

ROSA CHACEL E IL CINEMA

Laura Silvestri*

Abstract

Per Rosa Chacel il cinema è stato un mezzo per meglio sopportare l'esilio in quanto sullo schermo rivive quel processo di unificazione del sé che caratterizza lo stadio infantile dello specchio. Stadio che per lei assume un valore speciale in quanto il momento della costruzione dell'io coincide con il momento delle prime parole.

Rosa Chacel and the Cinema

For Rosa Chacel cinema has been a mean to better stand the exile experience, as on the screen she can live again the process of unification of Self that characterizes the childhood phase of the mirror. Such phase has a special meaning for her, as the moment of the construction of the Ego coincides with the one of the first words.

Yo nací, ¡respetadme!, con el cine
(Rafael Alberti)

Qui non voglio occuparmi né dell'influenza del cinema nell'opera di Rosa Chacel (1898-1994), né tantomeno delle sue preferenze in fatto di film e attori, argomenti che del resto sono già stati ampiamente studiati (Rodríguez e Plaza-Agudo). Quello che mi interessa è invece capire il motivo per il quale il cinema è stato un vero e proprio mezzo di sopravvivenza durante il suo lungo esilio a Rio de Janeiro¹. Non a caso, in una lettera ad Ana María Moix, dichiara «El cine me gusta sobre todas las cosas. Estoy por decir que es lo que me ayuda a soportar el exilio» (Rodríguez Fischer 72). Ma per intendere quest'ultima frase

* Università 'Tor Vergata' di Roma.

¹ Del cinema infatti parla nei suoi diari (*Alcancía. Ida, Alcancía. Vuelta* pubblicati nel 1982 e *Alcancía. Estación Termini* pubblicato postumo nel 1998), in vari articoli (*Vivisección de un ángel, Lo nacional en el arte, La aventura infinita*, la recensione al film *Furtivos*) raccolti in *Saturnal* e nelle lettere ad Ana María Moix.

bisogna considerare che in esilio Rosa Chacel non vive solo sentimenti di nostalgia e abbandono, come la maggior parte degli esuli², ma deve anche sopportare un profondo malessere, derivato principalmente dall'impossibilità di mantenere il ruolo di intellettuale che faticosamente aveva cominciato a conquistarsi in Spagna³. Un malessere che, legato alla difficoltà di vedere pubblicate le sue opere, molto spesso si traduce nell'incapacità di scrivere – ovvero di fare letteratura, o come dice lei stessa «de escribir de verdad» (Rodríguez Fischer 288) – e addirittura in uno scoramento che le toglie la voglia di vivere. Per questo, nel commentare le traversie editoriali della sua autobiografia, *Desde el amanecer*, afferma:

Lo más grave es que son las ganas de vivir lo que me faltan. Y la causa no está en el hundimiento del libro, no, la causa es otra, pero el libro, es decir el trabajo, *mi trabajo*, mi existencia intelectual es la cuerda a donde me agarro para no hundirme en la charca de miseria humana que ha llegado a ser mi vida, y como no logro que la cuerda tenga una realidad que me sostenga en la realidad, pataleo en el vacío, sin punto de apoyo (“Diarios”: 424).

Poiché per lei vita e opere sono la stessa cosa («mi obra es mi verdadera vida, es decir, mi vida y mi obra son la misma cosa», Rodríguez Fischer 88), Chacel vive il rifiuto del proprio lavoro come la negazione di sé, come se le dicessero ‘tu non existi’⁴. Inoltre, a causa delle ristrettezze economiche in cui versano lei e la sua famiglia, è costretta a occuparsi delle varie faccende domestiche (dalla pulizia ai lavori di riparazione della casa, compresa la disinfestazione dagli insetti) che assorbono tutto il suo tempo e le sue energie. Così, impossibilitata a coltivare ciò che più ama, e in cui si identifica, non le resta altro che scrivere il diario e andare al cinema.

