



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI SASSARI
DIPARTIMENTO DI SCIENZE UMANISTICHE E SOCIALI

DOTTORATO DI RICERCA IN
LINGUE, LETTERATURE E CULTURE DELL'ETÀ MODERNA E CONTEMPORANEA
CICLO XXXI

DIRETTORE: PROF. MASSIMO ONOFRI

RITRATTO DI UN'AUTRICE. IL CINEMA DI GABRIELLA ROSALEVA

SETTORE SCIENTIFICO DISCIPLINARE L-ART/06
CINEMA, FOTOGRAFIA E TELEVISIONE

RELATRICE
LUCIA CARDONE

DOTTORANDA
LUISA CUTZU

ANNO ACCADEMICO
2018/2019

RINGRAZIAMENTI

Il mio lavoro arriva dopo un percorso lungo e movimentato, cominciato nell'ormai lontano 2014. In questi anni, numerose persone si sono susseguite e hanno in qualche modo influenzato il processo produttivo di questa tesi.

Alcuni ringraziamenti, quindi, sono doverosi.

A due persone in particolare è indirizzato il mio grazie più profondo: a Lucia Cardone, docente, relatrice, tutor e continua fonte di suggestioni e sapere, perché senza la sua guida, sempre puntuale, non sarei giunta fino a qui; e a Gabriella Rosaleva, per avermi concesso il piacere e l'onore di entrare a far parte della sua vita artistica e privata e per aver condiviso con me saperi preziosi e indispensabili consigli.

Un grazie a chi mi ha aiutata a reperire materiale bibliografico e cinematografico: Federico Zecca, Elena Marcheschi, Chiara Tognolotti, Ilaria De Pascalis, Franco Lai, Cristina Jandelli, Stefania Rimini e Daniela Morelli; Francesca di Ciccio e le Teche Rai di Torino; la Società Umanitaria di Alghero e di Cagliari, Alessandra Sento, Gigi Cabras, Giulia Mazzarelli e Antonello Zanda per la loro gentilezza e l'aiuto nella digitalizzazione dei film; Donatella Meazza, Pia Brancadori e Sara Sesti.

Grazie, inoltre, a chi in questo tempo mi ha concesso attimi del proprio tempo e garantito gioia e spensieratezza, a chi mi ha regalato parole di conforto e spunti di confronto. Grazie a Giovanna Maina, Sara, Maria Teresa, Giusi, Giusy, Francesca, Federica, Gabriele, Pamela, Ilaria, Miriam, Barbara, il laboratorio offi_CINE, i "Mostri" e gli imprescindibili incontri Enjoy.

Grazie, infine, a mamma, babbo e Flavia.

RITRATTO DI UN'AUTRICE. IL CINEMA DI GABRIELLA ROSALEVA

1.	INTRODUZIONE	3
2.	UNA VITA NELLE IMMAGINI. PICCOLA BIOGRAFIA	7
3.	UNO SGUARDO SUL CONTESTO	18
4.	ANALISI DEI FILM	29
	4.1 I PRIMI CORTOMETRAGGI	
	4.1.1 UNA MARIA DEL '23	31
	4.1.2 TRILOGIA	34
	4.2 UNA LEGGENDA SARDA	37
	4.3 PROCESSO A CATERINA ROSS	47
	4.4 LA VOCAZIONE	55
	4.5 CERCANDO BILL	65
	4.6 EGIZI - UOMINI DEL PASSATO FUTURO	73
	4.7 I LUOGHI DEL RITO: TRE CHIESE A TORINO	79
	4.8 VIAGGIO IN SENEGAL	86
	4.9 LA SONATA A KREUTZER	93
	4.10 SPARTACO (PRIMA DEL FUTURO)	106
	4.11 MERCOLEDÌ DELLE CENERI	115
	4.12 LETTURA AD ALTA VOCE	131
	4.13 SULLE STRADE DI COPPI	140
	4.14 LA SPOSA DI SAN PAOLO	148
	4.15 LETTERE DALLA SABINA	158
	4.16 STORIA DI UN UFFICIALE DI CARRIERA	166
	4.17 VIAGGIO A STOCCOLMA	178
5.	SCRITTI PER IL CINEMA: SOGGETTI, TRATTAMENTI, SCENEGGIATURE, ROMANZO	188
	5.1 I FILM NON REALIZZATI	
	5.2 LO SPADACCINO	190
	5.3 RELAZIONI DI NAUFRAGIO DEL GALEONE GRANDE S. GIOVANNI	196

5.4 LA ZIA D'AMERICA / IL SORRISO DEI FIORI	205
5.5 UNA SCAMPAGNATA	210
5.6 UNA SERA DOPO CENA	214
5.7 IL VIOLONCELLO DI ESTER	219
5.8 LA VIRTÙ DELLA MEMORIA	224
6. IL SUO METODO: GABRIELLA ROSALEVA SUL SET	231
7. BILANCIO FINALE: IN FORMA DI CONCLUSIONI	235
8. FILMOGRAFIA	249
9. BIBLIOGRAFIA	256
9.1 BIBLIOGRAFIA GENERALE	
9.2 BIBLIOGRAFIA SU E DI GABRIELLA ROSALEVA	267
9.3 SITOGRAFIA	271
10. APPENDICE ICONOGRAFICA VOL. 2	273
11. APPENDICE SCENEGGIATURE VOL. 2	305

1. INTRODUZIONE

*Quanta parte dei ricordi scompare anche dalle nostre menti
o subisce distorsioni e trasformazioni
persino nella nostra memoria?
Ci raccontiamo il nostro passato, ne facciamo romanzi o storie
e queste narrazioni diventano il passato,
l'unica parte non sommersa delle nostre esistenze¹.*

Il mio studio muove dal desiderio di raccontare un interesse, maturato fin dalla tesi di laurea, per le donne nell'audiovisivo, figure spesso marginalizzate e finanche eliminate dalla storia del cinema. Nello specifico, ho scelto di focalizzarmi su Gabriella Rosaleva, cineasta italiana che ha lavorato principalmente nel cinema e nella televisione tra gli anni Ottanta e Novanta.

Ho conosciuto personalmente Rosaleva nell'ottobre del 2014 quando, durante FAScinA, (Forum Annuale Studiose di Cinema e Audiovisivi), ha presentato uno dei suoi lavori, *La vocazione*. Al termine della proiezione, ha parlato dei suoi desideri e del suo personale modo di fare cinema, delle difficoltà e del modo in cui la ha affrontate, e anche poi del suo allontanamento alla regia. La figura di Gabriella Rosaleva è estremamente affascinante: le sue opere e il suo lavoro hanno ricevuto grande apprezzamento dalla critica e dal pubblico e averla incontrata a Sassari è stata una grande fortuna. Autrice misconosciuta ma artefice di un cinema assai significativo, e, di conseguenza, degno di riflessione storico-critica, la sua carriera e la sua produzione meritano di essere studiate con cura e di essere portate all'attenzione della comunità scientifica. Soprattutto, lo studio di Rosaleva è da inserire in una nuova prospettiva, che si sta sempre più affermando anche in Italia, che intreccia la storia delle donne alla storia del cinema. L'incontro delle due discipline si è rivelato particolarmente fruttuoso nell'ambito degli studi dedicati al muto, soprattutto nella ricostruzione biografica di figure del tutto sconosciute nel panorama, di per sé oscuro, della prima cinematografia. Basti pensare alle importanti ricerche internazionali incentrate sulle Women Film Pioneers², ma anche, guardando allo scenario nazionale, al vivo

¹ Heilbrun C. G., *Writing a Woman's Life*, The Women's Press, London, 1988; trad. it. K. Bagnoli, *Scrivere la vita di una donna*, La Tartaruga edizioni, Milano, 1990, p. 56.

² Mi riferisco al "Women Film Pioneers Project" (<https://wfpp.cdrs.columbia.edu>) della Columbia University, nato nel 1993 da un'idea di Jane M. Gaines e che coinvolge, oggi, ricercatrici e ricercatori di tutto il mondo.

interesse della Società Italiana delle Storiche per le italiane che hanno partecipato alla produzione cinematografica³. Paradossalmente, anche guardando ad epoche più vicine, lo studio delle donne attive nella filiera filmica presenta difficoltà e oscurità molto simili. Pertanto la mia indagine si è svolta a partire dalle scarse informazioni e dalle rare riflessioni dedicate a Rosaleva, mettendomi di fronte a una penuria di materiali che la faceva apparire una sorta di novella “pioniera del cinema”. Di lei si trovano poche notizie, sparse qua e là in qualche libro, rivista e nella stampa quotidiana: pochissimi infatti sono i riferimenti bibliografici che la riguardano. Per questa ragione, gran parte della mia ricerca si fonda sulle memorie dirette dell'autrice, sui ricordi che mi ha tramandato in una lunga serie di incontri avvenuti tra me e lei a partire dal 2014 (e invero ancora in corso). Nelle interviste, Rosaleva si è raccontata senza reticenze, mi ha parlato di tutte le sue esperienze dai suoi esordi nel mondo del cinema, al suo percorso di vita interiore, fino ad arrivare al suo lungo allontanamento dalla regia e alle prospettive per il futuro. Mi ha permesso di entrare nei suoi pensieri, ha condiviso con me paure ed emozioni che il mondo del cinema le ha causato nel corso della sua vita, e mi ha fatto dono di preziosi consigli.

La ricerca ha preso avvio con il reperimento di tutto il materiale che poteva essere utile per lo studio. Per ricostruire il suo percorso produttivo è stato necessario recuperare anzitutto le sue opere, disperse in diverse mediateche, in Cineteca Nazionale, presso le Teche RAI in possesso dell'autrice. Alcune di queste sono andate perdute, le altre invece, perlopiù in VHS, sono state digitalizzate per poterle analizzare e per meglio conservarle.

Oltre al materiale audiovisivo, ho avuto accesso all'“officina dell'autrice”, o meglio, come ho accennato poco sopra, alle sue memorie e al suo archivio casalingo, dal quale sono emersi documenti legati alle varie partecipazioni ai festival, lettere, materiali di preparazioni e una serie di progetti cinematografici mai realizzati e rimasti sotto forma di soggetto, trattamento o sceneggiatura. Tutto il materiale raccolto⁴ è stato

³ Cfr. Monica Dall'Asta (a cura di), *La storia delle donne nella storia del cinema: le pioniere italiane*, Panel presentato al V Congresso SIS (Napoli 2010) pubblicato in Laura Guidi, Maria Rosaria Pelizzari (a cura di), *Nuove frontiere della storia di genere, vol. 3*, Università di Salerno - libreriauniversitaria.it Edizioni, Salerno, 2013, pp. 257-310.

⁴ L'appendice documentale del presente lavoro raccoglie le scansioni dei materiali che si sono ritenuti più utili, vale a dire le scritture cinematografiche (sceneggiature, soggetti o trattamenti) delle opere realizzate ed anche di quelle non realizzate. Cfr. Appendice Vol. 2, pp. 30-592.

successivamente studiato e analizzato con lo scopo di far emergere ed evidenziare le figure ritornanti e i tratti più originali e personali della sua produzione.

Come accennato, la bibliografia che riguarda le produzioni di Rosaleva è pressoché inesistente, quindi ho dovuto trarre gran parte delle informazioni dalle interviste che l'autrice mi ha concesso.

Gli incontri sono cominciati durante la stesura della mia tesi magistrale e sono proseguiti nel corso degli ultimi tre anni. In questo lungo periodo ho raccolto e archiviato diverse ore di dialoghi - per una durata totale di circa 20 ore - e riempito quaderni di appunti trascritti durante incontri e scambi telefonici spesso casuali. Si sono inoltre rivelate fondamentali le frequenti conversazioni avvenute nel quotidiano che mi hanno permesso di conoscere la persona dietro la regista; di questo contatto quasi familiare è possibile trovare traccia lungo tutto il mio lavoro. È infatti spesso accaduto di fare a meno di registratori audio, sia per la natura confidenziale dei nostri incontri, sia per evitare che questo potesse inficiare il fluire dei ricordi e delle conversazioni. Questa parte della mia tesi ha puntato sulle strategie e sugli strumenti della storia orale, un filone piuttosto florido delle recenti linee di ricerca, che utilizza i "testimoni vivi" e che già si è intersecato con gli studi del cinema⁵. Come è noto, la storia orale è diffusa in gran parte del mondo e ha contribuito a un profondo rinnovamento della storiografia soprattutto per il suo continuo confronto con altre discipline. Questo metodo, così importante e prezioso, non è però esente da criticità e problemi, alcuni dei quali si sono presentati anche durante la mia ricerca. Uno dei maggiori limiti derivanti da questo approccio concerne il fatto che il racconto di vita si basa su un modulo di intervista non strutturato, personalizzato, appoggiato a questioni aperte e che procede per successive riprese⁶; un procedimento che spesso porta a rendersi conto di non aver posto una determinata domanda o di non aver indagato approfonditamente un certo argomento. Pertanto, sovente mi sono trovata a riprendere il discorso con Rosaleva, in un continuo andirivieni di nuovi quesiti emersi successivamente.

Un'altra problematica è legata alla caducità della memoria: il ricordo è passibile di cambiamenti, dimenticanze, imprecisioni; la memoria ha «una funzione conservativa, non conserva il passato, ma conserva una traccia materiale del passato»⁷. Ma se questo fatto

⁵ Cfr. Franca Faldini, Goffredo Fofi, *L'avventurosa storia del cinema italiano raccontata dai suoi protagonisti*, Feltrinelli, Milano, 1979.

⁶ Roberta Garruccio, *Memoria una fonte per la mano sinistra*, p. 9.

⁷ Ivi, p. 12.

si presenta come una delle principali debolezze dei testimoni viventi, gran parte della storiografia ha ragionato sull'esatto opposto, concludendo che «le fonti orali sono importanti e affascinanti precisamente perché non si limitano a “testimoniare” sui fatti ma li elaborano e ne costituiscono il senso attraverso il lavoro della memoria e il filtro del linguaggio»⁸. Al di là della indubbia suggestione, il lavoro sulle memorie di Rosaleva ha comportato una continua verifica dei fatti attraverso il puntuale confronto con le fonti bibliografiche relative al contesto, con i documenti rintracciati (lettere, materiali provenienti dai festival), e soprattutto con i suoi film, che restano il lascito più concreto e certo della sua attività.

Nonostante queste difficoltà, il dialogo tra me e l'autrice è maturato nel corso del tempo passando da una semplice intervista a una relazione basata sullo scambio e sull'ascolto reciproco. Ciò è accaduto, in particolare, nelle discussioni attorno ai suoi lavori, che ho avuto la fortuna di discutere insieme a lei, chiedendole conto delle scelte effettuate propriamente guardando insieme i filmati, talvolta inquadratura per inquadratura.

Nel suo complesso la ricerca su Gabriella Rosaleva è giunta, mi pare, a un buon grado di maturazione giacché ho potuto ricostruire nelle pagine che seguono il suo percorso biografico e la sua ampia attività artistica, che ha toccato il cinema, la televisione, ma anche la letteratura⁹. Inoltre lo studio dei suoi lavori audiovisivi mi ha consentito di tracciare una mappa del suo fare cinema, e di rinvenire, in un certo senso, l'idioletto dell'autrice, che ha dimostrato di sapersi muovere tra generi differenti, di carpire le potenzialità che i nuovi media le hanno offerto e di avere una spiccata conoscenza e attenzione per il mondo circostante.

Mi auguro che la ricerca dedicata a Gabriella Rosaleva possa costituire un nuovo tassello, pur piccolo, da aggiungere al mosaico, ancora in gran parte da ricomporre, della storia delle donne attive nella filiera audiovisiva nazionale.

⁸ Alessandro Portelli, *Un lavoro di relazioni: osservazioni sulla storia orale*, in «www.aisoitalia.it», n.1, gennaio 2010, <http://www.aisoitalia.it/2009/01/un-lavoro-di-relazione/> (ultimo accesso: 2 novembre 2018).

⁹ Rosaleva ha infatti scritto e pubblicato un romanzo, *La virtù della memoria*, che ho analizzato confrontandolo con i suoi lavori audiovisivi. Cfr. Scheda d'analisi, p. 219.

2. UNA VITA NELLE IMMAGINI. PICCOLA BIOGRAFIA

*La vocazione si esprime nei capricci e nelle ostinazioni,
nelle timidezze e nelle ritrosie che sembrano
volgere il bambino contro il nostro mondo,
mentre servono forse a proteggere il mondo
che egli porta con sé e dal quale proviene¹.*

*Alcuni provano un senso di disagio e turbamento quando la loro vita
diventa oggetto di una biografia proprio perché quanto viene vissuto come fluido,
effimero, evanescente, diventa fisso e quindi inanimato, statico. [...]
La memoria non è fissa, ma elusiva e sfuggente.
È difficile far combaciare i ricordi della propria vita
con un resoconto che fissa la nostra esistenza mettendola nero su bianco².*

Gabriella Rosaleva nasce a Besozzo - in provincia di Varese - il 13 febbraio del 1942 in una famiglia cattolica da parte di madre e discendenza ebraica da parte di padre. Cresciuta tra una nonna credente e praticante e una madre scettica, la piccola Rosaleva si lascia coinvolgere dalle diverse sfaccettature del mondo che la circonda e, fin dalla tenera età, dimostra un certo interesse per l'immagine e per la bellezza, come sottolinea spesso nel corso delle interviste. Rosaleva è protagonista di una vita fuori dai canoni, che comincia ancor prima della sua nascita. I nonni, genitori del padre, si stanziano nella provincia di Varese e lavorano come tessutai presso un'azienda tessile di loro proprietà. Il padre di Rosaleva, Paolo, all'età di 17 anni, si innamora di Piera, madre dell'autrice, che all'epoca aveva 23 anni. Lui inizialmente dichiara di averne già compiuti 21, ma quando salta fuori la sua minore età i due giovani non possono ancora sposarsi e attendono ben sei anni prima di poter convolare a nozze. Da questa unione nasce Paolo. Qualche anno dopo, scoppia la Seconda Guerra Mondiale; Piera vive divisa tra la propria madre e la suocera. Durante una breve licenza, viene concepita Gabriella, che viene al mondo nel bel mezzo dei combattimenti. Rosaleva ha alcuni ricordi dei primi anni di vita, legati soprattutto alle difficoltà quotidiane post conflitto mondiale. Trascorre la sua infanzia a Besozzo,

¹ James Hillman, *The Soul's Code. In Search of Character and Calling*, Ballantine Books, New York, 1996; trad. it. A. Bottini, *Il codice dell'anima. Carattere, vocazione, destino*, Adelphi, Milano, 1997, p. 30.

² Doris Lessing, *Il senso della memoria. Saggi e racconto*, trad. it. C. Mennella, Fanucci, Roma, 2006, p. 13.

intervallata, durante i mesi estivi, da lunghi trasferimenti presso famosi alberghi italiani allora in possesso di suo zio, fratello della madre. Sono periodi che Rosaleva ricorda con gioia e racconta con lo stesso stupore di quando li ha vissuti. Il mondo, le atmosfere e le persone che in quegli anni ha vissuto e conosciuto le hanno permesso di alimentare un immaginario lontano da quello al quale lei era abituata.

La prima istruzione la riceve a Varese, dove studia fino al conseguimento del diploma presso l'istituto magistrale. All'età di 16 anni comincia a dare i primi segnali di interesse nei confronti del mondo dell'arte: grazie alla complicità del padre, fa infatti un provino al Piccolo Teatro; in quel momento la recitazione le sembrava la cosa più fattibile da realizzare che avesse a che fare con la comunicazione artistica. L'esame è tenuto da Paolo Grassi; la spalla di Rosaleva è Alessandro Quasimodo, figlio del noto poeta. Gabriella Rosaleva però non supera il provino a causa della sua erre moscia.

