeno dell'emigrazione – i due registi sono accomunati da uno stesso interesse: narrare e commentare questi fatti attraverso la rappresentazione del popolo siciliano, di cui i protagonisti dei film risultano essere una rappresentanza. Sarà allora legittimo far entrare le due opere in dialogo attraverso la comune presenza del subalterno eletto a protagonista della storia, con l'intenzione di mettere in luce il valore e il significato di questa scelta e le sue implicazioni rispetto alla narrazione sia della storia intesa come trama sia della Storia intesa come l'insieme degli eventi storici. Si dimostrerà in questo modo che il film di Crialese, nel narrare le vicende della migrazione di una famiglia siciliana, opera culturalmente in senso più ampio e approfondito offrendo un diverso modo di intendere e narrare la Storia, secondo una prospettiva che sovverte l'impostazione di un film classico come il *1860* blasettiano e che invita a una revisione non tanto della Storia, cioè della versione di alcuni eventi specifici, quanto del modo di leggerla e interpretarla.

Prima di proseguire, è però necessaria una premessa. Si sono, infatti, definiti i protagonisti dei due film usando il termine "subalterno". Si sa che questa parola, pur riferendosi genericamente allo stesso tipo di realtà, è ricca di diverse implicazioni a seconda degli studiosi che ne hanno fatto uso prendendola in prestito da Antonio Gramsci. Per l'intellettuale sardo, i subalterni si contrappongono alle classi egemoni e si caratterizzano per il fatto di essere esclusi dalle strutture della rappresentazione politica: essi appartengono alla società civile, ma non sono politicamente organizzati e, perciò, così disgregati non fanno parte dello Stato e non possono assumere un ruolo egemone. Il concetto espresso a più

riprese nei *Quaderni del carcere* ha poi avuto larga fortuna all'interno degli studi postcoloniali, subendo diverse variazioni di significato. Qui lo si vuole utilizzare nel senso ormai classico a esso dato dalla studiosa indiana Gayatri Chakravorty Spivak (1988): subalterno è chi non ha voce. Non è dunque genericamente un oppresso o marginalizzato – come spesso viene considerato dai critici postcoloniali –, né coincide in maniera indistinta con la nozione di “popolo”, bensì subalterno è chi risulta escluso dall'universo simbolico, chi non può avere rappresentazione sia a livello politico sia a livello artistico, differenziandosi in questo modo nettamente dal pensiero gramsciano. Secondo quest'ultimo, infatti, la condizione di subalternità può essere superata, anche se non attraverso isolate ribellioni, ma grazie a una “vittoria «permanente»” (Gramsci, 2007:2283) che comunque non pareva, agli occhi dell'intellettuale, essere di immediata attuazione. Al contrario, secondo la Spivak (1988; 1992) non è in alcun modo possibile per il subalterno avere accesso alle forme di rappresentazione politiche e simboliche ed è questo aspetto a definire il concetto. Ciò, per lo studio qui presente, ha due fondamentali conseguenze. La prima è che i protagonisti dei film considerati sono persone cui è negata la possibilità di verbalizzare la propria opinione; non sono solo dei contadini poveri e, soprattutto nel caso di Blasetti, oppressi, ma sono contadini senza rappresentanza politica e senza la possibilità di costituirsi come soggetti e ciò, dunque, nega l'assunto teorico (e propagandistico) di *1860* che vuol mostrare come le masse abbiano fatto (durante il Risorgimento) e facciano (nell'era fascista) parte dell'esperienza politica unitaria del paese. La seconda conseguenza è che i film di Blasetti e Crialesi, per quanto in modi e con intenti diversi, nel rappresentare tali subalterni non possono comunque restituire loro, anche volendo, la parola; rappresentarli e renderli protagonisti non potrà mai significare la costituzione del subalterno come soggetto e non potrà mai renderlo in grado di entrare nell'universo simbolico da cui prima risultava escluso. Sarà sempre una finzione artistica che equivale a un parlare *per* il subalterno, un atto di interpretazione e filtraggio, che può variare nello sforzo di scavo, recupero e avvicinamento al subalterno ma non potrà mai essere direttamente la *sua* voce. L'intento di analizzare i modi di rappresentazione del

subalterno all'interno di queste due opere non significa, perciò, constatare l'originalità della voce dei protagonisti o la fedeltà a una supposta autenticità a cui è, invece, impossibile accedere; si tratterà piuttosto di comprendere le prospettive attraverso cui i subalterni sono messi in scena e interpretati e di mettere in luce come in esse, così divergenti nei due film considerati, sia insito un diverso modo di intendere e leggere la Storia.