² Ad esempio, si vedano le parole di María Zambrano (31-32) al proposito: «Comienza la iniciación al exilio cuando comienza el abandono, el sentirse abandonado [...] El encontrarse en el destierro no hace sentir el exilio, sino ante todo la expulsión. Y luego, la insalvable distancia y la incierta presencia física del país perdido. Y aquí empieza el exilio, el sentirse ya al borde del exilio».

³ Quando è costretta a lasciare la Spagna, Chacel si stava infatti affermando nel gruppo che ruotava attorno a Ortega y Gasset. L'esilio e il fatto di essere una donna hanno però compromesso questa affermazione (Silvestri. “Epistolario Chacel-Moix...” e “Esilio e genere...”)

⁴ Per la teoria della comunicazione essere ignorati equivale infatti alla disconferma o al disconoscimento [cf., ad esempio, Watzlawik e Beavin, Jackson (ed.)]. Sarà per questo, perché non si sente riconosciuta come intellettuale, che non riesce ad ambientarsi a Rio, neppure dopo tanti anni (Massucci Calderaro).

È infatti una sorta di istinto di conservazione, una forza innata che l'aiuta a superare i momenti peggiori, ciò che la spinge a riempire le pagine del quaderno e a vedere film quasi in maniera compulsiva⁵. Non per nulla definisce il diario «una forma de aullido o, más bien, algo así como los gritos inarticulados de los mudos» (Rodríguez Fischer 288), mentre a proposito del cinema confessa:

Hoy, por supuesto, otro coeficiente, coeficientísimo; el tremendo de banalidad en que vivo hundida. El vacío, la trivialidad, la estupidez que me rodean tal vez una persona de otro carácter pudiera vencerlos. Eso sólo se podría hacer estableciendo límites; diciendo, ésta es mi zona y aquí no pasa nadie, ni yo paso a la contraria. Pero yo no sé imponer mis derechos, sobre todo cuando la colaboración es forzosa por las dificultades económicas, en continuo aumento. Así, pues, me dejo invadir sonriente porque soy incapaz de dar golpes pequeños. Si un día – Dios no lo quiera – llegase a dar uno, sería titánico. Pero creo que es más elegante dejarse destruir, distraídamente. Sobre todo, mientras haya cine... ¡Qué cantidad de estupideces veo, a diario! Pero me ayudan a vivir. Es decir, a no morir públicamente y privadamente... No recuerdo dónde he hablado de la vida privada, privada de vida... (“Diarios”: 410).

Come si vede, per l'autrice anche il peggiore dei film non è solo un semplice mezzo per evadere dalla triste situazione di mancanza in cui con l'esilio è sprofondata⁶, ma è il rimedio stesso a tale situazione. L'accenno alla vita privata, privata di vita, rimanda a ciò che Hannah Arendt dice a tale proposito e cioè che essere relegati alla vita familiare significa essere deprivati della libertà (*la colaboración es forzosa*), della giustizia (*no sé imponer mis derechos*) e della possibilità di vivere una vita davvero umana; ovvero: la *vita activa*, l'unica in cui si può ottenere quella realtà che solo il contatto con gli altri può conferire⁷.

⁵ Non a caso in un'occasione definisce il cinema «mi droga» (Rodríguez Fischer 280) e in un'altra afferma: «no me importa ver las películas dos o más veces. Las que me gustan mucho puedo seguir viéndolas indefinidamente» (Chacel. “Diarios”: 308).

⁶ Naturalmente il cinema per lei è anche evasione e un modo per superare la nostalgia per la patria lontana. Sempre in una lettera ad Ana María Moix scrive infatti: «voy a veces a ver películas completamente idiotas, con tal de ver [...] algo de Europa. Ahora hay muchas en que se ven cosas de España y los monumentos y las ciudades conocidas me emocionan mucho, pero más, mucho más, me emociona ver a veces un campo donde hay amapolas. La famosa naturaleza tropical para mí no existe al lado de un campo de trigo [...] Veo los western que hacen los italianos en Manzanares, solo por ver esas piedras y esas matas de jara» (Rodríguez Fischer 322).