Pochi anni dopo, si sposa con Carlo Mattone, un giovane pittore varesino, al quale rimane legata per circa quattro anni, fino al trasferimento a Milano che risale al 1966. Va ad abitare da un suo zio; in quegli stessi anni si iscrive all'università e sceglie un percorso scientifico: decide di studiare neurologia infantile, all'Istituto Nazionale Carlo Besta di Milano. In questo frangente, ha la possibilità di collaborare, come assistente, con Adelaide Colli Grisoni, figura autorevole e di spicco all'interno della struttura: è a lei, del resto, che si deve un notevole impulso alla sezione di neuropsichiatria infantile³. Alla morte improvvisa della dottoressa, Rosaleva abbandona gli studi scientifici per dedicarsi all'arte. Quando le domando come si è avvicinata al cinema mi racconta un breve aneddoto legato alla sua infanzia e sottolinea come con la vocazione per l'immagine e per la sua creazione ci si nasca:

Mio zio aveva fatto costruire una voliera a casa di mia nonna, nei pressi del pollaio. Ci abitavano diversi uccelli però io ero innamorata delle galline perché stavano a terra e le potevo dominare. Mia nonna mi lasciava andare perché diceva che le galline erano belle e buone. Io giocavo con loro, le spostavo qua e là, quindi diciamo che io ero la loro regista. Dunque, io sono arrivata al cinema perché il cinema l'ho sempre fatto, sin da bambina. Perché per me la cosa fondamentale è l'immagine, è vedere, è guardare. E guardare vuol dire anche capire, no? [...] Tutto quello che ti colpisce sedimenta nella

³ Sul sito "Lombardia Beni Culturali" è possibile leggere la storia dell'Istituto Nazionale Neurologico Carlo Besta di Milano dove viene chiarita l'importanza del lavoro svolto dalla dottoressa Colli Grisoni. La pagina si trova al seguente link: <http://www.lombardiabeniculturali.it/archivi/soggetti-produttori/ente/MIDB000E00/> (ultimo accesso 28 ottobre 2018).

memoria.

Il cinema, le immagini, il vedere e il guardare, sono elementi che hanno da sempre fatto parte della vita di Rosaleva. Il suo è un continuo osservare e apprendere, carpire elementi utili dal contesto familiare e non per poter arricchire il suo universo interiore. Religione, scienza e arte, pur così distanti tra loro, si fonderanno in Rosaleva e la accompagneranno nel suo percorso di crescita artistica personale e cinematografico.

Tra le immagini che sedimentano nella sua memoria c'è una scena di *Via col vento*, uno dei primi film visti al cinema, in compagnia della zia, all'età di 7 anni. C'è un momento in cui Rossella va verso una falegnameria con un carretto, da sola; mentre attraversa un ponticello di legno, la ruota del carretto cade e lei sembra precipitare nel vuoto. Rosaleva ricorda di aver urlato dallo spavento, senza rendersene conto. La zia, presa dalla vergogna per il chiasso provocato dalla nipote, le mette una mano davanti alla bocca, intimandola di fare silenzio. Un ricordo vivido nella memoria della regista, che da quel momento va sempre più spesso al cinema, prima in compagnia del fratello, poi sola, fino a non riuscire più a farne a meno.

Nel 1978 si iscrive ad un corso di cinema organizzato dal comune di Milano. Dopo solo un anno di studi, si ritira: la scuola non la soddisfa, non riesce a trovare gli strumenti a lei necessari. Sceglie così di continuare come autodidatta: acquista una Super8 e comincia a girare brevi film, con l'aiuto di alcuni amici. Si circonda di persone che condividono la sua stessa passione e che, come lei, hanno la curiosità di conoscere il cinema a tutto tondo. Si avvicina a cineclub e associazioni che si occupano di produzione indipendente, come ad esempio il ben noto Filmstudio⁴ di Roma, nato nel 1967, per merito di Adriano Aprà e Annabella Miscuglio. La sua principale caratteristica, che lo differenzia da tutti i cineclub

⁴ Sul sito della fonazione "Filmstudio" si possono ravvisare le ragioni della nascita del cineclub:

«Il Filmstudio si proponeva di creare una struttura nuova nel nostro paese dove potessero essere mostrati liberamente, con una programmazione giornaliera, il cinema d'arte e quello di sperimentazione, dove avere l'opportunità di vedere e far vedere classici della storia del cinema fortunosamente recuperati, film dell'avanguardia storica sconosciuti in Italia, cinema sperimentale, cinema indipendente italiano, europeo e americano, nuovo cinema e film delle cinematografie "emergenti"». Il sito è consultabile al seguente link: http://www.filmstudioroma.com/chi_siamo.php; per ulteriori informazioni su Filmstudio e sulla storia dei cineclub, rimando a Claudio Bisoni, *Gli anni affollati. La cultura cinematografica italiana (1970-79)*, Carocci Editore, Roma, 2009.

attivi nello stesso periodo, è la coraggiosa scelta di proiettare un film diverso per ogni giorno dell'anno.

Tra i primi corti girati da Rosaleva, totalmente autoprodotti, figura *Una Maria del '23*, realizzato nel 1979, che viene presentato, per la prima volta, proprio nel cineclub romano. È la storia di una giovane ragazza, sconosciuta, morta giovanissima, che «guidata da una bambina bionda [...] ripercorre la sua vita, la sua morte e il presente»⁵.

Successivamente, tra il 1980 e il 1981, realizza quattro cortometraggi e tre di questi andranno a comporre una trilogia: (*Appunti per*) *Una leggenda sarda*, e il trittico *Cornelia*, *L'isola Virginia* e *La borsetta scarlatta*.

Una leggenda sarda racconta la storia di un principe che arriva in terra sarda per trovare la ragazza più bella dell'isola e sposarla. La giovane prescelta però non sembra intenzionata ad accettare questo destino e il giorno delle nozze, durante i festeggiamenti, si trasforma in una colomba e vola via. I tre piccoli cortometraggi, come Rosaleva suole definirli, vengono invece visti da Adriano Aprà che, colpito, invita la cineasta al festival di Salsomaggiore durante l'edizione del 1982, il Salso & Film TV Festival, di cui lui è organizzatore.

I tre cortometraggi vedono come protagonista l'attrice Daniela Morelli, con la quale Rosaleva lavorerà anche in seguito. Donne e memoria sono al centro delle tre pellicole. *Cornelia* è una casalinga e si toglie la vita dopo aver scritto una lunga lettera alla sorella; in *L'Isola Virginia* la protagonista ripercorre il proprio vissuto attraverso gli occhi della madre e in alcuni passi la memoria delle due donne arriva a confondersi; *La borsetta scarlatta* racconta invece l'interrogatorio di una donna, la protagonista, accusata di aver ucciso il marito. Per la regista, la partecipazione al festival diverrà una rampa di lancio per il suo futuro cinematografico. I suoi lavori piacciono al pubblico, vengono apprezzati sia per i contenuti sia per il suo nuovo approccio nei confronti del cinema. In questa occasione conosce la produttrice Emanuela Piovano e sarà grazie a lei, innamoratasi del nuovo progetto della regista, che *Processo a Caterina Ross* troverà una produzione. Il film, interpretato ancora da Daniela Morelli, racconta il processo a Caterina, contadina di umili origini, accusata del reato di stregoneria, celebrato nel febbraio del 1697 nel comune di Poschiavo-Brusio. L'inquisitore la sottopone a un incessante interrogatorio: vuole sapere

⁵ Marta Calamia, *Tesi di laurea: Il Cinema di Gabriella Rosaleva*, relatori Sandra Lischi, Roberto Tessari, Università degli Studi di Pisa, Anno Accademico 1984/1985.

quali siano le sue compagne e dove si trovino per celebrare i riti. Anche sotto tortura, Caterina tace e viene condannata.

Questo primo mediometraggio è stato per Rosaleva il più importante. Girato nel 1982, porterà la regista in giro per alcuni dei festival più importanti a livello internazionale, da Locarno a Berlino, *Processo a Caterina Ross* riceve consensi unanimi. Fino ad arrivare, nell'ottobre del 1983, al Department of Film del MoMA di New York dove viene proiettato per un'intera settimana.

Sono anni, questi, in cui il cinema underground sta iniziando a prendere piede; basti ricordare che registi come Coppola, Scorsese, De Niro, ma anche in Italia spiccano i nomi di Soldini, Segre e Th Torrini, stanno abbandonando il classico per lasciare spazio a una nuova libertà espressiva fino ad allora sconosciuta.

La cineasta, con la sua visione, si inserisce perfettamente nel contesto avanguardistico del cinema underground italiano (e non solo) che dagli anni Settanta popola gli schermi dei cineclub e dei festival e piano piano conquista anche il circuito mainstream. Proprio a seguito delle proiezioni americane riceve la proposta di rimanere a New York che lei però non accetta. Preferisce tornare in Italia, dove ad attenderla ci sono due lavori in ballo con la RAI e un fidanzato. Una grande occasione che Rosaleva in quel momento non si sente di cogliere e alla quale, oggi, ripensa con qualche rimpianto:

L'occasione ormai l'avevo persa. Forse, quando sei giovane, pensi che ce ne saranno altre. Si pensa che comunque tutto può accadere, tutto funziona. Ma le occasioni, purtroppo, vanno colte nel momento in cui ti si offrono.

Risale al 1983 l'inizio della collaborazione con la RAI – nello specifico, con la sede regionale del Piemonte – che porterà alla realizzazione di ben quattro lavori legati alla città Torino. Sono *La vocazione*, ritratto della teologa Adriana Zarrì; *Egizi: uomini del passato futuro*, girato all'interno del museo egizio di Torino, dove Rosaleva, con il suo occhio sempre a metà tra passato e futuro, presenta l'antica civiltà come se fosse una razza aliena insediatasi nel nostro pianeta; *I luoghi del rito: tre Chiese a Torino* racconta il Duomo, la Chiesa della Consolata e la Chiesa San Filippo Neri; *Cercando Bill*, film di finzione che narra la storia di un bambino in una giornata di noia pomeridiana.

Rosaleva, per la RAI, ha sempre lavorato come freelance, proponendo le sue opere e ottenendo contratti saltuari. Una scelta ben ponderata da parte sua, quella di non farsi assumere, per potersi garantire sempre uno spazio di autonomia e libertà senza dover scendere a compromessi che avrebbero potuto snaturare il suo lavoro artistico.

Nel dicembre del 1984 gira un documentario in Africa, commissionato dalla compagnia di viaggi Italturist. In realtà l'autrice realizza due lavori: da una parte si attiene al volere dei committenti, mettendo in mostra il lato più turistico del paese; dall'altra, compone un documentario nel suo stile dal titolo *Viaggio in Senegal – L'Afrique est rose* dove lascia trasparire il suo sguardo curioso e attento ai dettagli, ispirato e dedicato al film *Appunti per un'Orestide africana* di Pier Paolo Pasolini.

Il suo percorso filmico prosegue nel 1985 con la realizzazione di altri due lungometraggi: *Sonata a Kreutzer*, tratto dal romanzo di Lev Tolstoj, in cui si scontrano amore, gelosia e morte; e *Spartaco*, episodio di *Prima del futuro*, film collettivo diviso in tre parti, firmato da altrettanti giovani registi che affrontano il problema di una avveniristica schiavitù tecnologica. La tematica accomuna anche gli altri episodi che prendono il titolo di *Seneca* e *Caligola*, per la regia di Ettore Pasculli e Fabrizio Caleffi.

Nel 1986 gira *Mercoledì delle ceneri*, basato sulla poesia *Ash Wednesday* di T.S. Eliot, che, nello stesso anno, vince il Gabbiano d'argento al Bellaria Film Festival. Sempre in questo periodo si cimenta nella regia di una serie televisiva allora in voga. Nel 1987 realizza *Licia dolce Licia*, sequel di *Love me Licia*, tratta dal cartone *Kiss me Licia*, e interpretata da Cristina D'Avena. Un prodotto totalmente distante dal suo modo di concepire e di fare il cinema; interamente girato in studio, il lavoro di Gabriella Rosaleva si avvicina maggiormente alla figura di tecnico che ha il compito di dirigere i vari cameraman allineati sul set. Nessuno spazio alla sua visione personale. È un lavoro difficile da apprezzare per lei ed è probabilmente per questa ragione che sceglie di firmare ogni episodio con lo pseudonimo Gabriel Rose.

Nel 1986 collabora con il regista Ugo Gregoretti. Mentre quest'ultimo allestisce nel carcere torinese lo spettacolo teatrale *Le miserie d' Monsù Travèt*, Rosaleva si occupa di girare il backstage. Ma le difficoltà legate alle restrizioni dell'ambiente carcerario hanno condotto alla realizzazione di un lavoro diverso: il documentario *Lettura ad alta voce*, prodotto dal terzo canale RAI.

Tra la fine degli anni Ottanta e i primi anni Novanta continua la sua collaborazione con la RAI e produce nuovi documentari e alcuni lavori per *La Storia Siamo Noi* fino ai primi anni del Duemila. Nello specifico, firma due documentari per il programma *Viaggio in Italia*, nato da un'idea di Arnaldo Bagnasco (autore televisivo, sceneggiatore e presentatore e, dal 1987, capostruttura della sede RAI per la Liguria). Il primo è *Sulle strade di Coppi*, andato in onda nel 1988 e realizzato con la collaborazione delle sedi regionali della Liguria e del Piemonte; il documentario racconta il percorso, sportivo e non, del campione

ciclistico attraverso immagini di repertorio e interviste alle persone che lo hanno conosciuto.

Il secondo è *Lettere dalla Sabina*, realizzato nel 1992, prodotto al limite tra documentario e finzione, in cui la protagonista ci porta alla scoperta delle bellezze dei borghi sabini.

In questi anni scrive inoltre sceneggiature che non verranno poi girate e dirige due nuovi lungometraggi di finzione: *Tarantula – La sposa di San Paolo*, del 1990, che narra il viaggio di Anna, tarantolata, verso Galatina per trovare rimedio alla sua condizione; e *Storia di un ufficiale di carriera*, del 1996. Quest'ultimo, ambientato e girato in Svizzera, è tratto dal romanzo *Storia di un ufficiale di carriera del Granducato di **** dello scrittore svizzero Pierre Codiroli. È un film prodotto per la televisione e interamente girato in studio, e racconta la vita di alcuni reduci di guerra all'interno di un ospedale.

In seguito sperimenta la regia in radio, un'altra sua grande passione, e lo fa con la convinzione che, dal momento che un regista ha le immagini dentro di sé, sia in grado di trasmetterle allo spettatore anche solo attraverso l'utilizzo della voce. Nel frattempo ha cominciato a trascorrere lunghi periodi in Sardegna: a Cagliari, scrive e dirige circa quaranta puntate dello sceneggiato *Il nome della Rosa*, riduzione del romanzo di Umberto Eco; lavora per RAI International, nello specifico per il programma *Taccuino Italiano*, scrivendo e sceneggiando racconti di sua invenzione.

Coincide con questi anni il trasferimento a Roma, dove Rosaleva abiterà fino al 2002. La descrive come «una città che non ho mai amato. [...] Chi vive per creare, chi riconosce in sé un po' di talento, non può vivere in una città che sente non sua.»

Non riesce a entrare in sintonia con la capitale. Inizialmente abita in centro, in una casa in affitto. Successivamente acquista una villa del Settecento, nei borghi sabini. Lo definisce «un vero colpo di fortuna», sente che la casa era lì per lei, che la stava aspettando. Nel 1994, scrive il suo primo – e ultimo – romanzo *La virtù della memoria*, dedicato, appunto, a questa casa e alla gatta che vive con lei, Cocò. Pubblicato dalla casa editrice milanese La Tartaruga, il libro avrebbe dovuto aprire una stagione dedicata alla scrittura. Ma la città ostile e, come dice Rosaleva, «la mancanza di carattere e di tenacia» hanno interrotto questo percorso:

Sai, Picasso dice una cosa interessantissima: avere talento è importantissimo, però, avere talento poi, per costruirti una carriera, non basta. Occorre, infatti, l'80% del carattere e il 20% del talento. Se invece hai l'80% del talento e il 20% del carattere, non funziona. Il carattere vuol dire che tu ti prefiggi una meta e vai avanti; ma non è facile perché il mondo è pieno di distrazioni, di cose anche bellissime, di accadimenti.

In questi anni nella capitale continua a scrivere per *La Storia Siamo Noi* e proseguirà fino al 2005 circa.

In seguito si trasferisce in Sardegna, dove acquista una casa a Monteleone Roccadoria che trasforma in un bed and breakfast, per poi stabilirsi a Sassari dove vive oggi.

Rosaleva, in quel periodo di forti sperimentazioni e comunanza, sceglie comunque di lavorare sola. Avverte la soverchiante presenza maschile nell'ambito delle produzioni audiovisive, ma non sente la necessità di legare con altre donne della filiera con le quali poter fare gruppo. La ragione sta nel suo personale modo di vivere e vedere il cinema; percepisce le sue produzioni distanti da quelle delle sue contemporanee, non semplici da condividere e ritiene che difficilmente avrebbe trovato sintonia con altre persone.

Numerosi sono i progetti iniziati e mai portati a termine, rimasti a livello di sceneggiatura; l'autrice ne ricorda due che le stanno particolarmente a cuore. Il primo, *Relazioni di naufragio del galeone grande S. Giovanni*, racconta il naufragio di una nave che salpa dall'Africa, diretta in Portogallo, carica di schiavi. Ambientata nel XVI secolo, la sceneggiatura parla appunto della tratta messa in atto dagli schiavisti; un progetto mai realizzato soprattutto perché avrebbe richiesto una produzione molto costosa.

La seconda sceneggiatura, invece, prende forma subito dopo il successo di *Processo a Caterina Ross* ed è tratta da un fatto di cronaca. Difatti *Una sera dopo cena* racconta la strage compiuta nel 1975 a Vercelli da Doretta Graneris che, con la complicità del suo fidanzato, uccide i genitori, i nonni e i cani, per prendere un po' di soldi e scappare via. La regista decide di raccontare la storia di questa donna dopo averla incontrata in carcere e averla intervistata. Era prevista la partecipazione di Francesca Prandi, che aveva già collaborato con la regista come interprete di Anna in *La sposa di San Paolo*.

Nel corso degli ultimi incontri, sono emersi nuovi soggetti, trattamenti e sceneggiature mai portate a termine: *Lo spadaccino*, tratto dal romanzo breve di Ivan Turghèniev; *La zia d'America* e *Il sorriso dei fiori*, due versioni della stessa storia che racconta la vita di due sorelle; *Una scampagnata*, tratto dall'omonimo racconto di Guy De Maupassant e *Il violoncello di Ester*, lavoro commissionato dalla RSI, che racconta la fuga in Svizzera di alcuni bambini ebrei sul finire della Seconda Guerra Mondiale.

Nonostante sia rimasta lontana dalle produzioni cinematografiche e televisive per diversi anni, grazie al nostro incontro e alla collaborazione con l'Università degli Studi di Sassari, è riuscita a realizzare un nuovo cortometraggio che da tempo le abitava dentro.

Nel 2017, nell'ambito del Laboratorio di Produzioni Audiovisive offi_CINE del Dipartimento di Scienze Umanistiche e Sociali, è stato realizzato il film *Viaggio a Stoccolma*. Il corto racconta i tre giorni di viaggio affrontati da Grazia Deledda, in compagnia del marito Palmiro Madiesani, per andare a Stoccolma e ritirare il Premio Nobel. Un viaggio faticoso e turbolento per l'animo della scrittrice che si trova a dover fare i conti con il proprio passato e con i personaggi dei suoi romanzi, in un'atmosfera in cui il limite tra il reale e l'onirico non è sempre chiaro.

Quando, durante le prime interviste, le ho domandato quale motivazione l'avesse spinta a smettere di fare cinema, Rosaleva ha risposto «ho abbandonato perché forse anticipavo i tempi». Da questo suo pensiero emergono le difficoltà che, persone con una visione particolare come la sua, possono incontrare. Ma grazie a questo nuovo lavoro, il suo desiderio di mettersi nuovamente in gioco sembra aver ricevuto nuova linfa vitale.

Nel corso dell'intervista sottolinea più volte il suo interesse per l'arte visiva in generale: dalla pittura, alla quale si dedica nel tempo libero, dipingendo quadri astratti che ricordano le atmosfere dei suoi film degli anni Ottanta; all'architettura, altra forte passione della regista e spesso fonte di ispirazione per i suoi film, che coltiva attraverso la ristrutturazione e l'arredo delle sue case; al giardinaggio, che pratica curando con costanza il suo giardino a pochi passi dal mare. La cineasta non ha mai smesso di dirigere, come lei stessa afferma, non solo al cinema ma in tutto ciò che fa.