Per stabilire un terreno comune all'interno del quale porre le due opere, è possibile considerarle entrambe come film storici, sebbene tale definizione sembri più pertinente al film di Blasetti e risulti forse estranea a quello di Crialesi. Nell'inquadrarli all'interno del genere storico¹, riprendiamo la metodologia delineata da Pierre Sorlin che rintraccia la specificità di questo genere cinematografico nell'esistenza di due piani di significato: l'uno diretto al periodo in cui i fatti narrati dal film si svolgono, l'altro di commento all'epoca contemporanea alla sua produzione. Sia *1860* sia *Nuovomondo* funzionano secondo questa definizione e possono, perciò, essere analizzati secondo due direttive principali: come essi rappresentano il subalterno siciliano nell'epoca di ambientazione del film e quale riflessione sulla società contemporanea al film tale rappresentazione esprime. Sorlin, infatti, sostiene che "la funzione dei film storici è subordinata agli interessi del momento" (110) e dunque in ognuno di essi ci sono sempre almeno due livelli storici che "parlano". L'analisi mostrerà chiaramente l'esistenza di questo doppio piano di significanza, strettamente connesso al modo in cui la Storia viene letta.

Un altro aspetto importante nel delineare il parallelo fra i due lungometraggi è il rapporto che essi instaurano con la rappresentazione realistica. Il realismo è, infatti, alla base delle due pellicole, ma il modo in cui esse se ne distanziano è direttamente

¹ Non esiste una definizione univoca e precisa di film storico, così come è dibattuta la stessa idea che esso costituisca un genere cinematografico propriamente detto. Tuttavia, parlare di film storico ci consente di analizzare il modo in cui è rappresentata l'interazione tra la storia dei subalterni siciliani e la storia della nazione e, dunque, come essi sono interpretati tanto nel periodo in cui si ambienta il film quanto nel periodo di produzione dell'opera. Secondo una indicazione – seppur vaga – di Sorlin, un film per essere definito come storico deve contenere degli elementi che consentano allo spettatore di collocare l'azione in un passato da lui riconoscibile e preciso, non un generico passato. Inoltre, il film storico "stabilisce dei rapporti tra i fatti e ne offre una visione più o meno superficiale" (Sorlin, 1984:20).

legato all'idea di Storia elaborata dai registi e allo sguardo che filtra l'interpretazione del ruolo dei subalterni nell'opera e nella società.

Nel *1860* blasettiano sono presenti molti elementi realistici che nel secondo dopoguerra avevano portato qualche critico a riconoscere nella pellicola addirittura un antesignano del neorealismo²: molti attori non professionisti (tra cui i protagonisti Carmelo e Gesuzza), riprese in esterni (per quel che concerne quasi tutte le scene siciliane), cura dei costumi (di cui alcuni, quelli dei montanari, reperiti presso famiglie dell'entroterra siciliano) e non ultimo l'uso di lingue diverse e soprattutto del dialetto siciliano. Gli elementi di realismo, tuttavia, si uniscono a una regia che fa sempre sentire la propria presenza, sin dalla prima inquadratura in cui un diageticamente ingiustificato carrello all'indietro porta lo spettatore dalla visione aperta di un cielo bucolico macchiato da qualche nuvoletta allo stesso cielo ora ripreso da dietro le sbarre di una piccola finestra, a significare metaforicamente l'oppressione del popolo siciliano³. Le numerose inquadrature da un'angolazione bassa delle sequenze iniziali – per esempio durante il conciliabolo fra il prete e il capo villaggio (Figura 1) o ancora tra il prete e Carmelo prima che questi lasci il villaggio (Figura 2) – portano subito lo spettatore a sentire la presenza della macchina da presa nel cui sguardo e non in quello del protagonista egli arriva a identificarsi.

Sorlin (1984) e Gori (1984) definiscono il film come “oggettivo”, nel senso che non rappresenta il punto di vista esclusivo del protagonista o dei contadini – e dunque dei subalterni siciliani – né sotto l'aspetto ideologico né di focalizzazione narrativa, ma lo mostra come uno dei tanti possibili. Sorlin nota, infatti, che “se prendiamo il film nel suo insieme, notiamo una combinazione di tre sistemi: all'inizio, siamo completamente «fuori»; poi guardiamo, alternativamente, dal punto di vista del personaggio e guardiamo con

² Già nel '47 Antonio Pietrangeli (in Nesti, 1995) e Gianni Puccini (1947) vedevano nel film di Blasetti un precursore del neorealismo, interpretazione che lo stesso regista non rifiutò in un'intervista del 1974 (pubblicata in Savio, 1979).

³ Cfr. Fioretti: “Il movimento all'indietro della macchina da presa distrugge però immediatamente l'idillio: lo spettatore scopre che la scena naturale era inquadrata attraverso le sbarre di una finestra, che suggeriscono immediatamente un senso di oppressione, di imprigionamento” (2012:60).

lui le altre persone; infine, i vari punti di vista, mescolati assieme, vengono incorniciati da inquadrature «esterne» che mirano a dare una visione «oggettiva» (112).