⁷ Già per i greci, la polis si distingueva dalla casa in quanto si basava sull'eguaglianza di tutti i cittadini, mentre la vita domestica era il centro delle peggiori ingiustizie e violenze. Al contrario, «La dimensione pubblica, come il mondo comune, ci raccoglie insieme e tuttavia ci impedisce, per così dire, di caderci addosso a vicenda» (Arendt 23). Per Arendt, inoltre,

Potremmo dire perciò che Chacel vede nel cinema la salvezza dalla non-esistenza. Il mezzo per rimediare al ruolo oscuro e transitorio svolto nella vita privata e superare gli scopi destinati a decadere perseguiti in essa. Come la dimensione pubblica per Arendt, il cinema per lei è quel mondo artificialmente costruito che stimola le relazioni umane e allo stesso tempo porta ad affermare la propria individualità unica e insostituibile. Individualità che del resto può emergere solo in un mondo plurale. Ecco infatti come Chacel definisce l'arte cinematografica:

El cine es el único arte que no se podrá jamás deshumanizar. El cine es el único *arte popular* que existe en nuestra época – popular como lo fue la opera italiana flor y nata del Romanticismo –, lo que quiere decir que su sistema de captación debe ser directo y jamás equivoco [...] las imágenes que le pasan a uno por delante de los ojos: personajes, lugares, no sólo como objetos puestos ahí para ser mirados, sino como fuerzas o palabras actuantes, ejerciendo su poder dramático sobre nosotros (Rodríguez Fischer 155-156).

Arte umanizzata, arte nella quale il pubblico si identifica, ritrovando in essa le sue stesse gioie e i suoi stessi tormenti⁸, il cinema rappresenta ciò che la stessa Chacel cercava di realizzare con la propria letteratura, come si può constatare dalle seguenti parole: «*lo que quiero es que mis libros tengan eco humano, que anden entre la gente joven, que se lean y se comenten entre las otras cosas que pasan*» (Rodríguez Fischer 97). Che facciano parte cioè della vita quotidiana di coloro che li leggono «*creyendo en ellos*» (*ibidem*).

Se il cinema riesce a coinvolgere lo spettatore, se riesce a fare presa su di lui, questo si deve al fatto che esso si avvale di più linguaggi (visivo e sonoro) e si basa tanto sulla trama (sulla successione degli avvenimenti) quanto sul discorso dei personaggi. Ricrea cioè quell'effetto di realtà' di cui Chacel sentiva il bisogno. Per questo, osserva: «*las películas algo simples [...] echando a un lado el 'entender de cine' gustan, tienen clima, tienen encanto y realidad vital: uno entra en ellas y no tiene la sensación de haber soportado la confección artificiosa de un señor que quiere hacerle a uno comulgar con ruedas de molino*» (“Diarios”: 281-282).

L'illusione di entrare dentro lo schermo è infatti la grande attrazione del cinema che per la scrittrice rappresenta la cura alla sua frequente «sensación de

il pubblico è il luogo dell'apparenza dove ciò che appare acquista esistenza, essendo visto e udito da tutti.

⁸ Per Chacel, quindi, il cinema sarebbe il contrario di quel tipo di arte che ne *La deshumanización del arte* Ortega y Gasset aveva definito disumanizzata per essere scevra di ogni realismo e ogni emozione e per essere rivolta solo a pochi iniziati.

insensibilidad» (“Diarios”: 139). Ovvero: qualcosa «bastante parecido a la anestesia local: nada de dolor, con la conciencia clara de que se está padeciendo algo horroroso» (139). Al cinema, invece, questa sensazione sparisce dato che: «El cine se vive con una proximidad que exige más que un juicio sereno una reacción de afectos» (28). E questa reazione è così forte da far sì che lo spettatore, sentendosi trasportato laddove si svolge l’azione del film, provi dentro di sé ciò che succede sullo schermo. Non stupisce quindi che il cinema influisca tanto profondamente nella psiche dello spettatore da condizionarne perfino i sogni⁹. Come non stupisce che a volte, guardando un film, Chacel percepisca perfino odori e profumi. Racconta infatti:

no hace mucho, viendo una película de Mel Ferrer – no recuerdo cuál – noté, en el momento en que la actriz – tampoco recuerdo qué actriz – le besaba, el perfume del jabón de afeitar. Otra, muy importante, el perfume de Anna Magnani en *La voz humana*. Olor a mujer poco bañada, a mujer pobre.