Rosaleva non si è mai data per vinta; ha rotto con un mondo avverso, ma senza mai portare rancore. Le sue difficoltà nel contesto del cinema sono legate soprattutto al difficile rapporto con le produzioni maldisposte ad abbracciare i suoi lavori fuori dagli schemi, che hanno sempre guardato al futuro. Non solo: l'autrice si è trovata a dover lavorare in un periodo di forte crisi del cinema italiano, in cui il rapporto non sempre roseo con la televisione ha portato scompiglio e difficoltà sia da un punto di vista produttivo sia distributivo.

Se da un lato si trattava di un momento di complicata transizione, dall'altra, come vedremo meglio nel capitolo successivo, Rosaleva riesce a ritagliarsi uno spiraglio in un ambiente, come quello della televisione pubblica, che in quel periodo sentiva la spinta dell'arte e il desiderio di mutare pelle. Si stava definendo uno spazio per le donne, per i loro programmi e per il loro sperimentalismo, purtroppo però è destinato a durare per un tempo

brevissimo: con la nascita delle emittenti private, infatti, anche la RAI si allinea nuovamente alle richieste di mercato⁶.

Rimanere a galla e riuscire a emergere negli anni Ottanta non è stata cosa semplice per i cineasti, tanto più se consideriamo il poco spazio disponibile per le donne nell'ambiente delle produzioni audiovisive⁷. A questo proposito, occorre osservare come Rosaleva, nonostante abbia sempre inserito nelle sue opere donne forti e determinate, non si sia mai professata come regista femminista. Ciò nonostante ha comunque lavorato con la forte consapevolezza che per una donna, fare cinema, sia molto complicato. Nella scheda a lei dedicata contenuta ne *I Novissimi* di Franco Montini è possibile leggere queste parole della regista:

Il cinema è qualcosa di talmente assorbente che elimina completamente i tuoi spazi personali ed è molto difficile combinare questa professione con gli affetti e la famiglia. Invidio molto i registi uomini, tutti presi dal proprio lavoro e sempre sereni, perché hanno una donna che li aspetta a casa, disposta a sopportare gli stress, gli orari, le assenze prolungate, inevitabili in questo lavoro. Nessuna donna, io credo, può sperare di avere a fianco un uomo capace di sacrificarsi altrettanto. Tutto ciò può sembrare una chiacchiera banale, ma per una donna cineasta è un problema vero, reale, importantissimo⁸.

Parole forti, ancora incredibilmente attuali, che motivano un lavoro di ricerca e studio come questa tesi. È infatti per queste ragioni - e per l'incomprensibile oscuramento riservato alle

⁶ Sulle libertà produttive ottenute dalle donne tra gli anni Settanta e Ottanta rimando a Loredana Cornero, *La tigre e il violino*, RAI ERI, Roma, 2012; Annabella Miscuglio, Rony Daopoulo, *La produzione cinematografica e televisiva*, in Enza Bonifacio, Pina Mandolfo, Annabella Miscuglio (a cura di), *L'immagine riflessa. La produzione delle donne tra cinema e televisione*, Litostampa Idonea, Catania 1982; Sara Filippelli, *Le ragazze con il videotape. La tv secondo Loredana Rotondo*, in «Bianco & Nero», 571, settembre-dicembre 2011.

⁷ Una recente ricerca condotta dal CNR riporta i dati legati al divario di genere nelle produzioni audiovisive. I dati e i riferimenti sono disponibili nei rapporti Gap & Ciak 2016 al sito pubblicato sul sito <https://www.cnr.it/it/nota-stampa/n-7149/gap-ciak-i-divari-di-genere-nel-lavoro-e-nell-industria-audiovisiva-lo-stato-dell-arte-pre-sentazione-del-primo-rapporto-dea> e 2017 ancora in corso di pubblicazione. Inoltre, per ulteriori informazioni, rimando al volume di recente pubblicazione: Laura Buffoni (a cura di), *We want cinema*, Marsilio Editore, Venezia, 2018.

⁸ Franco Montini, *I Novissimi. Gli esordienti nel cinema italiano degli anni '80*, Nuova ERI, Torino, 1988, p. 175.

donne dalla storia del cinema⁹ - che è necessario riscoprire figure così peculiari del panorama audiovisivo italiano.

Nel corso delle interviste che mi ha concesso, ha spesso sostenuto di non avere mai avuto abbastanza carattere per riuscire a coltivare il suo talento. Difficile crederle se, mentre si racconta, fantastica a occhi aperti sul suo prossimo progetto lasciando intendere che, in fondo, il cinema non l'ha mai abbandonato veramente.

⁹ Fra i contributi più recenti vorrei segnalare: Lucia Cardone, Cristina Jandelli, Chiara Tognolotti (a cura di), *Storie in divenire. Le donne del cinema italiano*, in «Quaderni del CSCI. Rivista annuale di cinema italiano», XI, ottobre 2015; Giuliana Bruno, *Atlante delle emozioni. In viaggio tra arte, architettura e cinema*, Bruno Mondadori, Milano 2006; Monica Dall'Asta (a cura di), *Non solo dive. Pioniere del cinema italiano*, Cineteca di Bologna, Bologna, 2008; Cristina Jandelli, Lucia Cardone (a cura di), *Gesti silenziosi. Presenze femminili nel cinema muto italiano*, fascicolo monografico di «Bianco & Nero», 570, maggio-agosto 2011; Monica Dall'Asta (a cura di), *La storia delle donne nella storia del cinema: le pioniere italiane*, Panel presentato al V Congresso SIS (Napoli 2010) pubblicato in Laura Guidi, Maria Rosaria Pelizzari (a cura di), *Nuove frontiere della storia di genere, vol. 3*, Università di Salerno - libreriauniversitaria.it Edizioni, Salerno, 2013, pp. 257-310; Lucia Cardone, Sara Filippelli (a cura di), *Cinema e scritture femminili. Letterate italiane fra la pagina e lo schermo*, Iacobelli, Pavona, 2011; Bernadette Luciano, Susanna Scarparo, *Reframing Italy: Trends in Contemporary Italian Women's Film-making*, Purdue University Press, Purdue, 2013; Maristella Cantini (a cura di), *Italian Women Filmmakers and the Gendered Screen*, Palgrave MacMillan, New York, 2013; Veronica Pravadelli, *Le donne del cinema. Dive, registe, spettatrici*, cit.; Lucia Cardone, Sara Filippelli (a cura di), *Filmare il femminismo. Studi sulle donne nel cinema e nei media*, Edizioni ETS, Pisa, 2014; Lucia Cardone, Chiara Tognolotti (a cura di), *Imperfezioni. Studi sulle donne nel cinema e nei media*, Edizioni ETS, Pisa, 2016.

3. UNO SGUARDO SUL CONTESTO

*Cosa resterà di questi anni ottanta?
Afferrati e già scivolati via.
Cosa resterà? [...]
Anni veri di pubblicità, ma che cosa resterà?
Anni allegri e depressi di follia e lucidità¹.*

Nell'introduzione al numero di «Bianco&Nero» dedicato agli anni Ottanta, a cura di Luca Malavasi, si legge:

La verità è che gli Ottanta sono anni *difficili*, forse i più difficili (anche da raccontare) della recente storia italiana; sono disordinati e dispersivi, eccentrici e antitetici, performativi e ludici; sono superficiali, effimeri, non ideologici; sono rizomatici, contraddittori, non dialettici e qualcos'altro ancora².

Il fascicolo offre un quadro chiaro e conciso di cosa siano stati quegli anni per il nostro Paese, vale a dire un decennio confuso, percorso da grandi e significativi cambiamenti sia in positivo sia in negativo.

Gli anni Ottanta sono un decennio in parte ancora da studiare, soprattutto in Italia, dove sembrano relegati nella definizione di «intermezzo leggero», per citare ancora Malavasi. Ed è in questa atmosfera così ambivalente che il cinema del periodo è stato rubricato sotto la definizione spregiativa di «schermo opaco»³.

A livello soprattutto culturale, sono anni che rappresentano un punto di transizione tra il decennio precedente e i nuovi meccanismi che di lì a poco avrebbero preso avvio. Infatti, cambiano «radicalmente gli stili di vita, i consumi, [...] le tradizioni e le dinamiche relazionali»⁴ e si modificano tutta una serie di abitudini e ideologie che si erano affermate e rafforzate negli anni Settanta.

¹ Raf, *Cosa resterà di questi anni Ottanta?*, in «Cosa resterà...», 1989.

² Luca Malavasi (a cura di) *Italia, anni Ottanta: immagini, corpi, storie*, in «Bianco&Nero. Rivista quadrimestrale del Centro Sperimentale di Cinematografia», n. 585, maggio-agosto 2016, p. 13.

³ Lino Micciché, (a cura di), *Schermi opachi. Il cinema italiano degli anni '80*, Saggi Marsilio, Pesaro, 1998.

⁴ Cfr. Giovanni Ciofalo, *Infiniti anni Ottanta. Tv cultura e società alle origini del nostro presente*, Mondadori Università, Milano, 2011, p. 13.

A partire dal '68, come è noto, si è rinsaldata una certa idea di comunità e un condiviso senso di appartenenza grazie ai quali i giovani iniziano a sentirsi parte di qualcosa di più ampio, cominciano a tessere proficue relazioni e a differenziarsi da quelli che li hanno preceduti perché si sentono «partecipi di una tumultuosa circolazione internazionale di idee, di modelli culturali, di costumi»⁵. Ma l'oscura stagione del terrorismo, con le sue contraddizioni, ha portato velocemente alla rimozione di quell'afflato di speranza e utopia, segnando, propriamente “col piombo” quegli anni, pur definiti da molti “formidabili”⁶.

La politica attuata nel corso degli anni Settanta, dal punto di vista delle riforme legislative e anche sul piano dei media, ha portato con sé cambiamenti radicali che hanno poi lasciato strascichi nel decennio successivo⁷. Ed è forse a causa di questi strascichi che gli anni Ottanta sono stati improntati principalmente sull'individualismo e sulla ricerca della soddisfazione personale a scapito delle mobilitazioni collettive⁸.

Al principio del nuovo decennio, il Paese non gode ancora di cambiamenti evidenti, ma ha sicuramente fretta «di chiudere con un periodo buio e di aprirsi al “nuovo che avanza”»⁹. È così quindi che negli anni Ottanta esplose la corsa al benessere¹⁰.

Un benessere che ha come esito principale quello di mettere in discussione le ideologie e la cultura che si era fortificata alla fine degli anni Sessanta. Le categorie sociali che si vengono a creare polverizzano e mescolano i valori e gli orientamenti politici¹¹, tanto da accentuare la già ricordata propensione all'individualismo, a discapito di quella tendenza alla coesione che si era vissuta appena due lustri prima. «Senza più politica restava solo

⁵ Guido Crainz, *Autobiografia di una repubblica: le radici dell'Italia attuale*, Donzelli, Roma, 2009, p. 80.

⁶ Cfr. Mario Capanna, *Formidabili quegli anni*, Rizzoli, Milano, 1988.

⁷ Cfr. Fausto Colombo, *Il paese leggero. Gli italiani e i media tra contestazione e riflusso (1967-1994)*, Editori Laterza, Roma-Bari, 2012, p. 85.

⁸ Cfr. Paolo Mattera, Christian Uva (a cura di), *Anni Ottanta: quando tutto cominciò. Realtà, immagini e immaginario di un decennio da ri-vedere*, in «Cinema e Storia», anno I, n. I, Rubbettino, Catanzaro, 2012, p. 3.

⁹ F. Colombo, *Il paese leggero*, cit., p. 126.

¹⁰ Marino Livolsi, *L'Italia che cambia*, La Nuova Italia Editrice, Firenze, 1993, p. 58.

¹¹ G. Ciofalo, *Infiniti anni Ottanta*, cit., p. 15.

lo spazio del privato» scrive Marco Gervasoni, ponendo in evidenza il radicale cambio di rotta che segna il prevalere del «ritorno del “sé”, dopo più di un decennio del “noi”¹²».

In una nuova ottica di miglioramento del proprio percorso personale e non più di uno sviluppo comunitario, l'Italia diventa un Paese consumistico “evoluto”¹³.

La spesa delle famiglie italiane, tolti i primi anni del decennio, comincia a salire; il secondo *boom* economico (successivo a quello degli anni Cinquanta) ha un potente effetto sull'industrializzazione della cultura, che diviene sempre più diffusa e accessibile grazie anche e soprattutto alle innovazioni tecnologiche che hanno investito il nostro paese.

La società intera si fonda su un nuovo fattore comune, quello del consumo: tra il 1984 e il 1988 le capacità di spesa delle famiglie sono cresciute enormemente¹⁴. La propensione al consumo, all'interno di questo quadro, non è più una pratica da condannare ma è diventata emblema dell'«autorealizzazione»¹⁵.

Il concetto di consumo, inoltre, sta mutando: non è più applicabile solo al soddisfacimento di desideri materiali ma si estende ad ambiti nuovi, in particolare alla industria culturale, che sembra contribuire in misura sempre maggiore alla fondazione identitaria dell'individuo. I primi consumatori culturali sono senz'altro i giovani: una generazione considerata priva di principi e di ideali, se paragonata a quella precedente, protagonista di una crisi valoriale che sembra relegarla interamente nell'ambito del *disimpegno* e dell'*individualismo*¹⁶. «Tutto ciò che fino a qualche tempo prima appariva [...] necessario», scrive Colombo, viene improvvisamente sostituito «da valori individualisti, tesi alla promozione del diritto al consumo e a una cultura più decisamente ludica»¹⁷. Il fatto però è che il cambiamento non sta attraversando solo gli stili di vita dei giovani ma il corpo sociale nel suo complesso. Ed è la poca fiducia nel presente, attraversato in quel periodo da grandi scossoni politici, a far mutare l'animo dei giovani che, al contrario di ciò che si potrebbe pensare, diventano sempre più conservatori e orientati verso la famiglia e verso

¹² Marco Gervasoni, *Storia d'Italia degli anni ottanta. Quando eravamo moderni*, Marsilio Editore, Venezia, 2010, p. 19.

¹³ G. Ciofalo, *Infiniti anni Ottanta*, cit., p. 17.

¹⁴ Cfr. Alberto Melucci, *Il gioco dell'io. Il cambiamento di sé in una società globale*, Feltrinelli, Milano, 1991, p. 51.

¹⁵ G. Ciofalo, *Infiniti anni Ottanta*, cit., p. 18.

¹⁶ Ivi, p. 29.

¹⁷ F. Colombo, *Il paese leggero*, cit., p. XI.

se stessi. Nel complesso, è in atto una sorta di «privatizzazione dello spazio pubblico»¹⁸, un cambiamento nelle interazioni sociali, favorito in modo particolare dallo sviluppo delle tecnologie.

Tra le varie innovazioni emerse nel decennio, spiccano senz'altro i televisori sempre più sofisticati, il videoregistratore e il telecomando. Sono piccoli apparati elettronici, apparentemente innocui, che hanno ridefinito i comportamenti delle italiane e degli italiani, a partire dalla fruizione dei prodotti audiovisivi, sempre più staccati dall'esperienza della sala cinematografica e dalla sua dimensione collettiva. Il consumo culturale cambia completamente assetto, diviene un'esperienza personale e non necessariamente condivisibile con altri soggetti. Questo cambiamento di rotta sottolinea il rafforzamento dell'apparato televisivo e il drastico ridimensionamento del consumo di cinema che ha dovuto affrontare «un crollo sia in termini di pubblico sia di produzione»¹⁹.

Per comprendere la natura del difficile rapporto tra cinema e televisione è però necessario fare un passo indietro e individuare i vari tasselli che hanno composto questo mosaico disordinato, fatto di leggi, scelte di palinsesto, mosse produttive e libertà autoriali.

Così, se si intende parlare di cinema negli anni Ottanta, non si può prescindere dal ruolo fondamentale che ha avuto l'avanzata della televisione a partire dai Settanta.

Tra i vari studi legati alla relazione che intercorre tra i due media, si possono ravvisare alcuni momenti cruciali da cui muovere un'analisi più approfondita. La prima data è il 1974. Dopo anni di monopolio RAI, su tutto il territorio nazionale cominciano a sorgere mini reti via cavo avviando, di fatto, un pluralismo comunicativo in conflitto con le concessioni statali riservate alla Radio Televisione Italiana. Inoltre i ripetitori di canali esteri sul territorio italiano permettevano al pubblico di fruire anche di quelle trasmissioni, ampliando sensibilmente l'offerta e minando la supremazia della tv nazionale. Nel luglio del 1974, quindi, vengono varate due leggi, la n. 225 e la n. 226, che di fatto liberalizzano definitivamente la tv via cavo in ambito locale, riservando però allo Stato di deliberare sulla concessione per la tv via etere. Non solo: le due misure pongono le basi per la successiva legge n. 103 approvata il 14 aprile del 1975 che, tra le altre cose, prevede la costituzione

¹⁸ G. Ciofalo, *Infiniti anni Ottanta*, cit., p. 36-37.

¹⁹ Ivi, p. 23.

di una terza rete pubblica²⁰. È infatti proprio grazie a questa riforma che, nel 1979, anche RaiTre vede finalmente la luce.

In questo contesto di forti cambiamenti, il monopolio RAI si trova a subire un danno enorme, soprattutto se si considera che già nel 1978 le emittenti private locali sfioravano le 280 unità²¹. Quindi, varare la terza rete poco è servito alla tv statale che vede messo sempre di più in discussione il proprio dominio. L'apice definitivo del conflitto privato vs pubblico viene raggiunto nel 1980, con l'ascesa di Canale 5. Si viene a creare un vero e proprio duopolio televisivo, un sistema che determina la veloce sparizione delle piccole antenne nate dal '74 in poi.

La seconda data di riferimento è il 1976. Scrive Colombo:

C'è un anno, in particolare, che fa da spartiacque fra il prima e il dopo [...]: il 1976, quando escono nelle sale due film molto diversi, che mettono in scena surreali dibattiti cinematografici. Il primo è *Io sono un autarchico* di Nanni Moretti; l'altro è *Il secondo tragico Fantozzi* di Luciano Salce, su soggetto di Paolo Villaggio. Nel primo si leva il famoso urlo "No, il dibattito no!", che racconta (finalmente) la stanchezza da parte degli intellettuali più autocritici per un rito in cui nessuno credeva più, e che si trascinava stancamente con le sue parole d'ordine e a volte i suoi deliri maniacali. Nel secondo, come molti ricorderanno, Fantozzi, obbligato a partecipare all'ennesimo dibattito su *La corazzata Potemkin* proprio durante una partita di qualificazione Inghilterra-Italia, interviene con la famosa frase: "Per me la corazzata Potemkin è una cagata pazzesca!" suscitando un interminabile applauso. In quell'applauso c'è la rivolta degli "incolti", stanchi di pellicole serie, di specifico filmico, di pedagogia di massa. È la rivolta dell'Italia di provincia e impiegatizia che ha sempre guardato di traverso i nostri sogni e nostri snobismi, insomma le nostre utopie²².

²⁰ Per un approfondimento sulla questione politica che durante gli anni '70 ha portato alla necessaria regolamentazione delle trasmissioni, allo scontro tra la tv via etere e la tv via cavo, il monopolio RAI e il radicale cambio d'assetto della televisione italiana, rimando a: G. Ciofalo, *Infiniti anni Ottanta*, cit., p. 103; Franco Monteleone, *Storia della radio e della televisione in Italia. Costume, società e politica*, Marsilio, Venezia, 1992, p. 387; Irene Piazzoni, *Storia delle televisioni in Italia. Dagli esordi alle web tv*, Carocci editore, Roma, 2014, p. 130.

²¹ Cfr. Aldo Grasso, *Enciclopedia della televisione*, Garzanti Editore, Milano, 1996, p. 782.

²² F. Colombo, *Il paese leggero*, cit., p. 76.

La citazione, tratta da *Boom*, racchiude un sentimento che stava percorrendo l'Italia della fine degli anni Settanta e che ha portato profondi mutamenti socio-culturali, fra i quali la dissoluzione dei cineclub come scuola di cinema.

La vera "istruzione cinematografica" si era ormai spostata del tutto sugli schermi piccoli e "addomesticati"²³, così come li definisce Aldo Grasso, delle tv casalinghe. I cineclub, nati e cresciuti negli anni Sessanta, avevano ampiamente diffuso il cinema, anche e soprattutto quello più ricercato e difficile da reperire, su tutto il territorio italiano. Ma l'avvento dell'emittenza privata alla fine degli anni Settanta porta alla dissoluzione di quelle abitudini di consumo, spostando la fruizione del prodotto cinematografico sullo schermo televisivo²⁴.