Figura 1



Figura 2

Nella seconda parte del film, dunque, Carmelo non prende parte attiva nella scena ma funge da semplice osservatore proprio come lo spettatore del film: sta a guardare e ascolta, ma non interviene. Il viaggio di Carmelo dalla Sicilia a Genova è particolarmente esemplificativo di questo atteggiamento: al bar a Civitavecchia o in treno egli assiste ai dibattiti politici portati avanti da altri personaggi,

ognuno portatore di una diversa prospettiva. Ascolta come uno scolaro ed è evidente l'intento educativo di tali scene sia nei confronti del protagonista sia verso gli spettatori. Carmelo non esprime la propria opinione e, si inferisce, è probabile non ne abbia una propria, oltre a quel vago desiderio di unificare l'Italia e liberare la Sicilia dalla presenza dei Borbone. Il viaggio di Carmelo è metaforicamente anche un viaggio formativo, al termine del quale egli – come lo spettatore – avrà imparato a essere “italiano” e avrà appreso i valori nazionali superiori a quelli del singolo individuo.

L'ultima lezione di tale percorso avviene quando Carmelo è rientrato in Sicilia ed è tentato di assentarsi temporaneamente dal posto di guardia a lui assegnato per tornare al proprio paese, poco distante, in modo da stare con Gesuzza, la donna appena sposata. Un ufficiale, però, lo richiama al proprio dovere, dicendogli: “Se i Borboni ci attaccano stanotte, vuoi che siano soltanto i piemontesi a farsi ammazzare per la Sicilia?”. E prosegue con tono solenne: “Il nostro generale sua moglie non la vedrà più. E non l'ha perduta per difendere la sua casa. L'ha perduta per difendere la casa dei fratelli: la patria”. Carmelo impara, così, la lezione e la ripete con le stesse parole quando Gesuzza, subito dopo, lo invita a tornare al paese per stare insieme a lei: “E se stanotte i Borboni ci attaccano, vuoi che soltanto i piemontesi si facciano ammazzare per la Sicilia?”; e aggiunge a sua volta: “Lo sai che il generale Garibaldi ci morì la moglie per difendere la casa dei fratelli, cioè la patria?”. La ripetizione delle stesse parole, rielaborate sommariamente attraverso un linguaggio più popolare, indica un apprendimento pedissequo della lezione, che sebbene sia veramente entrata nello spirito del subalterno è però scevra da qualsiasi filtro e aggiunta personali. La formazione e l'acquisizione di una coscienza nazionale, nel film di Blasetti, avviene dall'alto verso il basso, attraverso l'ottenimento del consenso del popolo da parte della classe egemone; i valori e le parole dei subalterni sono calate in loro dalle classi superiori senza mediazione da parte della classe inferiore. In termini gramsciani, Blasetti rappresenta il modo in cui la classe egemone ottiene il supporto delle classi subalterne, senza considerare spazi di negoziazione e resistenza. In questo modo, la Storia narrata da Blasetti è la Storia unica della classe egemone.



Figura 3

Significativamente, il dialogo tra Carmelo e l'ufficiale che gli impartisce la lezione avviene topograficamente su piani diversi. L'ufficiale è a cavallo, mentre Carmelo a piedi (Figura 3): questo colloca il primo in una posizione spazialmente più elevata rispetto al secondo. All'inizio e alla fine dell'incontro, secondo uno schema classico, i personaggi sono inquadrati in campo lungo cosicché da includere entrambi entro il campo visivo. Dopo il primo campo lungo, il campo-controcampo riprende prima Carmelo e poi l'ufficiale, ora in mezza figura ora in primo piano, ma avendo per entrambi un'inquadratura dal basso (Figura 4 e 5) che risulta in una soggettiva quando è inquadrato l'ufficiale, ma non è legato allo sguardo di questi quando a essere inquadrato è Carmelo – poiché egli, per mantenere la soggettiva dell'ufficiale, dovrebbe essere ripreso dall'alto. L'effetto rispetto all'ufficiale dà luogo a un senso di autorità e potere, che sono i valori percepiti dal soldato e dallo spettatore che qui si identifica e partecipa al suo sguardo. Nell'inquadratura dell'ufficiale, che, ripreso dal basso verso l'alto, convoglia viceversa il suo sguardo dall'alto verso il basso, rientra sullo sfondo il cielo terso, rendendo la sua figura più imponente perché si staglia sola su questo sfondo omogeneo e aereo. Dall'altra parte, lo stesso tipo di inquadratura dal basso verso l'alto restituisce un'immagine meno solenne e un senso di claustrofobia rispetto a Carmelo, ripreso in atteggiamento umile su uno sfondo che nella mezza figura include il paesaggio brullo della

campagna siciliana; la sua immagine restituisce un senso di subordinazione e di mancanza di autonomia. Adesso lo spettatore non si identifica nello sguardo dell'ufficiale che parla con Carmelo, ma in uno sguardo esterno che sottolinea la posizione di inferiorità del personaggio.