Fue una sensación fortísima, terriblemente excitante. Percibí en un segundo la tersura de la mejilla recién afeitada, con un perfume maravilloso, que se extendía por la piel hasta el borde de los labios, nunca húmedos, brillantes, pulidos e inmóviles como los de una estatua (131).

Di qui che, discutendo sul cinema muto, sul fatto cioè che la parola distraiga o meno dalla visione, dica:

no estuve ni un momento distraida por la palabra, así que veo en la cara de la gente lo que dice, lo que no dice y lo que en realidad no se puede decir. Es un modo de ver que pierde algo en precisiones no por vaguedad, sino por complejidad, por profusión de nociones simultáneas, pero gana en intensidad de verdad. Así debe de

⁹ Nel diario l’autrice racconta infatti dei sogni i cui protagonisti, oltre a lei stessa, sono degli attori famosi. Del resto, si sa che le immagini filmiche risuonano emotivamente nell’inconscio, dando corpo ai desideri più assurdi. Assistendo a un film, infatti, lo spettatore s’identifica nei personaggi, proiettando su di loro una o più parti di sé (cf., ad esempio, Metz, Angelini e Costa). E a tale proposito la stessa Chacel osserva: «No quiero decir que ante un episodio cinematográfico se acumulen en nuestra mente los recuerdos y proyectos del personaje, ni tampoco que acudan los nuestros como si se tratase de nuestro propio fin. No, nada de esto acontece en forma de idea lógica, sino como súbita imposición de la realidad total del ser. Las vidas que contemplamos y la nuestra misma quedan ante la conciencia agitada en su pretensión de eternidad. Y digo que contemplamos porque la natural repulsión que causa el espectáculo del sufrimiento queda velada por la serenidad de lo inefable que hay en todo arte» (111). E ancora: «Con el actor de cine estamos siempre a solas y muy cerca. Además, son muchos, son innumerables los que pasan por nuestros brazos. En el clima onírico del cine participamos como si fuera un proceso interior nuestro, y las escenas eróticas nos resultan soportables porque las vivimos como propias» (126).

ser como los perros saben cuando otro perro les va a morder. No se equivocan nunca: es un sí o un no, y nada más (214).

Sembra quindi che per l'autrice il cinema rappresenti la possibilità di immergersi in quel linguaggio del corpo (o linguaggio simbolico: quello che comprende tanto la percezione quanto il concettuale, cfr. Sini. *I segni dell'anima e Il simbolo e l'uomo*) che costituisce tutta la sua letteratura e il suo stesso modo di essere e di stare al mondo¹⁰. E a riprova di ciò si veda quanto scrive nell'autobiografia, a proposito del fatto di aver imparato a parlare a cinque mesi grazie all'insistenza del padre:

La cosa había sido así. Un amigo nos había hecho una foto en su jardín, teniendo yo tres meses. Mi madre estaba sentada conmigo en brazos y mi padre de pie, al lado. La foto, de quince o veinte centímetros, estaba puesta en la pared y mi padre me llevaba ante ella, cogía mi mano derecha y me hacía ir poniendo el índice en cada una de las tres figuras, repitiéndome una y otra vez: "Papá, mamá, nena". A este ejercicio me sometió durante más de dos meses, cuatro o cinco veces al día. Uno de ellos, llevándome mi madre en brazos, se paró ante el espejo – el espejo oval de marco dorado, que tanto lugar ocupa en mi recuerdo –, mi padre se acercó por detrás; yo señalé con el índice extendido y dije las tres palabras. Pero esto, para mí es leyenda. No lo pongo en duda, porque, dada la obstinación de mi padre, creo que podría haber hecho hablar a un gato. Y resulta que lo que hizo sin saber, pero con tan decisivo trazo en mi destino fue enseñarme a mirar. Me hizo mirar, podría decir; estableció un istmo o un cable conductor con mi brazo extendido hasta la imagen, haciendo que mi índice tocara tres puntos, tres breves contactos, que junto a mi oído se convertían en palabras, como si cada una de las tres voces fuera el ruido del roce de mi dedo en el papel ("Desde el amanecer": 27).