Questi due punti di riferimento ideali - dati dalle leggi sulle trasmissioni televisive e dalla rottura con la tradizionale modalità di diffusione dell'audiovisivo - mettono in rilievo la rinnovata quanto discussa relazione tra il cinema e la televisione: la televisione ha di fatto inglobato il cinema, l'ha reso suo e l'ha sfruttato. Allo stesso tempo, però, la necessità crescente di film da trasmettere ha determinato un forte incremento della produzione di cinema da parte della televisione ed ha permesso il rilancio, la conferma e l'emersione di autori che altrimenti sarebbero rimasti nell'ombra.

In altre parole, il film diventa un genere televisivo²⁵, con tutto ciò che questo mutamento di stato comporta. Appare quindi sempre più chiaro il movente di quel "cinecidio", così come lo ha definito Micciché²⁶ nel corso degli anni Novanta. A ben vedere, la crescita

²³ A. Grasso, *Storia della televisione italiana*, cit., p. 234.

²⁴ Un ruolo fondamentale dal punto di vista dell'aggregazione culturale e della trasmissione del sapere cinematografico è stato giocato dai cineclub che, già verso la fine degli anni Sessanta, avevano intrapreso un fitto percorso di proiezioni e diffusione del cinema. La stagione del cineclub come aggregatore e fucina di diffusione di un certo cinema, di fatto, termina con l'avvento dell'emittenza privata prima, e della neotelevisione subito dopo. Per un maggiore approfondimento sui cineclub, rimando a C. Bioni, *Gli anni affollati*, cit.

²⁵ Ivi, p. 193.

²⁶ Il termine "cinecidio" fa la sua apparizione nell'introduzione di *Schermi opachi*, curato da Lino Micciché: «Il "cinecidio" è stato compiuto, in tutta consapevolezza, dalla classe politica italiana, che ha esercitato, a lungo e con reiterati gesti successivi, un'opzione mediologicamente e politicamente irresponsabile: quella di accettare una totale, e pluriennale, deregulation nel settore audiovisivo facendo esplodere una [in]civiltà televisiva, che ci ha trasformato nei maggiori acquirenti/consumatori di paccottiglia cine-televisiva mondiale, che ha deformato irreversibilmente

spropositata delle pellicole assorbite dalla televisione e la costruzione di palinsesti sempre più ricchi ed eterogenei hanno portato al crollo degli ingressi nelle sale cinematografiche e al contempo a nuove modalità e occasioni produttive. Di fatto, la crisi del cinema italiano degli anni Ottanta è ravvisabile su più fronti: da un lato si assiste al crollo delle produzioni di pellicole che già era cominciato nel decennio precedente; dall'altro è in corso un'invasione da parte dei film americani che colpiscono sia le sale cinematografiche sia i palinsesti televisivi.

Lo scossone innescato da tutta la questione politica riesce comunque ad ottenere «alcuni risultati incoraggianti, avviando una nuova stagione di creatività e innovazione»²⁷. Ma non passa tanto tempo prima che la RAI, agli inizi degli anni Ottanta, cominci ad arrancare e lo slancio creativo a sfociare in un palinsesto «comatoso ed elusivo»²⁸, come viene definito nel 1981.

La questione della creazione dei palinsesti televisivi, soprattutto in quel tempo, è molto dibattuta anche perché il tipo di fruizione che conosciamo oggi ha le fondamenta proprio in quel periodo storico.

Da un lato il palinsesto viene creato per soddisfare le esigenze di un pubblico sempre maggiore e sempre più libero di crearsi una propria programmazione televisiva - vista la vastità di canali offerti - il cui effetto finale si riverbera sui dati d'ascolto; dall'altra, invece, la concorrenza spietata tra i canali, li costringe a diversificare l'offerta²⁹. Ed è in questa sede che si è creata quella dicotomia tra televisione pubblica incline all'informazione e alla

il gusto di due o tre generazioni di spettatori, che ha sostituito le glorie del cinema italiano con le borie del "messaggio" televisivo». L. Miccichè, *Schermi opachi*, cit., p. 7.

²⁷ G. Ciofalo, *Infiniti anni Ottanta*, cit., p. 105

²⁸ La definizione fa la sua prima apparizione in "Prima Comunicazione", gennaio 1981; successivamente riportato in I. Piazzoni, *Storia delle televisioni in Italia*, cit., p. 167.

²⁹ Il radicale cambiamento di rotta del consumo televisivo è stato analizzato anche da Umberto Eco che, nel 1983, mette a punto due categorie definite paleotelevisione e neotelevisione «C'era una volta la Paleotelevisione, fatta a Roma o a Milano, per tutti gli spettatori, parlava delle inaugurazioni dei ministri e controllava che il pubblico apprendesse solo cose innocenti, anche a costo di dire bugie. Ora, con la moltiplicazione dei canali, con la privatizzazione, con l'avvento di nuove diavolerie elettroniche, viviamo nell'epoca della Neotelevisione».

Umberto Eco, *Sette anni di desiderio. Cronache 1977-1983*, Bompiani, Milano, 1983, p.163.

“cultura”, e di televisione privata concentrata sul mero intrattenimento³⁰. Fra i due poli si innesca un inseguimento reciproco che porta, nel tempo, ad affinare i contenuti nel tentativo di soddisfare aree sempre più ampie e differenziate di pubblico.

In questo contesto confuso, il cinema e la produzione filmica assumono posture nuove e instabili. Nel complesso, il cinema italiano viene attraversato da una forma di «schizofrenia»³¹ che non permette la coesione tra autori e autrici. Il numero di film prodotti è in calo, così come è in calo il numero di sale cinematografiche attive che, tra il 1980 e il 1989, passano da 8500 a 3500³². Il cinema non è più un medium centrale ma è diventato una possibile alternativa alla televisione; la sala ha perso «il suo carattere di sacralità e di “luogo” per eccellenza della visione»³³. Tra il 1976 e il 1985 il totale dei biglietti venduti scende a 123 milioni, rispetto ai 500 milioni staccati fino al 1975³⁴. Una lunga serie di dati allarmanti conferma come l'espansione della televisione abbia modificato la percezione del cinema in Italia e alimenta la definizione di “cinecidio” precedentemente ricordata.

Tuttavia, negli ultimi anni, a partire da una contemporaneità radicalmente mutata e attraversata da una offerta audiovisiva vertiginosa, si sta assistendo a una riscoperta degli anni Ottanta, giacché si sta verificando un interesse nuovo verso le produzioni che li hanno caratterizzati. Difatti si stanno manifestando nuovi approcci e inedite chiavi di lettura di un periodo che, per lungo tempo, è stato definito «opaco». A cosa è dovuta questa opacità degli schermi cinematografici? Cosa ha causato una produzione così scostante e traballante? La televisione ha realmente ucciso un intero settore?

³⁰ Per un'analisi più approfondita sulle diverse strategie di costruzione dei palinsesti, rimando a Luca Barra, *Palinsesto. Storia e tecnica della programmazione televisiva*, Laterza, Roma-Bari, 2015.

³¹ G. Ciofalo, *Infiniti anni Ottanta*, cit., p. 51.

³² Ivi, p. 55.

³³ Gian Piero Brunetta, *Il cinema italiano contemporaneo. Da “La dolce vita” a “Centochiodi”*, Editori Laterza, Roma-Bari, 2007, p. 525.

³⁴ Cfr. Giuseppe Cereda, Giacomo Lopez, *Il cinema prodotto dalla tv e per la tv* in Vito Zagarrò (a cura di) *Storia del cinema italiano 1977/1985 – Vol. XIII*, Marsilio Edizioni di Bianco & Nero, Roma, 2005, p. 43.

Considerati i dati proposti poc'anzi, è indubbio che il settore cinematografico, o meglio, il sistema tradizionale del mercato cinematografico è entrato in crisi³⁵. E le cause, come abbiamo visto e come sottolinea Brunetta, «sono da ricercare in una diversa distribuzione della spesa, nel nascere di nuovi bisogni, nella differente utilizzazione del tempo libero»³⁶. Alla luce di tutto ciò, liquidare tutte le produzioni realizzate non rende giustizia a quelle autrici e quegli autori che negli anni Ottanta hanno iniziato il loro percorso artistico o hanno confermato la loro presenza nel panorama cinematografico nazionale, grazie proprio alla spinta produttiva promossa dalla televisione italiana.

Ma andiamo con ordine. Nella creazione dei palinsesti, come abbiamo osservato poco sopra, le emittenti spesso attingono dagli archivi cinematografici, acquisendo sovente i diritti dei prodotti provenienti dall'America. Ma dal momento che la trasmissione di film copre una parte sempre più ampia delle varie programmazioni, alla fine degli anni Settanta e dopo quella lunga serie di svolte legislative, la televisione comincia direttamente a produrre film³⁷. Gli autori, che sembrano quindi finalmente ritrovare uno spazio dove potersi esprimere, «non si pongono in conflitto con la tv [...] cercano piuttosto di costruire un accordo che sia proficuo»³⁸; si configura così una inedita sinergia tra gli autori cinematografici desiderosi di creare e un nuovo committente disposto a offrire le proprie risorse. Sono tanti i nomi noti che si avvicinano alla televisione e ne sfruttano il potenziale: i fratelli Taviani, Olmi, Bertolucci, Cavani, Blasetti. E prima di tutti Rossellini, un caso esemplare che «si impadronisce immediatamente del mezzo televisivo»³⁹ già negli anni antecedenti alle riforme legislative prima esposte.

Fra il 1976 e il 1985 vengono realizzati 120 film grazie all'apporto economico della RAI⁴⁰. Siamo nel pieno della fase, la terza secondo Gianfranco Bettetini, del rapporto tra piccolo

³⁵ Paolo Valmarana propone una netta distinzione che aiuta a far luce sul concetto di crisi negli anni Ottanta: «del tutto impreciso dire che il cinema è in crisi; ad essere in crisi è il sistema tradizionale del mercato cinematografico». Paolo Valmarana, *Doppio schermo. Scritti su cinema e tv*, a cura Enrico Magrelli, ERI, Torino, 1987, p. 18.

³⁶ G. Brunetta, *Il cinema italiano contemporaneo*, cit., p. 533.

³⁷ Cfr. Vito Zagarrìo, *L'anello mancante. Storia e teoria del rapporto cinema-televisione*, Lindau, 2004, pp.179-181.

³⁸ G. Cereda, G. Lopez, *Il cinema prodotto dalla tv e per la tv*, cit., p. 46.

³⁹ V. Zagarrìo, *L'anello mancante*, cit., p. 163.

⁴⁰ G. Cereda, G. Lopez, *Il cinema prodotto dalla tv e per la tv*, cit., p. 48.

schermo e grande schermo nella quale «la televisione [...] salva [il cinema] da un'eclissi culturale molto pericolosa»⁴¹. Insomma, quelle che si sono delineate fino a questo momento sono due facce della stessa medaglia. Il mio intento, in questa sede, non è certamente quello di ravvisare una soluzione alla annosa diatriba che contrappone i due media; piuttosto vorrei provare a delineare un quadro generale dove poter inserire le produzioni audiovisive di Gabriella Rosaleva, autrice sperimentale che ha evidentemente potuto godere della nuova ondata produttiva dettata dalla televisione. Infatti, nel periodo in esame la RAI da un lato segue la via dello «sceneggiato filmato»⁴² e dall'altra promuove il film d'autore e di ricerca⁴³. Per quanto riguarda i primi c'è un rapporto molto stretto con il cinema: sono prodotti realizzati con cura, solitamente tratti da opere letterarie, di impostazione teatrale, ispirati alle grandi produzioni cinematografiche che adattavano i romanzi popolari, spesso ricorrendo alla fruizione seriale. Mentre perseguire la seconda direttrice permette alla televisione di mantenere un certo livello qualitativo e una comunicazione sempre aperta con le ricerche di nuove forme audiovisive. Pensiamo, per esempio, al coinvolgimento di Michelangelo Antonioni in un'operazione di sperimentazione tecnologica come *Il mistero di Oberwald* del 1981, a proposito del quale lui dichiarerà non essersi trattato «di un gioco ma di un modo nuovo di fare cinema»⁴⁴.

Insomma per questa via la produzione televisiva si avvicina al cinema non canonico italiano cogliendone il potenziale, offrendo l'opportunità ad autori e autrici di sperimentare nuovi linguaggi, spaziando e mescolando generi differenti, dai documentari televisivi al reportage, dall'inchiesta, a quella che oggi viene definita docufiction. La televisione diviene uno schermo privilegiato che raggiunge milioni di spettatori, aprendo la strada per il cinema indipendente e per molti autori e autrici marginali, che facevano fatica a realizzare e far vedere le loro opere al grande pubblico.

Gli anni Ottanta, come sottolineato in apertura, sono anni difficili, anni di «coabitazione di morte e rinascita, bellezza e distruzione»⁴⁵. Il rapporto tra cinema e televisione,

⁴¹ Gianfranco Bettetini, *Cine teledipendente*, in «Il Sole 24 ore», 17 marzo 1987.

⁴² Per la definizione del termine «sceneggiato» rimando a A. Grasso, *Enciclopedia del cinema*, cit., p. 651. Il termine è ormai caduto in disuso e si fa riferimento al più generico «fiction» per il quale rimando allo stesso manuale di Grasso. Ivi, p. 262.

⁴³ A. Grasso, *Storia della televisione italiana*, cit., p. 243.

⁴⁴ G. Cereda, G. Lopez, *Il cinema prodotto dalla tv e per la tv*, cit., p. 51.

⁴⁵ L. Malavasi, *Italia, anni Ottanta*, cit., p. 13.

ampiamente dibattuto sotto tutti i punti di vista, è un continuo scambio, di apparente crescita ma anche evidente difficoltà. In questo contesto così caotico, Gabriella Rosaleva è riuscita a ritagliarsi uno spazio produttivo fecondo, senza limitare le sue tendenze sperimentali che hanno contraddistinto la quasi totalità del suo cinema. Per dirla con le parole di Zagarrío «resta misterioso [...] capire come gli “sperimentali” trovassero uno spazio di messa in onda, un censore benevolo, un pubblico disponibile. Forse dobbiamo ammettere, nonostante i giudizi a posteriori, che si trattava davvero di un’isola “felice”»⁴⁶.

⁴⁶ V. Zagarrío, *L'anello mancante*, cit., p. 170.

4. ANALISI DEI FILM

*Cinema delle donne, qualcuno ha cominciato a dire.
Come se l'ingresso di un soggetto biologicamente
diverso nella Città del Cinema, avesse potuto
automaticamente garantire la nascita di un cinema diverso¹.*

La precedente analisi del contesto aveva come obiettivo principale quello di dare un'idea generale della situazione politica, ideologica e culturale nella quale si inserisce la produzione audiovisiva di Gabriella Rosaleva. Dai suoi primi cortometraggi fino ad arrivare ai documentari e ai lungometraggi che hanno caratterizzato l'ultima fase della sua carriera, mi pare che la temperie sociale dei primi anni di attività abbia in qualche modo continuato a influenzare il suo lavoro. Il suo spaziare tra i generi, tra i media principali e tra i formati è forse un'incarnazione, o meglio, un aver introiettato gli umori e le caratteristiche del "sentimento postmoderno" degli anni Ottanta. Ogni suo lavoro, se analizzato con i dovuti strumenti, dimostra come la regista abbia cercato di coniugare diversi aspetti, primo fra tutti la sua passione figurativa: Rosaleva non ha mai tradito la sua vocazione per l'immagine e il suo amore per la costruzione di composizioni al limite della visionarietà. In secondo luogo, ha inserito elementi legati alla società a lei circostante; infine, ha dimostrato di aver appreso importanti lezioni dagli autori del passato che, in un modo o nell'altro, l'hanno guidata nel suo fare cinema. Invero, come lei stessa confessa in una intervista a «Cinema Nuovo²», Rosaleva non è una cinefila, quanto piuttosto una cultrice delle immagini pittoriche. Pertanto non stupisce la sua inclinazione verso autori e stagioni cinematografiche segnate dalla ricerca figurativa, come il cinema di Ejzenštejn e il suo «montaggio delle attrazioni». È nell'interesse di questo lavoro ripercorrere la produzione della regista tenendo ben presenti gli elementi sopra citati come linea guida per meglio comprendere ed esplorare le sue scelte artistiche. Inoltre, analizzare il suo cinema, film per film, costituisce una parte cruciale per la ricerca, giacché la filmografia della regista è stata fino ad ora solo in piccola parte studiata. La bibliografia che riguarda Rosaleva è

¹ Piera Detassis, Giovanna Grignaffini, *Sequenza Segreta. Le donne e il cinema*, Feltrinelli, Milano, 1981, p. 5.

² Gabriella Rosaleva, *Una passione senza passato per scoprire l'essenziale*, in «Cinema Nuovo», Edizioni Dedalo, agosto-ottobre, 1983, p. 31.

infatti molto scarna³ e per affrontare questa indagine sul suo cinema è stato per me fondamentale potermi confrontare costantemente con lei alla presenza dei film, per così dire, in modo da definire puntualmente le sue intenzioni e il suo sguardo.

Si intende, quindi, ricostruire il suo percorso attraverso le pellicole da lei realizzate, (quelle che è stato possibile reperire⁴) ordinandole cronologicamente, analizzandole in modo dettagliato, e soprattutto ponendole in continuo dialogo con l'autrice stessa.

³ Bibliografia su e di Gabriella Rosaleva, p. 267.

⁴ Le pellicole andate perdute sono: *Una Maria del '23* (1979); *Trilogia* (composta da *Cornelia*, *L'Isola Virginia* e *La borsetta scarlatta*) (1980-1981); *Lettura ad alta voce* (1987).

4.1 I PRIMI CORTOMETRAGGI

*La memoria personale,
intenzionalmente o meno,
può infatti persino procedere dimenticando,
rielaborando, selezionando e censurando
gli episodi della storia che racconta¹.*

Gabriella Rosaleva realizza quattro cortometraggi tra il 1979 e il 1981. I film sono *Una Maria del '23* e la trilogia composta da *Cornelia*, *L'isola Virginia* e *La borsetta scarlatta*. Sono film andati perduti di cui, ad oggi, rimangono poche informazioni. Per la ricostruzione del contesto produttivo, delle trame, e per inserire anche questi primi film nel percorso cinematografico di Rosaleva, farò affidamento sul lavoro di Marta Calamia² e su alcuni documenti rinvenuti a casa della regista durante i nostri incontri.

4.1.1 UNA MARIA DEL '23

Girato da Gabriella Rosaleva nel 1979, il film racconta la storia di Maria, una giovane morta «ingenuamente» nell'estate del '41. Riprendo le parole del soggetto originale, conservato fra le carte di Rosaleva, per fornire maggiori dettagli sulla trama:

Il film inizia sull'immagine di Maria che dice: sono morta ingenuamente in una sola estate del '41 - Maria ci appare come un santino, una bambina cresciuta in uno spazio troppo stretto che quando smette di ricamare va all'oratorio e ci invita a seguirla in uno scorrere di immagini in cui le cose e le persone appaiono e scompaiono assecondando la sua memoria. "La mia memoria è dietro una tendina, basta schiacciare un bottone e io..."

Un angelo custode affascinante ed ironico segue Maria durante questo viaggio fantastico a cui partecipano le amiche; la madre che Maria non ha mai conosciuto a cui rivela la sua morte, con il vestito e il volto imbrattato di sangue; l'incontro con la maestra, che ha creduto ed insegnato in nome di Dio e del Duce, che siede a un tavolo apparecchiato e pranza con un uomo in camicia rossa, un intellettuale, uno scrittore che dice di essere lì per scrivere un libro su Maria.

Questo incontro evoca fantasmi, voci minacciose già sentite in passato e tutto si aggroviglia e sembra la fine, la fine della rappresentazione, la fine del gioco³.

¹ Adriana Cavarero, *Tu che mi guardi, tu che mi racconti. Filosofia della narrazione*, Elementi Feltrinelli, Milano, 1997, p. 51.

² M. Calamia, *Il cinema di Gabriella Rosaleva*, cit., pp. 31-111.

³ Gabriella Rosaleva, soggetto originale del film. Cfr. Appendice sceneggiature Vol. 2, p. 646.