Figura 4



Figura 5

Questa scena è emblematica della prospettiva del film sui protagonisti subalterni: se è vero che è inclusa come parte importante la presenza popolare nell'impresa dei Mille e, sineddoticamente, nell'unificazione

italiana⁴, *1860* non rappresenta e non vuole rappresentare la voce del subalterno. Il punto di vista ideologico rimane esterno ai subalterni e la prospettiva è quella di considerarli per inquadrarli entro un progetto ben definito di nazione, cioè è quella di ottenere il loro consenso e supporto nei confronti dell'ideologia egemone. La scena ora analizzata mostra questo processo di inquadramento e mostra, nella successiva in cui Carmelo ripete la lezione a Gesuzza, in che modo il subalterno possa e debba essere incluso nel processo nazionale: formandolo dall'alto. Egli viene sì incluso e contemplato nella Storia, ma attraverso un ben preciso processo di appropriazione della sua presenza da parte delle classi dominanti, in cui la sua voce specifica rimane silenziosa/esclusa.

È stato da più parti sottolineato (Sorlin, Gori, Hill, Romani) come l'ideologia del film non sia a servizio del fascismo ma ne costituisca tuttavia una felice "consonanza", come la definisce Sorlin (1984). Per quanto egli stesso (Savio, 1979) ammetta di essere stato un convinto fascista fino alla guerra d'Etiopia, Blasetti è mosso più che altro da un sentimento conservatore che vuole mantenere l'ordine sociale e inquadrare le masse entro un vago principio di fratellanza. Il subalterno siciliano è dunque funzionale a questo progetto e il film mostra come attraverso un opportuno inquadramento egli possa e debba farne parte, ma non come protagonista né come personaggio in grado di esprimere un proprio, diverso e autonomo punto di vista: la prospettiva del subalterno deve piuttosto essere incanalata per unirsi a quella della nazione unita e guidata da un leader carismatico. In particolare, nel film è Garibaldi a rappresentare questa prospettiva unificante e di guida. La critica ha abbondantemente messo in luce come il personaggio di Garibaldi sia poco visibile nel film e quali siano le implicazioni di questa invisibilità dal punto di vista ideologico⁵; è stata altresì considerata l'equiparazione Garibaldi-

⁴ Sia Gori sia Nesti rimarcano la novità della presenza popolare eletta a protagonista del film e investita di un ruolo importante per le vicende del Risorgimento.

⁵ "Questa scelta stilistica ha una profonda influenza sul film; se da una parte è vero che in questo modo il regista fa di Garibaldi (e, di conseguenza, di Mussolini) «il Padre, dittatore per assenza reale e presenza ideale, più vece che corpo», è altrettanto vero che così facendo apre il film a un ventaglio ben più ampio di possibili interpretazioni politico-ideologiche, ad esempio sottolineando l'importanza dell'azione di massa sullo sforzo eroico individuale" (Fioretti:66).

Duce⁶, nonostante qualche parere discorde (vedi Gori). È possibile tuttavia rivelare un'altra meno ovvia equazione: quella che vede Garibaldi, in quanto leader e principio guida, rappresentare lo stesso Blasetti, descritto spesso come un vero e proprio generale durante le riprese⁷. Il Garibaldi-Blasetti diventa quasi un intellettuale organico alla Gramsci, un mediatore tra il popolo che viene rappresentato ma che non può avere voce senza la sua presenza e la scena politica e sociale entro cui l'azione del popolo deve convogliarsi. Il Garibaldi di *1860* è dunque il rappresentante di Blasetti all'interno del film, colui che unifica le diverse prospettive e regola dall'alto e da distante gli eventi⁸. L'originalità di includere il subalterno come protagonista del film maschera dunque un intento e un controllo dall'alto, per cui la Storia è indirizzata da un centro ben preciso verso cui il subalterno si muove e viene incluso attraverso un'opportuna guida che, all'interno della trama del film, è quella di Garibaldi e degli ufficiali che lo rappresentano e, a livello extra-diegetico, è quella del regista che conduce in maniera "forte" la presenza del subalterno dentro il film. Sul piano tecnico, questa guida è resa evidente dai diversi tipi di angolatura attraverso cui sono riprese molte inquadrature, che non essendo soggettive non si giustificano con il punto di vista di un personaggio ma implicano la presenza di uno sguardo esterno che controlla – come fa la macchina da presa – gli eventi. In questo controllo, che si identifica con quello del regista nella costruzione del film e con quello di un leader superiore nell'andamento degli eventi narrati, si delinea l'idea di una Storia portata avanti attraverso un

⁶ La comparazione tra Garibaldi e il Duce è particolarmente evidente nell'ultima scena del film, in seguito tagliata per la versione del dopoguerra, nella quale le camicie nere sfilano di fronte ai veterani garibaldini rendendo loro omaggio. Anche senza questa scena, tuttavia, l'accostamento tra i due momenti storici e i due personaggi rimane possibile, anche se meno esplicita, nella tensione che corre lungo tutto il film sulla necessità di un uomo unico che guidi la nazione e unisca le diverse anime del paese. Tale equiparazione è tra l'altro avallata dallo stesso Blasetti nella già citata intervista.

⁷ Lo stesso regista ricorda che di lui era stato scritto: "Blasetti è un generale, è il Radames dei registi italiani" (Blasetti, 1982:32).