L'episodio è fondamentale non solo perché costituisce l'origine del suo modo di guardare, di parlare e di pensare¹¹, ma anche e soprattutto perché mostra come si è costruito quel modo. Come sottolinea la stessa autrice, infatti,

¹⁰ Se l'autrice parla e pensa sempre 'attraverso il corpo', è perché mette il corpo al centro di tutte le prospettive. Per esempio è convinta che esso sia «un instrumento de precisión» (Rodríguez Fischer 80) e che un viso sia un'equazione capace di dimostrare la personalità di un individuo (Silvestri "Epistolario Chacel-Moix...": 138-139).

¹¹ «Su padre la inició en el aprendizaje de la palabra con ejercicios que tuvieron rango ritual, casi sagrado, pues su enseñar a hablar fue también un enseñar a mirar y a pensar, a comunicar el pensamiento, a dar palabra de algo. De aquella experiencia se desprenden importantes consecuencias. La primera, un rigor en la tarea vocacional, un entender la escritura como la creación por la palabra: comprender los fenómenos a partir de la pura forma porque ésta se ajusta a la materia porque hay armonía – correspondencia – entre la palabra y el objeto que designa» (Rodríguez 54).

qui viene a crearsi un legame indissolubile (*un istmo o un cable conductor*) tra l'occhio che guarda, la mano che tocca e la bocca che parla. E il legame è determinato dal tatto in quanto è il tocco del dito a unire occhio e orecchio, immagine e suono.

Così tanto la vista quanto l'udito (e persino la voce) non sono altro che una differenziazione specializzata della pelle che, ricoprendo il corpo, unifica le varie funzioni dei sensi¹². E ciò è tanto più importante se consideriamo che tale processo di unificazione avviene dinanzi allo specchio che, come si sa, corrisponde alla prima e più importante fase della costruzione dell'io¹³. Ciò significa che per la piccola Rosa l'identità è, alla lettera, la consapevolezza di sé come un tutto unitario (e poco importa che l'episodio sia accaduto o meno, ciò che importa è che lei non lo mette in dubbio e anzi lo considera decisivo per il suo destino) in quanto qui non c'è una prevalenza della vista, come accade di solito¹⁴. Qui tutti i sensi concorrono all'autoriconoscimento e quindi ciò che viene integrato all'immagine speculare è il corpo nella sua totalità, visto da fuori e vissuto da dentro.

Tutto ciò non solo spiega il motivo per cui Chacel identifica se stessa con la propria letteratura, non solo spiega perché di fronte al rifiuto della sua opera lei si sentì paralizzata, sminuita, alienata, ma risponde anche alla domanda iniziale. Potremmo dire infatti che per l'autrice il cinema è il mezzo per meglio sopportare l'esilio in quanto ripropone l'episodio infantile. Non a caso si è sottolineata l'analogia che intercorre tra cinema e stadio dello specchio¹⁵. Questo vuol dire che, grazie alla mediazione dello schermo-specchio, Rosa Chacel ritrova quello stato di allegria (ma anche di onnipotenza narcisistica), che il bambino prova nel riconoscersi nell'immagine speculare, e con esso anche l'unità di sé che l'esilio minaccia continuamente di frantumare.

¹² Questo ricorda un po' il caso di Helen Keller, la bambina sordo-cieca che solo quando sente scorrere l'acqua fredda sulla mano riesce a capire il significato della parola 'acqua', cominciando da quel momento a conoscere la realtà che la circonda e a comunicare con gli altri.

¹³ Che si potrebbe definire anche 'la pelle della psiche' in quanto unisce ciò che prima dello «stadio dello specchio» era indifferenziato e rammentato (Winnicott e Lacan). Inoltre, non bisogna dimenticare che l'io, nella prospettiva lacaniana, è una struttura immaginaria, in quanto il bambino si identifica con una figura che non è lui stesso, ma che gli permette di riconoscersi, di integrare cioè la propria immagine con il proprio corpo.