La storia è costretta attorno a temi che torneranno con decisione nelle opere successive. La memoria, in modo particolare, e la connessione tra il passato e il presente sono argomenti cari alla regista e accompagnano gran parte della sua filmografia, come confermano del resto i titoli della Trilogia, realizzata poco più tardi.

Maria comincia un percorso a ritroso attraverso la memoria e il presente. Accompagnata da una bambina, suo angelo custode, rievoca la sua morte e percorre i meandri del passato. Sono ricordi turbolenti, caratterizzati da violenza: la maestra richiama il tempo della scuola e sul grigiore di questo ricordo se ne sovrappone un altro, ancora più cupo, dove la giovane Maria incontra un uomo che mentre le parla tira fuori un coltellino dalla tasca. Successivamente la protagonista vede la sua morte, segnata dal vestito candido sporco di sangue.

La maestra e l'intellettuale, seduti intorno a un tavolo, continuano a chiacchierare; la donna «non ama il gioco, l'illusione, il sogno», ossia tutti gli elementi che permettono a Maria di continuare a esistere.

Ma, in questo viaggio a ritroso, a lei non interessano né la maestra né lo scrittore. Ferma sulla terrazza, dalla quale aveva visto il suo corpo senza vita riversato su grigie rocce, lascia libera la gallina che tiene in braccio. L'animale comincia a beccare sul tavolo ormai abbandonato, dentro i piatti con gli avanzi del pasto; sono gli avanzi del dialogo tra quei due personaggi bizzarri, la maestra e l'intellettuale, che la gallina becca senza interesse. Maria, a quel punto, scende dal terrazzo e se ne va.

Da questa breve analisi emergono comunque con decisione alcuni aspetti che troveranno ampio spazio nel corso della filmografia della regista. Non solo le strategie narrative della connessione tra il passato e il presente, e la memoria come luogo di indagine e comprensione del proprio vissuto, ma compaiono anche aspetti tematici ed elementi figurativi a Rosaleva molto cari. Si pensi ad esempio, alla gallina, animale spesso utilizzato nelle sue opere⁴ o alla condivisione di un pasto tra i personaggi del film⁵.

⁴ La gallina trova spazio, ad esempio, in *Processo a Caterina Ross*, *Spartaco* e *Sulle strade di Coppi*. Rimando alle schede d'analisi alle pp. 47, 106, 140.

⁵ Il pasto come momento di condivisione trova ampio spazio nella filmografia della regista. Rimando al capitolo conclusivo a p. 235.

In conclusione, fin dalle origini del suo cinema Rosaleva ha avuto ben chiari argomenti e strategie narrative che, da quel momento in poi, avrebbe utilizzato per raccontare le sue storie.

4.1.2 TRILOGIA

La Trilogia⁶ in Super8 sta molto a cuore a Rosaleva poiché ha sancito l'inizio della sua carriera da regista. I film che la compongono, *Cornelia*, *L'isola Virginia* e *La borsetta scarlatta*, sono stati girati tra il 1980 e il 1981, sono interpretati da Daniela Morelli, e definiscono il cominciamento di un percorso artistico e di un'amicizia tra le due donne destinata a durare fino ad oggi⁷.

In un articolo apparso su «La Stampa», Gianni Rondolino scrive:

I tre film da lei realizzati in Super8 nel 1981 – *Cornelia*, *L'isola Virginia* e *La borsetta scarlatta* –, che compongono, più che una trilogia, una sorta di trittico sul tema della femminilità, sono al tempo stesso tre ritratti di donna e tre diversi modi di rappresentare l'angoscia del vivere. Le tre protagoniste, l'una chiusa nella bianca e disadorna stanza d'una grande casa, l'altra smarrita nel vuoto di un'isola fantomatica, la terza vagante su una spiaggia deserta, vanno alla ricerca del proprio passato e delle ragioni del proprio presente. Lungo il filo dei ricordi, della nostalgia, d'un profondo disagio esistenziale, esse osservano gli oggetti, le persone, la natura, nella speranza, forse, di trovare una risposta plausibile. Ma ogni cosa pare sfuggire al loro sguardo intenso, mostrandosi nella sua semplice fattualità⁸.

In effetti sono tre cortometraggi in cui l'attenzione maggiore non è tanto sulle storie raccontate ma, piuttosto, sugli stati d'animo e sull'ambiguità tra ciò che è reale e ciò che non lo è, mettendo a tema l'interesse verso «l'insoddisfazione e la solitudine, il bisogno di ritrovare una parte del proprio passato, l'intrecciarsi di sogni e ricordi nella mente di una donna “tranquillamente assassina” »⁹. Inoltre, a ben vedere, sono accomunati da un dato importante: la menzogna.

⁶ Cfr. Filmografia, p. 249.

⁷ Per un maggiore approfondimento sul rapporto artistico e personale tra le due donne, mi permetto di rimandare al mio articolo *Trasformiste ed eclettiche. Il percorso artistico di Gabriella Rosaleva e Daniela Morelli*, in «Arabeschi», 8, luglio-dicembre 2016.

⁸ Gianni Rondolino, *Rosaleva il cinema dello sguardo*, in «La Stampa», 9 novembre 1982, p. 20.

⁹ M. Calamia, *Il cinema di Gabriella Rosaleva*, cit., p. 44.

Cornelia racconta la storia di una giovane donna che una mattina decide di scrivere una lettera a sua sorella. Il film, in base al soggetto e al trattamento¹⁰, è strutturato su una serie di immagini che mostrano la vita di Cornelia ma che si presentano in totale discordanza con le sue parole: se da un lato la voce rievoca il passato e racconta un presente sereno, la colonna visiva mostra tutt'altro. Una casa vuota, asettica dove lei, unica abitante di quello spazio sgombro, si muove con lentezza e precisione. Quanto termina la lettera, la madre sta arrivando a casa sua. Nell'unico momento in cui la macchina da presa smette di seguire i gesti di Cornelia e inquadra la madre, qualcosa muta: al rientro nella stanza, la protagonista non è più presente, rimane solo una finestra aperta a raccontarci la conclusione di quella vita piena di menzogne.

Ne *L'isola Virginia*, la protagonista rivive i suoi ricordi d'infanzia prestando il proprio volto alla madre (Daniela Morelli interpreta entrambi i ruoli) o rubandole le parole. Il personaggio intraprende un viaggio di riscoperta della madre-scrittrice, cercando e ritrovando «le parole da lei sussurate o da me immaginate». E la memoria spesso confonde le figure delle due donne, sottolineando la labilità dei ricordi e la loro capacità di restituire versioni distorte o confuse del passato.

La borsetta scarlatta, infine, è la storia di «una donna borghese colta [che] viene interrogata da un commissario di polizia perché sospettata di avere ucciso il marito trovato cadavere sulla spiaggia¹¹», come scrive Rosaleva nel soggetto del film. Il testo prosegue: «Alla donna viene richiesta la ricostruzione delle ultime ore passate con lui. Mentre il commissario svolge l'interrogatorio in senso classico (indagine verbale dei fatti) lo spettatore accede a una "visione" dei fatti in senso più intimo e privato della donna. L'estraneità delle cose da lei evocate (ma forse solo in apparenza) provocano nello spettatore la perdita di "suspence" tipica del giallo. Ma gli elementi del giallo ci sono: il morto c'è e qualcuno l'ha visto».

Anche in questo caso, la discrepanza tra storia narrata dalla protagonista e storia mostrata dalle immagini crea ambiguità e mette in luce il tema della menzogna, prima evidenziato.

¹⁰ Cfr. Appendice sceneggiature Vol. 2, p. 375. Il soggetto e il trattamento presentano un andamento simile; secondo quanto riportato da Calamia, il film, invece, reca alcuni cambiamenti di contenuto e di stile. Spicca, in particolare, il finale che se inizialmente prevedeva Cornelia affacciata alla finestra, nel film, con il motivo della finestra vuota, si trasforma in un suicidio.

¹¹ G. Rosaleva, sceneggiatura originale, cfr. Appendice sceneggiature Vol. 2, p. 380.

In definitiva, guardando ai tre capitoli della Trilogia, emergono diverse similitudini: sono tre film caratterizzati dalla presenza di una protagonista femminile che indaga sul suo passato, muovendosi nel presente, variandone alcuni aspetti e, probabilmente, mutandone il senso generale. Dalle descrizioni di Calamia, come dalle parole di Rosaleva¹², a unire questi film è anche l'aspetto stilistico: ambienti scarni, tipici del cinema della regista, segnati da una scelta cromatica ben precisa come il bianco per *Cornelia* e una luce azzurra per *Virginia* e *La borsetta*. In questi spazi aseptici e in questa vaghezza temporale, le protagoniste si muovono lentamente e la macchina da presa le scruta con attenzione. Fin dalla Trilogia, dunque, come nei film che seguiranno, il passato il presente e i sogni si intrecciano tanto da coincidere con una cronologia misteriosa, nella quale la dilatazione dei tempi è scandita dalla pazienza e dalla lentezza della macchina da presa.

¹² Nell'intervista a «Cinema Nuovo», Rosaleva dichiara: «Sono una razionalista: amo l'essenzialità, le case grandi, vuote, bianche, con grandi finestre che guardano fuori. E fuori ci deve essere il deserto o il mare», p. 31.

4.2 UNA LEGGENDA SARDA¹

*A tantu, l'ides, su mund'est gai:
a sicut erat non torrat ma².*

*Una leggenda sarda*³ è il secondo lavoro realizzato da Gabriella Rosaleva, dopo l'esordio del 1979, con *Una Maria del '23*⁴. Questo cortometraggio viene anch'esso girato nel settembre dello stesso anno e presentato nel circuito dei cineclub, come accadrà con i successivi cortometraggi (i tre Super8 che compongono la Trilogia) prodotti tra il 1980 e il 1981.

Nonostante Rosaleva frequentasse la Sardegna ormai da diversi anni e conoscesse l'importanza e l'enorme quantità di leggende che caratterizzano la cultura, sceglie comunque di basare il suo film su una leggenda di sua invenzione che non poggia le basi su una storia preesistente. Preferisce, quindi, riportare su pellicola la sua visione della Sardegna e l'immaginario che lei stessa si è creata⁵.

Diversamente dal titolo ufficiale - che appare a pochi secondi dall'inizio della pellicola - Rosaleva quando parla della genesi del film nel corso delle interviste, lo chiama *Appunti per una leggenda sarda*, forse per assecondare il desiderio di riprenderlo in futuro e realizzare un progetto più lungo e approfondito a partire dal medesimo soggetto. Non è un caso quindi che il finale mostri alcune immagini di backstage che sembrano dare forma alla parola "appunti" così come la intende la regista.

Il film è a colori e ha una durata di circa 20 minuti. L'imprecisione sulla durata totale del corto non è casuale ma è legata a all'assenza di una chiusura netta della narrazione. Difatti non sono presenti titoli di coda, le immagini si interrompono al minuto 20.30", e la voce di sottofondo su nero si interrompe a 20.35", mentre nel corso del successivo minuto sentiamo una musica che accompagna un'immagine nera fissa. Successivamente, la pellicola in mio possesso contiene 5.34" di immagini girate dietro le quinte.

¹ Cfr. Appendice iconografica Vol. 2, p. 274.

² «Quindi, lo vedi, il mondo è così: i tempi che furono non torneranno mai». Dal testo di *Nanneddu meu*, canto popolare sardo.

³ Cfr. Filmografia, p. 249.

⁴ Cfr. Scheda d'analisi, p. 31.

⁵ Questo approccio all'immaginario della Sardegna è ravvisabile anche nell'ultimo film *Viaggio a Stoccolma*. Per maggiori approfondimenti, rimando alla scheda d'analisi, p. 178.

Il cortometraggio racconta la storia di una ragazza bellissima che vive in Barbagia con la sua famiglia. La notizia della sua immensa bellezza è riuscita ad oltrepassare il mare, giungendo alle orecchie di un principe straniero. Costui, attratto irresistibilmente, decide di intraprendere un lungo viaggio per cercare la giovane e chiedere la sua mano. Quando il principe arriva in Sardegna la sua ricerca ha finalmente inizio. Per primo chiede aiuto a un pastore, dicendogli che vuole trovare «un'agnella». Il pastore capisce subito e lo conduce a casa della ragazza. Il principe, che finalmente trova la sua sposa, chiede la mano della avvenente fanciulla al padre e quest'ultimo gliela concede. Lei però non si mostra d'accordo e, disobbedendo al genitore, chiede di poter rimandare le nozze per trascorrere ancora qualche giorno in compagnia della madre, delle sorelle, della balia e della sua terra. Passati ormai alcuni giorni, non è più possibile attendere, e le nozze vanno celebrate. La notte prima del matrimonio, la ragazza non dorme serenamente, fa dei sogni confusi; tra questi, sogna di correre in un lungo corridoio, seguendo una colomba.

Al risveglio è frastornata e turbata, non vuole sposarsi. Il giorno del matrimonio è però giunto, dunque i festeggiamenti hanno finalmente inizio. Durante il banchetto, la sposa prende da parte lo sposo e gli dice che sì, potrà concederle pure il suo corpo perché obbligata, ma che non gli concederà mai il suo cuore e il suo amore. Intanto alcuni invitati suonano e ballano, altri invece sono seduti e mangiano. Improvvisamente, durante il pasto, la sposa si alza e sparisce, come se fosse volata via.

Il film è autoprodotta, e rientra tra i primi lavori che Rosaleva decide di realizzare dopo i suoi studi scientifici e dopo un anno di scuola di cinema. Quindi l'autrice figura sia come produttrice, sia come autrice del soggetto sia come regista. Peraltro occorre notare che, nei titoli di testa, l'autrice si firmi ancora come Gabriella Leva. Il nome d'arte Rosaleva nascerà con i lavori successivi.

Nella scheda della cineasta presente nel volume *I Novissimi* di Franco Montini, si legge:

Circa i soggetti delle mie storie, i primi lavori li ho scritti da sola perché investivano una mia sfera emozionale profonda (l'infanzia, la madre, la ricerca di Dio, gli odori della casa dove sono cresciuta, gli alberi del mio giardino, il mio cane, gli occhi di mio padre, mia nonna, la Bibbia, l'estate e l'odore del tiglio, l'amore vergognoso di esprimersi, Maria l'amica del cuore con cui andavo in bicicletta, Nathan il mio primo amore...) e che difficilmente era divisibile da me⁶.

⁶ F. Montini, *I Novissimi*, p. 174.

Questo aspetto messo in luce dalla stessa regista ci aiuta a entrare in sintonia con il suo sentire e a comprendere alcune delle scelte da lei compiute sia in questo lavoro sia in quelli successivi, anche dove sembra allontanarsi dal suo modo peculiare di fare cinema.

Una leggenda sarda, pur essendo il secondo lavoro di Rosaleva, fonda delle basi solide su cui si poggeranno le opere successive. Osservando con attenzione questi venti minuti di film, è possibile ravvisare alcuni elementi che si ripresenteranno anche in futuro, quali costanti del suo idioletto cinematografico.

Il film, nel suo complesso, è ancora acerbo, imperfetto, impregnato di sbavature stilistiche che solo con l'esperienza e la dedizione potranno essere aggiustate; ma un elemento essenziale - e l'essenziale, se c'è, c'è da subito - emerge con grande evidenza. Mi riferisco a una delle idee-guida della produzione di Rosaleva, vale a dire la capacità e lo sforzo di costruire immagini potenti, che guardano alla fotografia e alla pittura, manifestando l'esigenza di realizzare inquadrature nette, che sanno accamparsi nell'immaginazione dello spettatore.

Di questa opera (seconda da un punto di vista cronologico, prima se consideriamo le analisi proposte in questa sede) è perciò importante cogliere alcuni aspetti importanti per il percorso personale e artistico di Gabriella Rosaleva.

La regista sceglie di scrivere questo soggetto partendo da alcune suggestioni che il territorio sardo le ha lasciato. All'epoca della realizzazione del film, le capitava spesso di frequentare la Sardegna e di trovarsi a stretto contatto con le storie e le leggende che da secoli impregnano la cultura dell'isola. Nello specifico, questo cortometraggio non è legato a leggende preesistenti, ma la storia è interamente ideata e scritta da Rosaleva.

La prima inquadratura sembra già sottolineare la costruzione pittorica e fotografica che, come si è osservato, caratterizzerà tutto il cinema di Rosaleva: nove persone sono in posa, tre di loro sono sedute davanti (due donne e un uomo); in piedi, dietro, fanno capolino le restanti sei (tre ragazze, una donna anziana e due uomini). Stanno in silenzio, sui loro visi appaiono i titoli di testa mentre un canto sardo risuona. La macchina da presa sta ancora mostrando i primi piani delle varie persone, quando la voce narrante comincia a raccontare la storia. Alla staticità della prima immagine viene subito contrapposto il vagare della camera tra i visi e, immediatamente dopo, la veloce panoramica a 360° tra le montagne sarde, fino a soffermarsi su alcune donne che camminano in fila indiana.

La panoramica in apertura di film verrà ripresa da Rosaleva anche in seguito, nel corso degli anni Ottanta, e con più evidenza, ne *La vocazione*⁷.

Il primo dialogo del film, diversamente dalla voce narrante che racconta la storia in italiano, è in sardo. La nonna della protagonista, mentre le mette il velo sulla testa, si raccomanda che la ragazza possa mantenere memoria e affetto, che sia sempre una persona sincera. Il doppiaggio risulta impreciso, il sonoro non è limpido, ma non è del tutto chiaro se si tratti di un problema di missaggio o se è un'imprecisione dovuta al riversamento in VHS.

La scena successiva si apre su un fienile coperto: al centro dell'inquadratura è posta una grande tinozza, all'interno della quale c'è la nostra protagonista che si lascia insaponare dalla nonna. Di fianco alla vasca improvvisata, possiamo scorgere alla sinistra due galline e una capra sulla destra. Dalla tinozza, un lungo velo bianco si dipana fino al pavimento. L'inquadratura è larga e statica; un'altra donna fa il suo ingresso in scena e aiuta l'anziana nel lavacro della sposa. Le donne parlano, ma le parole pronunciate risultano incomprensibili. Affidandoci quindi solo al contenuto delle immagini, risulta chiaro un forte affiatamento tra la nonna e la ragazza. Il lavaggio sembra corrispondere a un ovvio rito di purificazione. Gli elementi contenuti in questa scena, riguardo il rapporto con la famiglia e il prendere spunto dal suo vissuto per realizzare un'opera cinematografica, richiamano le parole dell'intervista a Rosaleva citate poco sopra.

Dopo il bagno, la nonna intreccia i capelli della giovane mentre la musica prosegue.

Un attimo dopo, vediamo le stesse persone della prima inquadratura. Sono disordinate, ancora devono trovare la giusta posizione; chiacchierano tra di loro, come se stessero ancora aspettando qualcuno per poter finalmente comporre il quadro. La macchina da presa compie dei primissimi piani, ma soprattutto si sofferma sul dettaglio delle mani della nonna. In Rosaleva è molto raro vedere dettagli. Le sue inquadrature tendono ad alternare campi medi a piani medi o primi piani. Nel corso del film, però, non si tratta dell'unico dettaglio presente, ma in diversi momenti Rosaleva inquadra le mani dei protagonisti. Sia che siano ferme o impegnate in qualche operazione, la scelta di inquadrarle isolandole dal resto del quadro - spesso anche attraverso uno zoom - le fa diventare un personaggio attivo sulla scena.

Dopo questa breve alternanza di volti, arrivano sulla scena altre due persone, presumibilmente i genitori della giovane, che si siedono. Così finalmente assistiamo a una composizione ordinata di tutti i personaggi nel quadro.

⁷ Cfr. Scheda d'analisi, p. 55.

Questa immagine assume un significato diverso se si tiene conto della scena che arriva immediatamente dopo: il principe è giunto, vuole trovare la fanciulla più bella e chiederla in moglie. La famiglia lo attende, la fanciulla, d'altronde, è stata già preparata al suo arrivo.

Se all'inizio del film la storia è stata introdotta da una voce narrante, da questo momento Rosaleva sceglie di affidare l'avanzare del racconto alle didascalie. Scritte bianche su fondo nero ci spiegano ciò che sta accadendo e, al contrario dei dialoghi che avvengono in sardo, sono interamente in italiano. La soluzione della didascalia come strumento per guidare lo spettatore verrà utilizzata in seguito anche in *Processo a Caterina Ross*⁸.