⁸ Secondo Blasetti il regista ha in effetti, anche rispetto al gruppo di lavoro, proprio questa caratteristica di leader unificante: "Inoltre, il regista deve essere un comandante, deve possedere le qualità umane e morali per poter dirigere un gruppo eterogeneo di persone" (in Gori, 1984:5-6).

percorso unico e necessario verso un fine preciso. I subalterni fanno parte di questa Storia solo nella misura in cui vengono in essa coinvolti e al suo punto di vista essi si adeguano.

Nuovomondo sovverte queste posizioni e lo fa spezzando la linearità del discorso e l'esistenza di un unico centro. Con il film di Crialese ci troviamo infatti nell'ambito del cinema postcoloniale, secondo la definizione che ne danno la Ponzanesi e la Waller in *Postcolonial Cinema Studies*: protagonisti sono singoli individui marginalizzati che vivono la propria esperienza, simile a quella di tante altre, ma non più significativa di altre; i temi sono quelli dell'emigrazione italiana (o vera e propria diaspora), del confronto tra centro e periferia, dell'identità, del multilinguismo, dello spaesamento, dell'ibridismo. Come si dimostrerà in queste pagine, *Nuovomondo* segue la linea del cinema postcoloniale nell'idea di Storia – o meglio Storie – che riproduce attraverso la rappresentazione dei subalterni:

These are films that do not privilege a single history or central narrative. They move toward margins and space between, proliferating stories and identities, which become nomadic rather than teleological. What remains vital in this unframing of histories is a political commitment to visualizing what has been invisible, untold, or discarded, opening the frame or creating that are not finite or conclusive. To unframe histories is to undo official and dominator accounts that exclude or marginalized subjects, creating gender, racial, ethnic, and linguistic alterities. (Ponzanesi e Waller, 2012:12)

I modi realistici sono all'opera anche nel film di Crialese, ma per essere contraddetti e messi in questione. L'uso di dialetti e lingue diverse, la schiettezza delle immagini di ambientazione siciliana, l'attenzione quasi documentaria alle vicende dei personaggi e alla realtà riprende i modi del neorealismo. Proprio per questo lo spettatore rimane sorpreso quando, poco dopo l'inizio realistico del film, si vedono cadere grosse monete su Salvatore, il padre della famiglia protagonista, seppellitosi nella terra lasciando scoperto il

solo volto. L'inquadratura verticale a piombo e la caduta delle monete, che ben presto si comprende essere frutto di un sogno, rompono lo schema realistico. Altre scene simili,



Figura 6

come quella madre del fiume di latte dentro cui fluttuano i personaggi (Figura 6), interrompono nel corso del film lo stile realista, portando lo spettatore su altri piani legati alla fantasia, al sogno, all'irrealtà e alla magia, verso "vere e proprie fughe oniriche" (Lupo, 2006:237). Anche dove queste scene appaiano essere verosimili e giustificabili sul piano della realtà, veicolano comunque il segno di una dimensione altra. Fa parte di questa casistica il rito magico che inscena la nonna nei confronti di una ragazza del villaggio: l'episodio rientra senza problemi nel campo della realtà sensibile perché lo spettatore, distante temporalmente dai fatti narrati, non condivide le stesse credenze dei personaggi e interpreta razionalmente quella magia – l'estrazione del serpente dal corpo della ragazza – come il risultato di una messa in scena della nonna. Tuttavia, questo episodio porta nella realtà la presenza di un mondo e una dimensione altri. Il piano della realtà è dunque continuamente disturbato dalla presenza di elementi che in modi diversi ricordano e portano alla luce altre dimensioni. Attraverso la rottura della linearità del racconto tramite elementi che distolgono dalla progressione realista, la pellicola mette in questione il "centro" della storia e l'idea stessa di storia centralizzata. Il regista porta avanti

questo discorso lungo tutto il film per mezzo di vari stratagemmi sia tecnici sia narrativi.

La prima parte del film, quella ambientata tra le montagne dell'interno siciliano, richiama le immagini di *1860*. La rappresentazione della Sicilia rurale è per molti versi simile. I campi lunghi con cui i contadini sono ripresi da Blasetti nella parte iniziale del film sono simili a quelli che ritroviamo nel lungometraggio di Crialese: in entrambi, come ha notato Heyer-Caput (2013) per *Nuovomondo*, la funzione è di far risultare i personaggi parte integrante e armonica dell'ambiente. Sono state rilevate (Sorlin e Gori) le opposizioni città-campagna che contraddistinguono *1860* e che esaltano positivamente la dimensione rurale. Qualcosa di simile accade in *Nuovomondo*: agli spazi aperti della Sicilia si contrappongono le scene al chiuso – spesso claustrofobiche – del viaggio in nave e della permanenza a Ellis Island. Anche nei costumi, infine, si ritrova una corrispondenza tra i due film: la prima volta che Pietro compare sullo schermo, egli indossa una pelliccia di animale che ricorda quelle indossate dai pastori blasettiani. In entrambi i casi, dunque, c'è sia una simile attenzione agli elementi realistici quali gli abiti tipici dell'entroterra montano sia un simile modo di guardare alla campagna aperta della Sicilia investendola di un valore particolare, quella consonanza unica tra la terra e l'uomo che la modernità avrebbe incrinato nei decenni a venire.