¹⁴ L'identificazione con l'immagine speculare è efficace per la prevalenza della vista nel mondo percettivo del lattante, così come avviene negli animali nel fenomeno dell'*imprinting* (Bucchi 22).

¹⁵ Se lo spettatore cinematografico davanti allo schermo sembra rivivere lo stadio dello specchio è perché al cinema vengono riattivate artificialmente quelle stesse operazioni di alienazione, misconoscimento e illusione che hanno costruito l'io come istanza immaginaria (Lacan e Metz).

Bibliografia citata

- Angelini, Alberto. *Psicologia e cinema*. Napoli: Liguori. 1992.
- Arendt, Hanna. *Vita activa. La condizione umana*. Milano: Bompiani. 1994.
- Bucchi, Federica. "Specchio e identità personale: riflessioni pedagogiche". *Ricerche di pedagogia e didattica*, 2 (2007): 17-49.
- Chacel, Rosa. "Diarios". Carlos Pérez Chacel y Antonio Piedra (eds.). *Obra completa*. I- IX. Valladolid: Fundación Jorge Guillén. 2004.
- . "Desde el amanecer". *Autobiografías*. Ead. *Obra completa*. I-X. Valladolid: Fundación Jorge Guillén. 2004.
- Costa, Emilia. *Psiche e cinema: immagini dall'inconscio*. Roma: Lithos. 2004.
- Keller, Helen. *The Story of my Life*. New York: Penguin Books. 1988.
- Lacan, Jacques. "Lo stadio dello specchio come formatore della funzione dell'io". Id. *Scritti*. I Torino: Einaudi. 1988: 87-94.
- Metz, Christian. *Cinema e psicoanalisi*. Venezia: Marsilio. 1980.
- Massucci Calderaro, Sergio. *Rosa Chacel: el lenguaje del exilio desde Río de Janeiro*. <<https://pendienteemigracion.ucm.es/info/especulo/numero47/rschacel.html>> (consultato il 30 settembre 2014).
- Ortega y Gasset, José. *La deshumanización del arte*. Madrid: Alianza. 1989.
- Plaza-Agudo, Inmaculada. "El cine en la obra autobiográfica de Rosa Chacel en el exilio: de elemento de catarsis a objeto de crítica". Antonio Fernández Insuela et al. (eds.). *Setenta años después. El exilio literario español de 1939*. Oviedo: KRK Ediciones. 2010: 483-500.
- Rodríguez, Ana. "La escuela de la mirada. Notas sobre la influencia del cine en Rosa Chacel". María Pilar Martínez Latre (ed.). *Actas del Congreso en Homenaje a Rosa Chacel*. Logroño: Universidad de la Rioja. 1994: 51-74.
- Rodríguez Fischer, Ana (ed.). *De mar a mar. Epistolario Rosa Chacel-Ana María Moix*. Barcelona: Península. 1998.
- Silvestri, Laura. "Epistolario Chacel-Moix o la historia de dos vocaciones". *Cuadernos Aispi*, 3 (2014): 125-142.
- . "Esilio e genere nella scrittura di Rosa Chacel". Emilia Perassi, Susanna Regazzoni, Margherita Cannavacciuolo (eds.). *Scritture migranti. Per Silvana Serafin*. Venezia: Edizioni Ca' Foscari ("Diaspore". Quaderni di ricerca, 3). 2014: 245-255.
- Sini, Carlo. *I segni dell'anima. Saggio sull'immagine*. Roma-Bari: Laterza. 1989.
- . *Il simbolo e l'uomo*. Milano: EGEA. 1990.
- Watzlawik, Paul, Beavin, Janet, Jackson, Don (eds.). *Pragmatica della comunicazione umana*. Roma: Astrolabio. 1971.
- Winnicott, Donald W. *Gioco e realtà*. Roma: Armando. 1974.
- Zambrano, María. *Los bienaventurados*. Madrid: Siruela. 2004.