La presenza delle didascalie, comunque, non sostituisce i dialoghi tra i personaggi. Il principe, infatti, una volta giunto a destinazione, interagisce con un anziano signore, dicendogli: «lo cerco un'agnella, è bianca con gli occhi lucenti e morbida come la prima neve. Tu che giri per queste campagne, l'hai vista?». L'incontro tra i due porta con sé un paio di elementi notevoli: innanzi tutto lo scambio si apre con uno zoom verso le mani dei due uomini - è il secondo dettaglio sulle mani in breve tempo -; poi il dialogo: se da un lato il principe si rivolge allo sconosciuto in italiano, dall'altro egli risponde in sardo senza scomporsi.

Il principe e il signore sconosciuto s'incamminano per cercare «l'agnella più bella della luna» e sulle immagini sentiamo un tipico canto sardo a tenore. La traccia musicale è palesemente non registrata in uno studio giacché sono ben udibili rumori di fondo come chiacchiericcio e tosse. L'imprecisione della traccia e il suo essere così rudimentale è in sintonia con il carattere delle immagini, anch'esse a loro modo sporche e imprecise. Sullo sfumare della musica, la ragazza e il principe finalmente si incontrano. Lei però cerca di fuggire. A questo punto scopriamo che il signore sconosciuto cui il nobile straniero ha chiesto informazioni non era un qualsiasi pastore della zona, ma il padre della bella fanciulla. La discussione tra il babbo e la ragazza avviene nuovamente in sardo: «Mamma tua, cando t'ha fattu, no ha fattu un'anzone, ma unu lupu!»; «Eppure t'irbaglia babbu, appu fattu unu sognu e no ipo né anzone e né lupu, ma una culumba⁹». L'unica cosa che chiede la ragazza è di rimandare le nozze per poter trascorrere un po' più di tempo con le

⁸ Cfr. Scheda d'analisi, p. 47.

⁹ «Tua mamma, quanto ti ha creata, non ti ha fatta agnella, ma lupa!»

«Eppure ti sbagli babbo, ho fatto un sogno e non ero né agnella né lupa, ma una colomba!». La traduzione del dialogo è mia.

donne a lei più care. Comincia a questo punto il *montage* di varie operazioni tratte dalla quotidianità delle donne sarde in tempi antichi: i panni lavati al fiume, la setacciatura della farina, semplici giochi di gruppo con le pietre. Se le prime due operazioni sono inquadrare con la macchina da presa frontale che ci permette di poter leggere quello che sta accadendo, la terza presenta uno stile totalmente differente. La scena è ripresa dall'alto, vediamo solo le mani delle ragazze che giocano e le loro teste; la camera non le riprende mai tutte insieme, ma restituisce solo alcuni frammenti dei loro corpi. Alle inquadrature dall'alto si alternano primi piani della protagonista e, nuovamente, le mani della madre in dettaglio.

La sequenza successiva si apre con una carrellata, da destra verso sinistra, sul corpo della fanciulla addormentata: indossa una lunga veste bianca ed è sdraiata su un letto ricoperto anch'esso con un lenzuolo bianco¹⁰. Quando la macchina da presa giunge all'altezza del viso, con una dissolvenza incrociata, passiamo a un ambiente esterno: stiamo assistendo al suo sogno.

Nel sogno incontra il principe, all'imbrunire, e in italiano gli dice:

«Visto che non posso rifiutarvi, signore, la mia persona, che per antica tradizione può essere venduta, io vi nego il mio cuore e mi addolora non potervene dare neppure la metà perché se lo spaccassi in due non vivrei altro respiro e se ve lo dessi per intero avreste una sorpresa: lo trovereste vuoto».

Al risveglio dal sogno, una colomba appare nella stanza, e la ragazza la insegue, correndo per i corridoi della casa come un'indemoniata. Quando si ritrova davanti al padre, pare finalmente svegliarsi davvero e realizzare che il giorno delle nozze è ormai giunto.

La scena appena descritta è un altro esempio emblematico dello sguardo di Gabriella Rosaleva su cui vale la pena soffermarsi.

Innanzitutto occorre notare la panoramica sul corpo disteso della ragazza e il candore che l'intera inquadratura emana. La pulizia cromatica sottolinea la purezza e l'innocenza della giovane sposa. Inoltre, si palesa la concezione dell'universo onirico come luogo di incontro

¹⁰ Occorre sottolineare che la stessa ripresa è ravvisabile anche in *Viaggio a Stoccolma*, ultimo lavoro di Gabriella Rosaleva. In questo caso, la carrellata avviene sul corpo senza vita di una delle sorelle di Grazia Deledda. L'analogia tra le due scene sta nel movimento di camera su un corpo femminile e inerte sdraiato su un letto.

con i propri demoni interiori nel quale si dispiega il tentativo di risoluzione dei conflitti più profondi. Infine, colpisce la corsa forsennata della protagonista, al suo risveglio, che sembra rappresentare il desiderio di fuga da una condizione evidentemente sgradita e insopportabile, che non dà scampo.

La scelta di evidenziare questi tre aspetti della sequenza non è casuale e nel confronto con le pellicole successive dell'autrice sarà possibile chiarirne le ragioni.

Il film prosegue con l'arrivo del giorno delle nozze; sotto un grande albero in aperta campagna, la macchina da presa si aggira tra i presenti, ci mostra gli invitati in primo piano mentre si raggruppano tutti insieme, ordinati, come se stessero per scattare l'ennesima foto di gruppo. Anche in questo caso, Rosaleva dispone i suoi personaggi costruendo un'inquadratura a metà strada tra una vecchia foto di famiglia e il dipinto di gruppo. Le anziane sono tutte insieme sul lato sinistro, al centro sta la sposa con i genitori, sulla destra gli altri uomini della famiglia, dietro le giovani ragazze e in primo piano, inginocchiati in terra, ci sono due bambini. La ripresa perdura qualche secondo, mentre tutti stanno fermi nelle loro posizioni.

Un gregge di pecore al pascolo si interpone tra questa scena e la successiva, dando forma ad un'altra composizione familiare. La disposizione del gruppo, però, si presenta differente. Ora, di fianco alla sposa è presente il principe. Tutte le donne sono sulla sinistra, mentre tutti gli uomini sono sulla destra. I bambini, non più inginocchiati ma in piedi, sono accanto alle donne. L'inquadratura rimane fissa per 12 secondi, ed anche i personaggi stanno immobili, come in una sorta di *tableau vivant*. Al tredicesimo secondo, tutte le figure sciolgono le fila e chiacchierano tra di loro. A questo punto i due sposini si spostano, sono in disparte e la giovane ne approfitta per parlare con il principe ripetendogli le stesse parole che la notte precedente aveva pronunciato nel sogno. Il banchetto nuziale si svolge in allegria, gli invitati chiacchierano, mangiano, bevono, suonano e ballano. L'unica che sembra non apprezzare la situazione festosa è la giovane sposa. La madre si avvicina al banchetto con un canestro di vimini pieno di petali di fiori; li lancia sugli sposi come se fosse una benedizione. Il primo piano di una colomba interrompe l'azione, e quando torniamo al banchetto la sposa non c'è più: tra il principe e il padre della ragazza ora c'è lo spazio vuoto lasciato dalla sua assenza.

Una panoramica che dal tavolo prosegue fino alla campagna, chiusa con una dissolvenza al nero, sembra sancire la fine del film. Ma la musica delle danze ricomincia e, con essa, anche la sequenza del banchetto. Vediamo nuovamente gli invitati intenti a ballare e suonare, a mangiare e festeggiare in allegria. Le immagini sono le stesse di prima.

La madre della sposa si avvicina nuovamente per benedire gli sposi con i petali. A questo punto, però, l'azione è interrotta dal primo piano della sposa, non più dalla colomba. Quando torniamo al banchetto, la giovane è ancora seduta tra il padre il marito, ma pochi secondi dopo, si alza e scompare come se si fosse volatilizzata. A confermarci il suo volo, il primo piano di una colomba chiude la sequenza. La stessa panoramica dal tavolo alla campagna ora chiude definitivamente il film.

Sul nero, la musica risuona ancora e piano piano sfuma fino a concludersi del tutto.

Come accennato all'inizio, le immagini che seguono sono brevi frammenti di riprese di backstage. Ai fini dello studio della pellicola in sé non presentano particolare rilevanza, ma appaiono significative nel contesto più ampio del lavoro della regista. Tra le diverse immagini, infatti, risalta in modo particolare la sequenza in cui i vari personaggi vengono disposti ordinatamente sulla scena, prima senza e poi con lo sposo. Se quasi tutte le altre inquadrature sono mute, in quella di gruppo, invece, è possibile sentire la voce della regista che, attraverso un megafono, dà ordini chiari alle attrici e agli attori. Questo breve frammento ci restituisce, anche se solo attraverso il sonoro, il metodo di lavoro di Gabriella Rosaleva, la sua estrema precisione e il rigore, nonché il controllo che esercita su tutti i dettagli.

La storia nel complesso, nonostante risulti discontinua e imprecisa, finisce per trovare una sua logica; il concetto di "appuntamento filmico" sembra esaurirsi in quelle poche immagini che appaiono nel finale. Il confronto con l'analisi svolta da Marta Calamia e grazie al materiale in mio possesso, emerge chiaramente che si tratti di un film totalmente incompiuto e ben lontano da quello che sarebbe dovuto essere il risultato finale della pellicola. Tenendo conto di questa posizione, il film, girato in Super8, «si presenta come un insieme di "appunti", sorta di "videosceneggiatura" per un film in 16mm»¹¹. Ad avvalorare questa tesi contribuisce la scheda di presentazione del corto, curata dalla stessa Rosaleva, riportata da Calamia, che scelgo anche io di inserire per una maggiore comprensione del lavoro:

Una leggenda sarda, video cassetta, 18 minuti, colore.
Girata nel settembre del '79 in Sardegna nei pressi di Dorgali.
Scritto e diretto da Gabriella Rosaleva.
Fotografia: Renato Gozzano, Karin Gozzano, Raffaele Schito.
Montaggio: Giulian Martin.
Fotografo di scena: Giovanni Barbieri.

¹¹ M. Calamia, *Il cinema di Gabriella Rosaleva*, cit., p. 353.

Segretaria di edizione: Candida Berti.

La mia idea era quella di girare in Sardegna la prima di una serie di leggende regionali italiane. Per produrre questo "prototipo", che mi sembrava molto interessante, chiesi a Mario Covertino e Renato Gozzano la loro partecipazione. Intanto io avevo preso contatti con la gente del posto, ebbi la fortuna di incontrare "Eurania" la fanciulla bellissima della leggenda e dopo di lei altra gente, pastori, e infine i costumi stupendi delle donne. Girammo nell'arco di cinque giorni e siccome ci rendemmo conto che i soldi a disposizione erano troppo pochi per realizzare la leggenda cioè il film vero e proprio decidemmo di usare il materiale girato come un "quaderno di appunti per una leggenda sarda". Per la storia ho seguito le tracce di un'antica storia in cui si narra di un pastore ricco di immensi pascoli e padre di una bellissima fanciulla. Di questa fanciulla si innamora uno straniero che la chiede in sposa, ma la fanciulla non vuole lasciare la sua terra e si ribella al padre, ma il potere del padre è grande e il matrimonio si farà; la storia vuole che durante il banchetto di nozze la madre con un sortilegio tramuterà la figlia in una colomba.

"Eurania" è la bella terra di Sardegna venduta allo straniero, il padre è il mediatore desideroso di tramutare il mirto in dollaro, la madre la magia, la sottrazione fantastica alla logica della compravendita, un pessimo agente immobiliare, insomma.

Alla luce di queste parole che chiariscono quali fossero le premesse iniziali, possiamo forse considerare la non completa riuscita del film, che appare assai più povero rispetto alle intenzioni enunciate. Le divergenze tra prospettive e lavoro effettivo risiedono principalmente sull'incompletezza del ciclo "leggende sarde" e sul finale manchevole di questo primo film.

Ai fini di questo studio generale, però, risulta utile notare come anche questo primo lavoro, pur nella sua forma scorciata e in un certo senso provvisoria, si inserisca perfettamente trovi il suo spazio all'interno dello stile rosaleviano.

In modo particolare, le analogie tra questo film e il suo ultimo lavoro, *Viaggio a Stoccolma*, come abbiamo potuto osservare, sono significative. Il cortometraggio su Deledda, per quanto non si basi su leggende della cultura sarda ma sulla figura di una scrittrice realmente esistita, sembra quasi chiudere un cerchio apertosi alle origini del suo cinema. Come abbiamo visto, i due film convergono non solo nell'ambientazione e nell'atmosfera generale, ma anche e soprattutto da un punto di vista stilistico¹².

Secondo Rosaleva, le immagini sono elementi che sedimentano nell'animo, poiché tutto ciò che colpisce l'immaginazione matura interiormente e nel corso del tempo ritorna. Non è un caso che, proprio durante la presentazione di *Viaggio a Stoccolma*, Rosaleva abbia

¹² Cfr. Scheda d'analisi, *Viaggio a Stoccolma*, p. 178.

salutato il pubblico affermando: «L'importante è che ogni spettatore rimanga colpito da un'immagine e che quest'immagine se la porti dentro per sempre».

4.3 PROCESSO CATERINA ROSS¹

*Ciò che caratterizza il gesto è che, in esso,
non si produce né si agisce, ma si assume e sopporta.
Il gesto apre, cioè, la sfera dell'ethos
come sfera più propria dell'umano².*

Nel 1982 Gabriella Rosaleva, dopo aver ottenuto i primi consensi da parte di pubblico e critica grazie ai suoi «piccoli Super8»³, sceglie di cimentarsi con una nuova storia, diversa dalle tre fino ad ora girate, ma comunque inserita nel più ampio lavoro di indagine dell'universo femminile che sembra starle particolarmente a cuore. Il film è *Processo a Caterina Ross*, prodotto dalla S.A.S. cinema con un budget assai ridotto. Ancora una volta Daniela Morelli è la protagonista assoluta - come nei precedenti cortometraggi - e riveste un ruolo davvero cruciale tanto che, secondo Rosaleva, «se non ci fosse stata Dada non ci sarebbe stata neppure Caterina Ross»⁴.

Caterina Ross è probabilmente il lavoro più significativo per la carriera di Rosaleva; viene presentato, nel corso dello stesso anno, al Festival di Locarno, dove ottiene una menzione⁵, e poi proseguirà con un lungo e prestigioso giro che lo condurrà in diverse parti del mondo, dal Figueira da Foz in Portogallo, al Festival del Cinema Giovane di Torino, al Festival di Berlino, all'International Women's Film Festival di Créteil, fino ad approdare al MoMA di New York nel 1983.

Nel novembre del 2018, in occasione della Giornata mondiale contro la violenza sulle donne, *Processo a Caterina Ross* è stato proiettato all'interno del Torino Film Festival in forma restaurata. Il film è stato restaurato dall'Archivio Nazionale del Cinema d'Impresa, dal Museo Nazionale del Cinema di Torino, dal Centro Sperimentale di Cinematografia, in

¹ Cfr. Appendice iconografica Vol. 2, p. 275.

² Giorgio Agamben, *Mezzi senza fine*, Bollati Boringhieri, Torino, 1996, p. 51.

³ Compongono la trilogia in Super8: *Cornelia* (1980), *L'isola Virginia* (1981) e *La borsetta scarlatta* (1981); presentati al Salso Film & TV Festival del 1982, ottengono approvazioni unanimi e Emanuela Piovano si propone come produttrice del nuovo progetto di Rosaleva, *Processo a Caterina Ross*.

⁴ Marisa D'Arcangelo, Paola Paoli, *Caterina Ross*, «EFFE», novembre-dicembre, anno X, n. 9-10, 1982.

⁵ G. P. Brunetta, *Il cinema italiano contemporaneo*, cit., p. 584.

collaborazione con la Kitchen Films e con il contributo di Equilibra⁶. Al termine della proiezione, Rosaleva è stata insignita del premio “Equilibra per il Benessere Sociale” per «il suo impegno a favore delle Donne con questo film che diventa simbolo delle vittime della violenza travalicando i limiti di tempo/spazio e che grazie alla sua forza emozionale rende universale una storia vera, antica, ma terribilmente attuale»⁷.

A trentasei anni dalla sua uscita, *Processo* si dimostra ancora carico di una forza dirompente capace di abbattere i limiti del tempo e di adattarsi all'attualità. Ancora una volta, come vedremo meglio nel capitolo conclusivo, il passato e il futuro sono in stretta comunicazione non solo all'interno della pellicola ma anche nella sua complessità e nei messaggi in essa racchiusi.

Rosaleva si interessa alla storia di Caterina Ross dopo aver letto *La signora del gioco*⁸ di Luisa Muraro. Il libro raccoglie diversi processi realmente accaduti, ma la regista rimane colpita principalmente da quello di Caterina per una ragione particolare: era stata l'unica a non denunciare altre donne durante gli interrogatori.

Durante la fase di stesura della sceneggiatura, Rosaleva contatta Muraro per chiederle di collaborare alla scrittura: la filosofa declina l'offerta, ma all'uscita del film rimane particolarmente colpita dal lavoro svolto dalla regista⁹.

La storia, realmente accaduta, racconta il processo per stregoneria subito dalla contadina Caterina Ross celebrato tra il 20 gennaio e il 7 marzo del 1697 a Poschiavo, nella Valtellina, che si conclude con la condanna a morte dell'imputata. Uno dei tratti più

⁶ Equilibra è un'azienda italiana, nata a Torino, che produce cosmetici e integratori alimentari. Inoltre, promuove da sempre progetti per il Benessere Sociale e il Cinema. Maggiori informazioni sull'azienda, sono reperibili sul sito ufficiale. <http://www.equilibra.it/info/2/chi-siamo> (ultimo accesso 16 dicembre 2018).

⁷ Si tratta della motivazione per la quale Rosaleva ha ricevuto il premio Equilibra. L'intero articolo si può trovare sul sito di Equilibra http://www.equilibra.it/InForma/articolo_260_equilibra--imperativo-per-crescere:-unione! (ultimo accesso 16 dicembre 2018) o sul sito del Torino Film Festival <http://www.torinofilmfest.org/novita/751/equilibra-per-il-restauro-del-film-processo-a-caterina-ross.html> (ultimo accesso 16 dicembre 2018).

⁸ Luisa Muraro, *La signora del gioco. Episodi della caccia alle streghe*, Feltrinelli, Milano, 1976.

⁹ Quest'informazione proviene direttamente da Gabriella Rosaleva.

significativi del film è la esatta adesione agli atti originali del processo¹⁰: Rosaleva, infatti, nello scrivere i dialoghi, non aggiunge e non varia - con l'eccezione di alcuni interrogatori che sono stati eliminati perché ridondanti¹¹ - le domande effettive poste alla giovane contadina che, proprio nella loro realtà, sono già sufficientemente spietate e inumane.

Rosaleva mette in scena uno scorcio del passato ma «adottando un dispositivo “moderno”»¹², ovvero sfruttando la macchina da presa in posizione quasi sempre frontale su Caterina, che osservando dritta in macchina ci restituisce una serie di emozioni attraverso il suo sguardo. Inoltre questa scelta stilistica ci permette di seguire l'avanzare della storia, non solo grazie allo scorrere del tempo segnalato dalle didascalie intermedie, ma anche attraverso il linguaggio del corpo, i movimenti e la mimica facciale che Morelli è chiamata ad utilizzare. Il viso, in particolare, è il protagonista assoluto della performance. «La nostra superficie espressiva si è ridotta al volto. E non solo perché le altre parti del corpo sono coperte dal indumenti. Il nostro volto è ora come un piccolo, maldestro semaforo dell'anima, levato verso l'alto e che ci fa dei cenni come meglio può»¹³. Con queste parole Balàzs sembra preconizzare il lavoro svolto da Rosaleva con Caterina Ross. Il film infatti è, nel complesso, scarso: pochissimi attori sullo schermo, relegati peraltro in scene di breve durata¹⁴; dialoghi ridotti all'osso; scenografia essenziale

¹⁰ Rosaleva, quando si basa su testi preesistenti, sceglie un approccio radicale che prevede la perfetta coincidenza fra il testo iniziale e la sceneggiatura. Questo tipo di lavoro emerge chiaramente in *Mercoledì delle ceneri*, dove utilizza i versi del poema di Eliot come sceneggiatura. Un lavoro simile di perfetta adesione è ravvisabile anche in *La Sonata a Kreutzer* e negli incompiuti *Lo spadaccino* e *Una scampagnata*.