Queste opposizioni in *Nuovomondo* non sottolineano necessariamente come in Blasetti il valore positivo del mondo rurale, essendo piuttosto spia del fatto che il nuovo mondo non è la scelta migliore, ma solo una possibilità. C'è in Crialese uno sguardo nostalgico verso il passato, soprattutto se si pensa al contrasto tra l'ambiente asettico, rigidamente controllato, burocratico e disumano di Ellis Island e l'ambiente aperto, in relazione con la natura e il mondo animale, della campagna siciliana. Tuttavia, ponendo l'accento sull'idea della Sicilia come un mondo ancestrale⁹, il film racchiude sin dall'inizio la società contadina nel regno del passato, non rendendola un'opzione più possibile e praticabile se non per chi è

⁹ Ad esempio mostrando i riti che la nonna compie in veste di guaritrice o nei vestiti che la famiglia compra per il proprio viaggio e che in precedenza erano appartenuti a persone del villaggio ora morte.

troppo anziano per adattarsi a una nuova realtà. Il ritorno della nonna al paese natale, infatti, non costituisce una speranza di continuità per quel mondo rurale, perché non esistono più giovani cui trasmetterlo. Quella frattura fra i due mondi, per cui non ci sono dialogo né passaggio graduale fra l'uno e l'altro cosicché il secondo possa conservare qualcosa del primo, è resa particolarmente evidente nella scena della partenza della nave: una folla inquadrata dall'alto viene divisa diagonalmente a metà, separando lentamente una parte dall'altra (Figura 7 e 8). Solo dopo qualche istante lo spettatore comprende che questa separazione è dovuta alla partenza della nave che si allontana dal molo e che le persone, che occupano totalmente lo spazio dell'inquadratura, stanno su due piani diversi e separati: metà di esse si trova sopra la nave, l'altra metà sul molo. Le due parti si guardano in silenzio mentre si distaccano e si ode solo il suono della tromba della nave. L'effetto che ne deriva è quello di un taglio netto, come se la folla fosse arbitrariamente divisa in due e quell'apertura che si crea fra le due parti, che visivamente si segnala come uno spazio vuoto all'interno dell'inquadratura ripresa dall'alto, indica l'esistenza di un trauma, una ferita aperta. La macchina da presa posta a piombo sopra le teste dei personaggi trasporta la scena dal piano realistico al piano onirico; si sente chiaramente la presenza della regia, ma è una presenza che non indica controllo della situazione, piuttosto suggerisce materialmente e metaforicamente una diversa prospettiva attraverso cui guardare gli eventi.



Figura 7



Figura 8

Come Tamburri nota, “Crialese tells his story through pictures, not with words. In so doing, he also manipulates the semiotic value of the images he employs. While they are all realistic to a certain degree, his manipulation of the combination of images is what stands out” (2011:96). Ed è in particolare attraverso questa manipolazione della realtà o del realismo delle immagini che Crialese convoglia un modo diverso di leggere e intendere la Storia. Mentre in Blasetti tale manipolazione andava nel senso di stabilire un controllo forte e centralizzato della narrazione, in Crialese l’effetto è quello opposto: la dispersione del centro a favore dell’esplosione delle periferie e di modi diversi di guardare.

Il confronto che in *Nuovomondo* si stabilisce tra il mondo antico e quello moderno non imposta una scala di valori né una gerarchia, ma indica l’esistenza di possibilità diverse, che per la maggior parte sono state perse dall’imposizione della modernità. Un momento di evidente confronto fra i due mondi avviene proprio all’inizio del film, quando la modernità irrompe nel mondo tradizionale contadino del villaggio siciliano attraverso le fotografie dell’America che Pietro mostra alla nonna: lo spettatore non si meraviglia al vedere vegetali giganti occupare lo spazio dell’immagine perché si rende conto che essi sono il frutto di fotomontaggi finalizzati alla propaganda, pubblicità moderna che manipola la realtà per ottenere un effetto preciso. Subito dopo ha luogo la scena del rito celebrato dalla nonna per curare la giovane donna, con la conseguente estrazione del serpente dal suo corpo a simboleggiare l’estirpazione del male. I due momenti – le

fotografie con impossibili vegetali a grandezza spropositata e il rito magico – si pongono sullo stesso piano in un confronto dai molteplici significati. Anche il rito magico – lo spettatore comprende – è operato attraverso una manipolazione della realtà sensibile, ma la differenza rispetto alle fotografie è che esso fa appello a un'altra dimensione che lo colloca, contrariamente alle fotografie che sono pura propaganda, tra le “fughe oniriche”.