¹¹ Lorenzo Cuccu, *Il processo a Caterina Ross*, in Caretti Laura, Corsi Dinora (a cura di), *Incanti e sortilegi. Streghe nella storia e nel cinema*, Pisa, Edizioni ETS, 2002, p. 185.

¹² Dispositivo “moderno” che si contrappone a una postura antica se confrontiamo Caterina Ross con la Giovanna d'Arco di Dreyer, ugualmente ripresa frontalmente per gran parte della pellicola. Aprà Adriano, *I marginali*, in Zagarrìo Vito (a cura di) *Storia del cinema italiano 1977/1985 – Vol. XIII*, Marsilio Edizioni di Bianco & Nero, Roma, 2005, p. 298.

¹³ Béla Balàzs, *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films* (1924), Suhrkamp, Frankfurt, 2001; trad. it. S. Terpin, *L'uomo visibile*, Lindau, Torino, 2008, p. 125.

¹⁴ Sebbene per gran parte della pellicola l'unica figura in scena sia quella di Caterina Ross, sono presenti brevi inserti abitati da personaggi secondari che appaiono in piani esterni al “tribunale”, ma anche interni come alcune persone chiamate a testimoniare.

(è ambientato in una stazione abbandonata della Bovisa¹⁵); costumi disadorni. Non è presente, inoltre, alcun commento musicale: gli unici suoni udibili sono quelli prodotti dall'ambiente circostante. In questa condizione di assenza di elementi che permettano di leggere la scena, tutto ciò che non vediamo deve passare tramite il corpo dell'attrice. Attraverso la sua gestualità e le sue espressioni facciali possiamo comprendere l'avanzare della storia, prendendo atto degli stati d'animo della protagonista.

Al minuto 21.56 una signora anziana sul ciglio di una vallata narra il resoconto dell'ispezione avvenuta sul corpo di Caterina; successivamente, al minuto 22.37, una bambina, ripresa in primo piano, guarda fissa in camera; subito dopo, al minuto 22.54, un'altra signora anziana, ripresa dal basso davanti a una parete rocciosa, racconta di quanto a Caterina piacesse passeggiare per le montagne; al giorno di indagine 10 febbraio 1697, al minuto 23.18, viene chiamato Romedio Bosio, parente della detenuta, a testimoniare. L'uomo è ripreso in piano americano all'interno del "tribunale". Non sentiamo la sua voce, ma la testimonianza viene letta dal podestà in voice over; al minuto 30.34 vediamo un uomo anziano poggiato allo stipite di una porta che riporta una frase di Caterina contro la sua ava; subito dopo, al minuto 30.47, una bambina ripresa in primo, racconta, con voce cantilenante, di aver visto Caterina camminare con un animale mostruoso in bocca; un contadino, al minuto 31.30, racconta di quando Caterina si era recata a casa sua per chiedergli una gallina ma, avendogliela negata, il giorno seguente un animale dalle ali nere era andato a rubargliela. Poco più avanti, dal minuto 32.30, si susseguono tre testimoni d'accusa: sono messi dietro un muretto, come se fosse un vero banco dei testimoni di quel tribunale improvvisato. La giornata del 27 febbraio 1697, al minuto 40.35, si apre sulla sala d'attesa di una stazione; al suo interno alcuni viaggiatori leggono un giornale: sia il luogo sia l'abbigliamento dei viaggiatori fanno parte della contemporaneità. In voice over, sentiamo un uomo che racconta lo sviluppo del processo con un tono che richiama quello di un speaker radiofonico. Al minuto 45.33, dieci donne vestite di nero e inquadrare a figura intera rimangono ferme e guardano in camera mentre sentiamo la voce del podestà fuori campo. A questo punto, comincia una breve scena che mostra la piccola Caterina dentro un pollaio. La scena è buia e la camera a mano si muove in uno spazio molto scuro. Al minuto 47.28, vediamo l'ultimo inserto: una donna, ripresa in piano medio, racconta come avvengono gli incontri tra streghe di cui è accusata Caterina.

¹⁵ La scelta di ambientare il film in una stazione abbandonata è peculiare ma perfettamente in linea sia con l'atmosfera della vicenda (la stazione abbandonata è un non-luogo, spogliata ormai di ogni identità, come accade a Caterina nel corso del processo), sia con il cinema di Rosaleva, che sceglie spesso luoghi scarni e asettici, come il carcere abbandonato di San Sebastiano a Sassari per il film *Viaggio a Stoccolma*.

Daniela Morelli/Caterina Ross è inquadrata per circa 31 minuti su un totale di 51 minuti di pellicola (compresi i titoli di testa e di coda); in questi 31 minuti (per un totale di 17 inquadrature su 63 - comprese le didascalie) la macchina da presa è sempre frontale. Si succedono i diversi piani, in avvicinamento e allontanamento sull'asse, secondo una logica di coinvolgimento emotivo crescente.

Nella prima inquadratura Caterina è ripresa a figura intera, con le mani giunte; indossa un abito nero. È immobile, i piedi sono uniti; l'andamento dell'interrogatorio, che è appena cominciato, è serrato, ma lei tiene il ritmo. Lo sguardo è rivolto fisso in camera.

Nell'inquadratura successiva si passa a un piano medio. La macchina da presa si sta avvicinando a Caterina: all'avanzare dell'interrogatorio, anche la camera avanza.

La quarta inquadratura è sempre un piano medio, ma ulteriormente ravvicinato. A questo punto possiamo notare un'espressione del volto più assente rispetto a prima; le risposte sono più lente, la voce è meno sicura. Caterina si lecca le labbra per inumidirle. I diversi atteggiamenti ci fanno comprendere che l'interrogatorio, giunto al decimo giorno¹⁶, sta cominciando a lasciarle addosso segni evidenti di fatica. Dall'inizio della pellicola, lo sguardo della protagonista si alterna tra la camera e il vuoto. In alcuni momenti però, il passaggio dall'uno all'altro sortisce effetti diversi sullo spettatore. Ne è un esempio proprio la conclusione di questa sequenza quando Caterina, dopo aver pronunciato le parole «me fanno un gran torto», solleva gli occhi lentamente, con la bocca semiaperta, e guarda in camera.

Le due inquadrature successive sono in primo piano. Una vista così ravvicinata sul volto di Morelli/Ross ci permette di leggere nuovi dettagli e di interpretare i movimenti degli occhi e delle labbra come espressioni di sicurezza e orgoglio mentre il giudice le chiede di pronunciare il soprannome di «Regaida terza».

Giunti a questo punto, una voce annuncia che Caterina dovrà subire le prime torture pertanto ci apprestiamo a vedere la contadina in una veste diversa. Ecco allora che la macchina da presa riprende la protagonista in piano americano, con addosso una tunica bianca e i capelli raccolti sotto una cuffia. Le torture sono cominciate, lo sguardo della donna è sempre rivolto verso la camera, ma la testa è leggermente bassa e gli occhi sono lividi. Ora Caterina parla più lentamente rispetto a prima.

¹⁶ Se si tiene conto delle date segnalate nelle didascalie che scandiscono l'andamento del processo.

Le tre inquadrature successive sono significative per comprendere come, seppur in un regime di sottrazione, lo stile di regia e le capacità attoriali di Morelli abbiano saputo restituirci il grado di sofferenza della protagonista. La tortura non viene mostrata, ma è lasciata intendere: Caterina è appesa al muro, legata per la vita; le gambe sono a penzoloni. Non guarda mai in camera. Mentre implora il giudice affinché tutto finisca, le gambe si muovono e sottolineano il desiderio di scendere; la voce è rotta dal pianto, singhiozza. Piano piano, al termine delle domande, il corpo si placa, rassegnato. La tortura termina e Caterina è ora seduta su una sedia; le mani sono poggiate sul grembo, i piedi a terra sembrano disarticolati e la postura li rende pesanti, parti quasi inerti di un corpo stremato e privo di forze. La terza inquadratura dedicata alla tortura è probabilmente la più forte dell'intero film: Caterina è in primissimo piano, ha gli occhi chiusi e la bocca semiaperta. Lentamente, a fatica, sbatte le palpebre nel tentativo di aprire gli occhi. Lo sguardo vuoto è rivolto verso il basso. Sul suo viso leggiamo le sofferenze che le torture le hanno inflitto. Caterina in questo momento è sola; il primo piano la isola, la astrae dal contesto fisico del suo corpo violato, dallo spazio e dal tempo¹⁷. Qui per un attimo la macchina da presa smette di aderire allo sguardo inquisitorio del giudice e ci lascia soli ad assistere al profondo dolore della donna. Con questo piano ravvicinato sul volto dell'attrice si chiude il secondo avanzamento fisico ed emotivo nei confronti di Caterina Ross.

Al termine delle torture la vediamo nuovamente in mezza figura. La voce ora non trema, nonostante stia confessando di aver compiuto i malefici dei quali è accusata. La scena potrebbe sembrare fuorviante se non fosse che, nell'inquadratura successiva, ci viene mostrato il crollo fisico e psichico della donna: la contadina è infatti sdraiata a terra, in posizione fetale; la macchina da presa la riprende dall'alto, mentre con la mano destra si accarezza lentamente la mano sinistra.

Alcune persone vengono chiamate a testimoniare, tutte confermano la colpevolezza di Caterina. Nell'inquadratura successiva, la protagonista è nuovamente seduta, ha un occhio livido, lo sguardo vuoto è rivolto verso il basso, la bocca semiaperta. La mano destra è poggiata pesantemente sul grembo. Chiede di poter avere dell'acqua, che non riceverà. Caterina risponde lentamente alle continue domande che le vengono poste, è stremata e la voce fuoriesce a stento. La testa è china, ogni tanto deglutisce restituendoci una sensazione di arsura e debolezza.

¹⁷ Vincenzo Buccheri, *Sguardi sul postmoderno. Il cinema contemporaneo: questioni, scenari, letture*, Quaderni del DAMS, Università Cattolica, Milano, 2000, p. 50.

Se fino a questo momento le riprese su Caterina sono avvenute con la camera fissa, la scena successiva avviene in movimento. La macchina da presa, a mano, segue il vagare di Morelli/Ross all'interno delle stanze del "tribunale". La protagonista non guarda mai in camera, ma il suo sguardo vaga tra gli spazi vuoti. Il procedere è lento e irregolare; le braccia accompagnano stancamente il leggero ondeggiare del corpo. Zone d'ombra e zone illuminate si alternano. Quando la donna finalmente si ferma, la macchina compie un giro, non completo, intorno a lei.

L'ultima inquadratura su Caterina è un primo piano. Ha la testa china, lo sguardo rivolto verso il basso. Mentre la voce del suo difensore¹⁸ proclama che la detenuta ha confessato le sue colpe, Caterina comincia a sollevare il capo. Nel momento in cui lo sguardo è nuovamente in camera, il giudice proclama la sua condanna a morte. Gli occhi sono fissi, le ciglia leggermente aggrottate, la bocca è socchiusa: sul volto dell'attrice leggiamo paura e rassegnazione, e il tentativo di sopprimere il dolore che le brucia dentro.

La chiave di questo film è racchiusa in quello sguardo rivolto, non al giudice inquisitore, bensì a noi spettatori, perché Caterina Ross è un oggetto «guardato e sfidato, [ma che] ci guarda e ci sfida a sua volta¹⁹».

Sebbene sia possibile leggere l'avanzare del processo sia sulle espressioni del volto sia sui micro movimenti del corpo di Morelli, è fondamentale la relazione che intercorre tra questi dettagli corporali e le parole pronunciate dal podestà. Mettere a fuoco questo passaggio è necessario per comprendere l'approccio di Rosaleva al tema dell'interrogazione. Difatti non si tratta di un unicum nel suo percorso artistico, ma in altre occasioni ci pone, come pubblico, davanti a un soggetto al quale vengono poste delle domande²⁰. A ben vedere, qui come negli altri lavori incentrati sul modello dell'intervista, ciò che più le interessa non è tanto il contenuto delle risposte che ottiene, quanto, semmai, la risposta del volto giacché sono le prime incontrollate espressioni del viso a contenere i reali sentimenti suscitati.

¹⁸ È la voce fuori campo a definirsi tale: «In qualità di avvocato difensore dichiaro che la detenuta confessa le sue colpe et prego i signori dello onorando magistrato di avere riguardo per essere stata detta Caterina sedotta da fanciulla da sua ava e si prega di avere misericordia».

¹⁹ L. Caretti, D. Corsi (a cura di), *Incanti e sortilegi. Streghe nella storia e nel cinema*, cit., p. 194.

²⁰ Il modulo intervista/interrogatorio è contenuto in altri lavori come *La vocazione, I luoghi del rito e Viaggio a Stoccolma*. Cfr. Schede d'analisi rispettivamente alle pp. 55, 79, 178.

Si pensi ad esempio allo stupore sui volti delle giovani novizie ne *La vocazione*, chiamate a rispondere a domande forse troppo intime per loro; alla rabbia e alla rassegnazione di Vasja Pozdnysev che racconta il suo dramma ne *La Sonata a Kreutzer*; all'incredulità del custode di una delle *Tre chiese a Torino*; perché, per dirla con le parole di Balázs, «[l'anima e il destino] il volto dell'uomo li porta entrambi con sé [...] Sul viso - come su un campo aperto di battaglia - vediamo la lotta dell'anima con il suo destino, come nessuna letteratura potrà mai rappresentarcela²¹».

In conclusione, per tornare a *Caterina Ross*, Daniela Morelli si fa carico di tutte le sensazioni provate dalla contadina valtellinese, ingiustamente condannata al rogo, e ce le restituisce con laconica precisione attraverso movimenti quasi impercettibili e posture in ogni occasione ben studiate e bilanciate. Nella scelta asciutta e insistente del primo piano si ravvisa un evidente rimando alla Giovanna d'Arco di Dreyer - che insieme a Bresson e alla sua versione di Giovanna d'Arco incarnano i reali maestri di sguardo a cui Rosaleva sembra rivolgersi - dove questa ossessiva insistenza sul volto della donna costringe lo spettatore a condividere le sofferenze provate. È lo stesso patimento fisico che Caterina Ross condivide con Giovanna d'Arco e che il volto di Morelli ci restituisce con giusto equilibrio senza mai eccedere e senza mai essere carente. Questo equilibrio, in qualche modo, evidenzia l'intesa artistica tra la gestualità di Morelli e lo stile di Rosaleva²²; è un'intesa che, in questa particolare occasione, trova la sua massima espressione, poiché qui «i corpi disegnano azioni» che, come afferma Cristina Jandelli, «accuratamente sottolineate dalla regia, si caricano di significati²³».

²¹ B. Balázs, *L'uomo visibile*, cit., p. 162.

²² Per la relazione tra la regista e l'attrice, mi permetto di rimandare al mio articolo *Trasformiste ed eclettiche*, cit.

²³ Cristina Jandelli, *I protagonisti. La recitazione del film contemporaneo*, Marsilio, Venezia, 2013, p. 33.

4.4 LA VOCAZIONE¹

L'eremita è semplicemente uno che sceglie di vivere da solo perché nella solitudine ha il suo momento privilegiato d'incontro².

*La vocazione*³, girato nel 1983 e prodotto dalla RAI Regionale del Piemonte, è dedicato principalmente a Adriana Zarri la nota teologa di tradizione cattolica e scrittrice italiana. Nata nelle vicinanze di Bologna nel 1919, sceglie più avanti di condurre una vita da eremita e nel 1975 si trasferisce in una cascina nel Molinasso dove rimarrà fino alla morte, sopraggiunta nel 2011. Si tratta di un personaggio di estremo interesse, soprattutto per le sue idee spesso radicali e di difficile conciliazione con i dettami della Chiesa cattolica. Davanti a una figura così peculiare e intrigante, un documentario che ne elogiasse le gesta sarebbe stata una scelta apparentemente logica e scontata. Rosaleva, invece, individua una strada non convenzionale che trova la sua massima espressione nella stravaganza delle domande poste alla teologa e alle altre interlocutrici. Come vedremo in seguito, l'autrice si concentra su aspetti peculiari della vita monastica, ponendo l'accento su elementi apparentemente marginali o trascurabili rispetto alla possibilità di indagare la vita e l'operato di Zarri. Anzi tutto, per costruire il suo discorso, Rosaleva sceglie di affiancare alla celebre teologa due sconosciute novizie, alle quali nel corso del documentario pone le stesse domande, quasi a voler verificare lo stato della vocazione nelle intervistate.

Del resto, dai dialoghi con Rosaleva, è emerso il suo forte interesse per la religione, testimoniato anche da questo documentario:

Io ho due culture: le mie famiglie sono una ebrea e una cattolica. E le mie nonne sono una ebrea e una cattolica. Erano in contrasto. Una era tutta dedita, mi portava sempre con lei, quando avevo cinque o sei anni, e andavamo a messa alle 5 del mattino e mi piaceva molto. Era una cerimonia, uno spettacolo; vedevo questo prete tutto vestito strano, le donne che cantavano, le campane, qualche musichetta, e mi piaceva un sacco. Mia nonna quindi si era convinta che sarei diventata una brava cattolica! Mentre l'altra nonna ebrea era dedita alla Bibbia, non al Vangelo. Ma nessuno della famiglia da parte di padre era ortodosso. Mia madre, poi, figlia della cattolica, in Chiesa non ci andava, era molto scettica. Una donna davvero intelligente.

¹ Cfr. Appendice iconografica Vol. 2, p. 276.

² Adriana Zarri, *Un eremo non è un guscio di lumaca*, Einaudi, Torino, 2011, p. 11.

³ Cfr. Filmografia, p. 249.

Il film, della durata di poco meno di 30 minuti, si snoda in una serie di domande che la regista rivolge alle intervistate: Adriana Zarri e due novizie prossime alla chiusura delle quali conosciamo soltanto il nome di battesimo, Laura e Diletta.

Non è certo un caso che Gabriella Rosaleva abbia scelto la celebre teologa come protagonista principale del suo racconto, giacché è una donna che è entrata spesso in conflitto con l'istituzione ecclesiastica: ha rimesso in discussione concetti come quello della solitudine e ha portato avanti un pensiero antitradizionalista, dubitando addirittura dell'esistenza di un inferno. La sua posizione "rivoluzionaria"⁴ l'ha quindi condotta a un forte contrasto con la Chiesa che generalmente vede le donne solo nell'accezione di «suore tranquille», come ironizza Rosaleva durante i nostri dialoghi. Dalla necessità di smentire tale visione stereotipica, si origina l'idea di affiancare alla teologa anche le due novizie, anche se Zarri è senza dubbio la figura più affascinante per Rosaleva, ammaliata soprattutto dalla sua scelta di vivere da eremita⁵.

Il documentario si apre con una lunga panoramica a 360° sui tetti di Torino: la ripresa inizia su un muro di mattoni grigi da un punto di visione estremamente ravvicinato, poi l'inquadratura si apre, con la camera che si muove verso sinistra compiendo un giro completo sul suo asse. La panoramica si chiude sullo stesso muro, di fronte al quale ora è presente un piccolo televisore poggiato su uno sgabello: sul teleschermo è visibile il segnale delle barre colore, alle quali la macchina da presa si avvicina con uno zoom in modo che si possano leggere i titoli di testa. In sottofondo, fin dalla prima inquadratura, risuonano le note elettroniche di *Gesang Der Jünglinge*, composta dal musicista Karlheinz Stockhausen.

⁴ Ricordiamo, tra le varie prese di posizione di Zarri, il suo essersi schierata in difesa della legge civile sul divorzio e la campagna religioso-politica in difesa della legge sull'aborto. Scrive Luce Irigaray «Adriana Zarri lavora per la liberazione delle donne, che l'apprezzano molto, per lo meno le progressiste», in Luce Irigaray, *Il respiro delle donne*, EST, Milano, 1997, p. 14.

⁵ Adriana Zarri sceglie, nel 1975, la vita eremitica. In *Erba della mia erba*, pubblicato per la prima volta nel 1981 e interamente contenuto in *Un eremo non è un guscio di lumaca*, la teologa spiega il perché di questa scelta. «Quando uno sceglie il silenzio dovrebbe, il più possibile, tacere. Se sento il bisogno di chiarificazioni è proprio per difendere questo silenzio da possibili equivoci. [...] la preghiera si nutre di solitudine, non di isolamento; e il silenzio contemplativo è denso di parole e di presenze. Per questo rifiuto il verbo "ritirarsi"». A. Zarri, *Un eremo non è un guscio di lumaca*, cit., p. 8.