Proprio nella figura della nonna, cui in principio è legato l'universo magico degli spiriti e degli antichi, si concentra il punto di resistenza all'egemonia accentratrice, la quale è raffigurata efficacemente dalle autorità di Ellis Island. I test medici e psico-attitudinali a cui i nuovi arrivati vengono sottoposti sono rigidamente disciplinati per un fine preciso: valutare l'idoneità dei migranti a entrare nel *nuovomondo*. Attraverso questi test improntati a principi eugenetici, si scartano tutte le possibilità che non sono considerate adatte; la selezione, cioè, ha lo scopo di eliminare altre possibilità e, in ultima analisi, il diverso. La nonna non collaborando con le autorità rifiuta questa logica. Il suo ritorno al paese natale è, perciò, un forte segno di resistenza, non una passiva rassegnazione o vera mancanza di idoneità.

Anche il figlio sordo-muto non viene inizialmente ammesso a entrare negli Stati Uniti; tuttavia, di fronte alle autorità che chiedono al padre Salvatore se intende proseguire con le pratiche dell'immigrazione anche se metà della sua famiglia verrà rimpatriata, Pietro per la prima volta parla e spiega che la nonna gli ha espresso il suo desiderio di tornare a casa e lasciare loro continuare il viaggio verso il *nuovomondo*. Se non era mai stato spiegato come mai Pietro fosse sordo-muto, ora nel finale del film non viene detto come ha fatto ad acquistare la parola: lo spettatore è lasciato senza risposte alle domande che sorgono di fronte a questa improvvisa svolta del film: Pietro era veramente sordo-muto o faceva finta? Lo era sempre stato sin dalla nascita o per qualche motivo aveva smesso di parlare a un certo punto della propria vita? È possibile che sia stata la nonna, attraverso lo sguardo e l'incontro avuto con Pietro prima di questa scena finale, a trasmettere con un atto di “magia” la parola al nipote?

L'apertura delle domande rinvia ancora una volta all'apertura di possibilità diverse. La mancanza di risposte precise fa perdere alla

narrazione una direzione unica e conclusa. Infatti, al contrario di quanto avviene in *1860*, ci sono molte questioni lasciate aperte e irrisolte lungo la storia, molti “misteri”. Non si sa, ad esempio, quale sia stato il destino della madre, nè si sa nulla di quel fratello gemello del padre che viene menzionato a inizio film perché è già emigrato in America, ma di cui non si hanno più notizie. Spiegare significa incanalare tutti gli eventi entro una direzione e un’interpretazione precise; l’irrisolto, al contrario, lascia aperte molte possibilità che non possono in questo modo essere assimilate dal centro della storia.

Pare che tutto il film sia costruito attraverso una forza centrifuga, la quale diventa cifra costitutiva della pellicola: mentre il motivo principale, quello della famiglia protagonista che emigra verso gli Stati Uniti, costituisce il fulcro della storia, intervengono continuamente altri elementi che spostano il centro verso periferie narrative lasciate in sospenso, non sempre esplorate fino in fondo. Come al livello del linguaggio il realismo del film è costantemente messo in discussione e sfidato dalla presenza di inquadrature e scene non realistiche che si intersecano armonicamente con il flusso narrativo, così a livello narratologico si inseriscono molti ingredienti che “disturbano” la centralità della storia. Un altro fattore importante a questo fine è costituito dal sistema dei personaggi.

I quattro membri della famiglia protagonista sono il nucleo centrale, ma accanto a loro si sviluppano le storie incomplete di altri personaggi che talvolta interferiscono in maniera relativa rispetto alla vicenda principale. Le due ragazze che partono insieme ai Mancuso dal villaggio, ad esempio, non influiscono in alcun modo sulla storia della famiglia; sono solo personaggi secondari che si accompagnano ai principali e sviluppano in maniera autonoma le proprie storie. La lunga scena dei matrimoni combinati vede implicati anche Salvatore e la misteriosa Lucy, ma molto spazio e cura sono dedicati agli altri personaggi, cosicché l’episodio non risulta unicamente funzionale alla rappresentazione di uno dei protagonisti, ma sviluppa in egual maniera anche delle storie secondarie che non hanno immediate ricadute su quella principale. Lucy, la gentil donna inglese che la famiglia incontra al porto, svolge una funzione simile: entra nel film senza spiegazioni e rimane senza spiegazioni fino alla fine. Non si sa chi sia e perché viaggi su quella nave e in terza classe; ogni ipotesi è

pura supposizione, poiché non vengono mai forniti elementi minimi per indirizzare l'interpretazione verso una soluzione del mistero piuttosto che un'altra.

Tutti i fattori fin qui indicati costituiscono un modo diverso di guardare e leggere la Storia. Le “fughe oniriche”, la forza centrifuga delle storie secondarie e le domande irrisolte restituiscono l'idea di una Storia “debole” e decentralizzata, vale a dire una Storia che è aperta anche ad altre storie. Mentre la presenza dei subalterni in *1860* era funzionale all'essere inclusa all'interno di un progetto rigidamente ben definito dall'alto, in *Crialese* manca il senso di controllo; gli stessi elementi di regia che nei due film si discostano dalle tecniche neorealistiche portano a due fini opposti: da una parte fare sentire la presenza di un ordine e un comando superiori, in cui la macchina da presa arriva a identificarsi con l'autorità che guida gli eventi e ne dà l'impostazione ideologica, dall'altra mettere in discussione l'esistenza di un'unica direttiva, di un unico e necessario modo di svolgersi dei fatti e di osservare e leggere il loro svolgersi.

Come il film di Blasetti sul processo di unificazione era anche un commento all'epoca del fascismo a lui contemporanea, così il film di Crialese non si sottrae al compito di parlare del mondo di oggi. Ricordare all'inizio del terzo millennio l'esperienza della migrazione italiana del secolo passato stabilisce, naturalmente, un parallelo con la situazione rovesciata in cui l'Italia è oggi diventata per i migranti il *nuovomondo*. Il film successivo del regista, *Terraferma* (2011), affronta proprio il tema dell'immigrazione verso l'Italia. Nell'accostamento fra i due movimenti migratori si può leggere l'idea che se la possibilità del mondo antico rurale è stata ormai erosa dall'avvento della modernità, tuttavia anche nel mondo odierno sopravvivono altre storie e altre opzioni. Se è vero che la nonna rimpatriata non potrà più trasmettere il proprio universo alle generazioni future e quell'alternativa sembra ormai scomparsa per sempre, è anche vero che altre possibilità e altre Storie sussistono tutt'ora. Perciò, l'apertura e l'inclusione nel film *Nuovomondo* di altre prospettive non è uno sguardo rivolto unicamente verso il passato ma l'indicazione di un diverso modo di leggere e interpretare la Storia sia passata sia presente.

Bibliografia

- Blasetti, A. 2007 *1860*. Ripley's Home Video.
- Blasetti, A. e Prono, F. 1982 *Il cinema che ho vissuto*. Bari: Ed. Dedalo.
- Crialese, E. 2008 *Nuovomondo*. 01 Distribution.
- 2012 *Terraferma*. 01 Distribution.
- Fioretti, D. 2012 «Qui si fa l'Italia o si muore!» *1860* di Alessandro Blasetti tra storia e propaganda. In Orsitto, F. (a cura di), *Cinema e Risorgimento: visioni e revisioni. Da La Presa di Roma a Noi credevamo*. Ed. Fulvio Orsitto. Manziana (Roma): Vecchiarelli: 55-68.
- Gori, G. 1984 *Alessandro Blasetti*. Firenze: La Nuova Italia.
- Gramsci, A. 2007 *Quaderni dal carcere*. Torino: Einaudi.
- Heyer-Caput, M. 2013 For a Cinema of Inbetween-ness: Emanuele Crialese's *Nuovomondo* (2006). *Italica* (90.2): 272-85. Spring.
- Hill, S. 2000 The Art of History: Picturing the Risorgimento in Blasetti's *1860*. In West, R. (ed), *Pagina pellicola pratica: studi sul cinema italiano*: 69-83. Ravenna: Longo.
- 2001 Family Resemblance? The Image of the "Italian Family" in Blasetti's *1860*. In Parati, G. & Lawton, B. (ed). *Italian Cultural Studies*: 140-157. Boca Raton, FL: Bordighera.
- Lupo, S. 2006 *Mondi Nuovi*. *Meridiana* (56):237-39.

- Nesti, A. 1995 *Nascita di una nazione. Riflessi della storiografia sul Risorgimento nel film 1860: I Mille di Garibaldi* di Alessandro Blasetti. *Rassegna Storica del Risorgimento* (2): 229-250.
- Ponzanesi, S. e Walle, M. (a cura di) 2012 *Postcolonial Cinema Studies*. London & New York: Routledge.
- Puccini, G. 1947 *1860 è l'antenato poetico di Roma Città Aperta. Unità* [Roma] 15 giugno.
- Romani, G. 2002 Interpreting the Risorgimento: Blasetti 1860 and the Legacy of Motherly Love. *Italica* (79.3): 391-404.
- Savio, F. e Kezich, T. 1979 *Cinecittà anni Trenta: parlano 116 protagonisti del secondo cinema italiano (1930-1943)*. Roma: Bulzoni.
- Sorlin, P. 1984 *La storia nei film: interpretazioni del passato*. Firenze: La Nuova Italia.
- Spivak, G.C. 1988 Can the Subaltern Speak? In Nelson, C. & Grossberg, L. (eds). *Marxism and the Interpretation of Culture*: 271-313. Urbana & Chicago: University of Illinois.
- Spivak, G.C. e De Kock, L. 1992 Interview with Gayatri Chakravorty Spivak: New Nation Writers Conference in South Africa. *ARIEL: A Review of International English* (23.3): 29-47.
- Tamburri, A.J. 2011 Old World versus New. Or, Opposites Attract: Emanuele Crialesè's *Nuovo-mondo*. In *Re-viewing Italian Americana: Generalities and Specificities on Cinema*. New York: Bordighera: 92-128.