Dopo i titoli di testa, una nuova panoramica ci mostra l'interno di un edificio, probabilmente si tratta del convento in cui, successivamente, verranno ambientate le interviste. Una voce maschile, a circa metà panoramica, legge un passo tratto dall'Apocalisse: «Sono giunte le nozze dell'agnello e pronta è la sua sposa. Ecco, le hanno dato una veste di bisso puro, splendente». Al termine della lettura, la macchina da presa indugia per qualche secondo su una finestra dalla quale scorgiamo il tronco di un albero e un anziano signore che esce di casa. La frenesia del mondo, così spiata da dietro quel muro, ci appare ora distante e mette in risalto le qualità dello spazio nel quale ci troviamo, che evidentemente ne è l'esatto opposto. Dopo questo incipit, arriviamo ad Adriana Zarri, che è seduta su un divano ricoperto da un lenzuolo bianco. La stanza in cui ci si trova non è ben illuminata, e il suo viso risulta in penombra, poiché un faro le illumina solo parte del corpo e una parte del divano. Gabriella Rosaleva, in voice over, comincia l'intervista.

«Come si definisce lei, Adriana Zarri?»

«Mah, è sempre difficile definirsi perché uno è tante cose insieme. Potrei definirmi contadina, o scrittrice o teologa, - posto che lo sia - ma penso, per il discorso che vi interessa, è meglio che mi definisca monaco, monaco laico però, ci tengo a precisare».

«Lei ha fatto una scelta precisa di eremita, che significato ha oggi essere eremita?»

«Credo che abbia il significato che ha sempre avuto forse con delle urgenze particolari. L'ermetismo è una scelta di silenzio e di solitudine come ambientazione di preghiera. È una scelta di gratuità, forse in questo mondo così oppresso dalle parole, dalle immagini, da un affollarsi e da un'inflazione di rumori è un'offerta particolarmente significativa; in un mondo consumistico, l'offerta della gratuità, direi che è altamente rivoluzionaria».

Nel corso di questa seconda risposta, così densa di significati, soprattutto se considerati in un contesto nel quale lo scambio è basato sul dialogo e sulla produzione di nuove immagini, Rosaleva inserisce, per pochi secondi, l'inquadratura di uno struzzo in primo piano. La ragione per cui questo animale compare nel montaggio è dovuta al suo sembrare un angelo, come sostiene la regista⁶. La conformazione del corpo e le enormi ali

⁶ Nel corso delle prime interviste con Gabriella Rosaleva, la regista dichiara di aver scelto lo struzzo in quanto animale angelico e quindi perfettamente in sintonia con l'argomento trattato dal documentario. Un'altra ragione che pare aver motivato la scelta dell'autrice risiede nel desiderio di omaggiare uno dei suoi punti di riferimento cinematografici: Luis Buñuel. L'autore infatti inserisce lo struzzo nel suo *Il fantasma della libertà*, del 1972.

che lo caratterizzano lo fanno appartenere, secondo la cineasta, alla categoria degli angeli. Peraltro lo struzzo, noto agli antichi come “uccello cammello”, è in grado di resistere senz’acqua per lunghi periodi di tempo e perciò si trova a suo agio in zone desertiche e solitarie, luoghi di eremitaggio per eccellenza. In questi termini, insieme a sciacalli e ad animali simili, è menzionato nella Bibbia. Rosaleva, profonda conoscitrice delle sacre scritture grazie alla sua formazione familiare, ha probabilmente tenuto conto delle parole di Isaia⁷ che cita la struzzo come tipico abitante del deserto⁸.

L’intervista prosegue, le domande che l’autrice pone sono anomale, non si interessano al privato di Zarri ma cercano di delineare il personaggio attraverso il suo punto di vista su temi come la solitudine, il silenzio, le emozioni, la ricerca, lo studio. La macchina da presa è sempre fissa sulla intervista, mentre la regista non appare mai: è solo la sua voce a guidarci nell’indagine.

Il tema della solitudine e, di conseguenza, del deserto, viene sviscerato in ogni suo aspetto. Durante la domanda successiva «Che significato dà lei al deserto?», non vediamo più l’intervistata, ma l’autrice sceglie di mostrare un porticato esterno, privo di presenze umane. La camera è fissa e rimane statica per tutta la durata della risposta.

⁷ Isaia, 44, 19-20

«Ecco, faccio una cosa nuova:
proprio ora germoglia, non ve ne accorgete?
Aprirò anche nel deserto una strada,
immetterò fiumi nella steppa.
Mi glorificheranno le bestie selvatiche,
sciacalli e struzzi,
perché avrò fornito acqua al deserto,
fiumi alla steppa,
per dissetare il mio popolo, il mio eletto».

La Bibbia. Parola di Dio scritta per noi vol.II, Marietti Editore, Torino, 1980, p. 727-728.

⁸ Rosaleva inserisce volentieri e spesso figure animali nelle sue opere. La ragione sta principalmente nel loro sguardo: uno sguardo, a suo dire, puro, innocente. La cineasta sostiene che noi, esseri umani, allontanati dall’istinto, non possediamo più quello sguardo. In quasi tutte le sue opere appaiono uno o più animali. Oltre alla questione della purezza, l’animale da lei scelto in un dato momento porta con sé altri elementi che lo legano al tema del film. Come, in questo caso, lo struzzo, convocato per i suoi tratti angelici, e il casuario, evocato per la sua indole pericolosa. Cfr. Bilancio finale, p. 235.

La sequenza successiva si apre su due giovani novizie: sono sedute a un tavolo, ricoperto da un drappo bianco, il fondo è buio e una luce colpisce i loro visi solo in parte, mentre risulta perfettamente illuminato il piano su cui sono poggiate le loro mani. La camera è fissa su di loro, noi le contempliamo per qualche secondo mentre ci osservano guardando in macchina. La voce di Rosaleva le presenta al pubblico: sono Laura e Diletta, due giovani che parleranno della loro vocazione.

Laura, la prima intervistata, spiega cosa è per lei la chiamata da parte di Dio. Anche in questo caso, la camera è posizionata oltre un grande tavolo. La giovane appare lontana, il tavolo tra lei e noi impone un certo distacco.

A questo punto del documentario, e ad interruzione del dialogo con Laura, l'autrice inserisce una pausa peculiare ma perfettamente in linea con il suo immaginario: un coro, composto da sette bambine e bambini, disposti ordinatamente dietro un tavolo rigorosamente bianco. Anche in questo lavoro torna quindi la composizione fotografica, quasi pittorica, dei personaggi sulla scena. Il coro intona il *Symbolum 77* (noto come *Tu sei la mia vita*), e ne canta le prime due strofe. Al termine del brano, torniamo su Laura. Le domande a questo punto sono secche e altrettanto le risposte; non vi è spazio per l'argomentazione.

Rosaleva «Lei sogna?»

Laura «Sogno?, Sì.»

R «Lei piange?»

L «Sì, piango abbastanza facilmente. Per gioia o per dolore.»

R «Ama di più il giorno o la notte?»

L «Posso dire di amarli entrambi.»

R «Lei prova paura a volte?»

L «Sì, ho paura.»

R «Ha paura della morte?»

L «No, non ho paura della morte».

Nonostante la brevità degli enunciati, il dialogo non ha un ritmo serrato, ma al contrario potrebbe definirsi pacato, lento. Rosaleva, infatti, lascia trascorrere tra una domanda e l'altra qualche secondo di silenzio. Questo perché il suo principale interesse non risiede nel contenuto verbale della risposta, ma nel volto delle persone. Così preferisce cogliere un'emozione dall'espressione del viso piuttosto che dalle parole. Il volto lascia trasparire senza menzogna, le parole, al contrario, vengono scelte e spesso non corrispondono davvero al sentire più intimo e autentico. L'intervista prosegue e si parla di un angelo

custode e di Gerusalemme. Nel corso delle risposte, però, non vediamo più Laura ma un fermo immagine che mostra le ragazze e i ragazzi del coro raccolti attorno a un televisore. L'inserito si differenzia da quelli precedenti in primo luogo per la sua natura, essendo un fermo-immagine e non una sequenza in movimento, e in secondo luogo perché pare ricollegarsi all'idea di osservazione esterna dei soggetti intervistati. In realtà non vediamo un televisore in scena, ma ne percepiamo la presenza indiziariamente, giacché solo i volti delle e dei giovani sono illuminati dalla medesima fonte di luce e guardano tutti nella stessa direzione.

Al termine dell'ultima risposta, un nuovo elemento viene inserito nel montaggio: è l'immagine di una giovane, vestita da angelo, che legge un passo della Bibbia. Anche lei sta dietro un piano ricoperto da un telo bianco, sopra il quale sono posizionate dieci palline pure loro bianche. Gli elementi sono illuminati da sinistra così che l'angelo ha tutta la parte destra in ombra. Se Laura descriveva la sua idea di Gerusalemme basandosi sulla città terrestre, l'angelo di Rosaleva, invece, legge un passo dall'Apocalisse in cui viene descritta la Gerusalemme celeste. Le sfere poggiate sul piano, sembrano rappresentare le dodici porte della città, definite nelle scritture le «dodici perle»⁹.

Una volta terminata la lettura della Bibbia, si passa a Diletta, la seconda novizia. È seduta al posto di Laura, e la scenografia e l'illuminazione non sono cambiate. Le domande iniziali non sono le stesse che erano state poste a Laura, ma l'approccio è rimasto invariato. A un minuto dall'inizio della terza intervista, l'immagine di Diletta viene sostituita da uno struzzo; rispetto alla sua prima apparizione, ora ne osserviamo il corpo e il frullo delle ali, mentre il muso resta imprevedibile allo sguardo. Il movimento dell'animale, così sfuggente e leggiadro, ci accompagna per le successive due domande che la regista pone, fino a quando l'intervistata, al quesito «Che cosa è la castità?», risponde sicura: «Per me è libertà».

⁹ Apocalisse 21, 10-14 «L'angelo mi trasportò in spirito su di un monte grande e alto, e mi mostrò la città santa, Gerusalemme, che scendeva dal cielo, da Dio, risplendente della gloria di Dio. Il suo splendore è simile a quello di una gemma preziosissima, come pietra di diaspro cristallino. La città è cinta da un grande e alto muro con dodici porte: sopra queste porte stanno dodici angeli e nomi scritti, i nomi delle dodici tribù dei figli d'Israele. A oriente tre porte, a settentrione tre porte, a mezzogiorno tre porte e ad occidente tre porte. Le mura della città poggiano su dodici basamenti, sopra i quali sono i dodici nomi dei dodici apostoli dell'Agnello». *La Bibbia. Parola di Dio scritta per noi vol. III*, Marietti Editore, Torino, 1980, p. 986.

Diletta, rispetto a Laura, riflette molto prima di pronunciare le sue risposte, pensa a lungo alle parole da utilizzare. Questi tempi sospesi che potrebbero apparire morti, e quindi cassabili in fase di montaggio, in realtà non fanno altro che avvalorare la scelta di Rosaleva di lasciar parlare i silenzi. Silenzi che vanno contro il principio televisivo di presenza costante del suono e delle parole¹⁰.

Nel corso delle risposte successive, l'immagine di Diletta non è costante. Per due volte viene sostituita da nuovi fermo-immagine: nel primo vediamo sempre i ragazzi del coro ma questa volta ripresi di spalle, sono seduti e osservano un televisore; nel secondo invece, il televisore risulta in primo piano e dei giovani vediamo solo parte delle teste: l'immagine trasmessa in tv è la stessa ripresa, venendo così a creare un effetto di ripetizione infinita del contenuto dell'inquadratura¹¹.

Dopo aver conosciuto Laura e Diletta, torniamo da Adriana Zarri. Le domande che le pone ora Rosaleva sono alcune di quelle che ha rivolto, poc'anzi, alle due novizie. «Lei crede nella fine del mondo?» «Certo che ci credo»: durante questo breve scambio appare, per la terza volta dall'inizio del documentario, un uccello; non si tratta più di uno struzzo bensì di un casuario, un uccello australiano, il più pericoloso al mondo, di cui risulta molto caratteristico il colore blu del collo e della testa. Molto simile allo struzzo e all'emù, è un animale in via di estinzione. «Lei ha paura della morte?» è la domanda, inevitabilmente, immediatamente successiva.

L'intervista con Zarri continua, seguono altre due domande. Poi una schermata nera interrompe la sequenza. Appare la scritta «Che cosa è l'eternità?» e il quesito è rivolto a tutte e tre le donne intervistate, prima a Adriana Zarri, poi a Diletta e infine a Laura. A questo punto le interviste sono finite; lo schermo è nero, ma in sottofondo sentiamo Laura che parla di Gerusalemme e un vociare confuso. L'audio viene fermato da un rumore meccanico: un pulsante che viene premuto e che interrompe il fluire delle parole. I suoni e quel vociare ricreano quella che sembra essere una sala di regia o di montaggio. Qualche secondo dopo il silenzio, la macchina da presa compie una leggera panoramica verso sinistra e si sofferma su alcune persone che osservano le interviste appena girate; in sottofondo sentiamo l'audio delle domande e delle risposte. La pausa è breve, la

¹⁰ Per meglio approfondire la questione sull'utilizzo dei silenzi, del suono e del parlato nell'ambito delle produzioni televisive, rimando a Sandra Lischi, *Il linguaggio del video*, Carocci editore, Roma, 2015, p. 37-39.

¹¹ Questo effetto prende il nome di feedback. In S. Lischi, *Il linguaggio del video*, cit., p. 49.

camera ricomincia a muoversi, torna verso il buio sulla sinistra, poi nuovamente verso le stesse persone di prima. A questo punto si avvicina lentamente, come irresistibilmente attratta da qualcosa, e si ferma alle spalle di un osservatore intento a visionare le riprese di quanto abbiamo appena veduto in un piccolo televisore. Una analoga attrazione cresce anche in noi, nonostante le interviste ci siano già state mostrate in maniera integrale. Ed è probabilmente in virtù di questa attrazione che ora, la televisione in questione viene ripresa in primo piano: non frontalmente, ma leggermente di sbieco, quasi a voler mantenere un'idea di visione rubata e spiata. L'immagine però non è nitida, ma confusa; la musica dell'incipit è nuovamente udibile. I momenti di pausa tra un movimento e l'altro sono brevi e sfuggenti, la camera ricomincia presto a vagare nello spazio: l'inquadratura si allarga, l'obiettivo si sposta nella stanza, verso il buio, verso altri dettagli poco leggibili, verso il soffitto. Dopo questa laconica indagine sugli spazi, torniamo sulle persone che osservano le interviste alla tv. Oltre alla musica, ora sentiamo nuovamente la voce dell'autrice e di Diletta. A questo punto, la macchina da presa compie uno zoom deciso sul televisore; mentre si avvicina, sentiamo la voce di Rosaleva pronunciare le seguenti parole «Guarda sempre in macchina», ed anche la camera che riprende l'intervista compie il medesimo zoom. Si tratta di una ripresa della ripresa, ma con uno sguardo che oltrepassa entrambe. È nuovamente la voce di Rosaleva a interrompere questo momento di contemplazione, il suo «Basta!», così preciso, mette fine a una molteplicità di sguardi provenienti da diversi punti di vista eppure tutti contemporaneamente percepibili.

Al comando della regista, la camera cambia inquadratura: non è più frontale, ma è nuovamente di sbieco. Sullo schermo appaiono le barre colore, le stesse che abbiamo visto in apertura; la trasmissione è ufficialmente interrotta, la camera si allontana da tutto, ricomincia a vagare e finisce nel buio. Quando la ripresa diventa nuovamente luminosa, dal nero, in dissolvenza, appare la scalinata di un ingresso. All'interno, una luce si spegne. Nuovamente in dissolvenza, dalle scale torniamo al nero. Siamo fuori dal convento, la nostra incursione è giunta al termine. Sulla schermata finale, appare una scritta «L'eternità è il limite», i suoni cessano, la scritta lampeggia, poi scompare.

Come è stato possibile notare nel corso dell'analisi appena proposta, in *La vocazione* compaiono numerosi elementi caratteristici del cinema e del sentire di Rosaleva, compresi alcuni passaggi che appaiono dissonanti e ostici. Ricollegandoci alle ragioni che hanno motivato la scelta della regista di avvicinarsi a queste tematiche e di indagarle, c'è però un'altra considerazione da muovere rispetto al percorso di vita dell'autrice. Rosaleva, infatti, non proviene solo da una famiglia religiosa, ma ha condotto i suoi studi in una

facoltà scientifica. La sua sensibilità artistica, quindi, subisce due spinte in netto contrasto tra loro: da una parte il desiderio di approfondire un discorso metafisico e religioso; dall'altra, la scelta di analizzare i soggetti con un approccio scientifico, reminiscenza dei suoi studi in neuropsichiatria infantile¹². In questa prospettiva, le pause prima evidenziate, l'indugiare della camera sui volti delle intervistate divengono il vero spazio di ricerca. Ad agevolare il raggiungimento di questo obiettivo è stata sicuramente la tipologia delle domande poste dall'autrice. Si tratta, infatti, di quesiti insoliti, bizzarri, che in alcuni momenti sembrano quasi cogliere di sorpresa le sue interlocutrici. Le parole e soprattutto le immagini di Rosaleva tentano di scavare nell'animo delle religiose, di comprendere le ragioni profonde che le hanno spinte a dedicare la loro esistenza a un'entità astratta, a Dio. Alcune di queste domande mettono in difficoltà le novizie, poiché le sentono forse troppo intime rispetto al loro percorso; altre, invece, sembrano voler insinuare dubbi nelle loro menti¹³, mettere alla prova la vocazione delle intervistate. Come racconta Rosaleva, il lavoro nasce in gran parte dall'improvvisazione, dal confronto imprevedibile con le sue interlocutrici:

«Non c'era una vera e propria sceneggiatura, giusto una traccia delle domande che ho fatto anche alle suore. [...] Quando a una ho chiesto "Lei sogna?" è rimasta un po' così perché non gliel'aveva mai chiesto nessuno».

L'originalità dei quesiti, ma anche la cura scenografica delle ambientazioni, gli inserti spesso stranianti e le musiche particolari, hanno aiutato la regista a raggiungere una certa atmosfera. Le interviste, infatti, avvengono in luoghi freddi, poco illuminati, privi di fronzoli e décor elaborati. Lo sguardo, sempre fisso in camera, crea una connessione diretta tra il soggetto intervistato, chi svolge l'intervista e chi osserva e ascolta. Inoltre l'assenza di elementi di contorno permette di tenere un'attenzione costante sulle interlocutrici, senza che la concentrazione degli spettatori venga meno. Nonostante l'intervistata sia sempre al centro della scena, c'è sempre un certo distacco tra loro e il pubblico, accentuato in modo particolare, nei colloqui con le novizie, dalla presenza ingombrante del grande tavolo bianco. La staticità della situazione comunicativa basata sulla rigida alternanza di domande e risposte si contrappone ai movimenti di camera che avvengono negli ambienti

¹² Cfr. *Piccola Biografia*, p. 7.

¹³ M. Calamia, *Il Cinema di Gabriella Rosaleva*, cit. 365.

esterni e nella sala di montaggio: ancora una volta viene sottolineata la differenza dei due spazi: la vocazione a Dio, data dalla calma e dal silenzio e la vocazione al video, data dalla frenesia e dalla confusione. La natura degli inserti, come abbiamo visto nel corso dell'analisi, è spesso spiazzante e straniante, di difficile comprensione.

Tutti gli elementi evidenziati, nel complesso, contribuiscono alla realizzazione di quell'atmosfera metafisica che Rosaleva intendeva raggiungere.

L'analisi proposta avvalorava quanto detto all'inizio e offre la possibilità di comprendere il significato della strada non convenzionale intrapresa dall'autrice. Il genere "intervista", seppure piegato in situazioni comunicative non canoniche, è una costante nel cinema di Rosaleva, a cominciare da *Caterina Ross*, e sembra rimanerle cucito addosso a lungo. In altri film, infatti, utilizza lo stesso approccio inquisitorio: in *Caterina*, la presenza del podestà faceva da tramite tra lei e la persona intervistata; da *Caterina* in poi, invece, quel tramite è venuto a mancare e Rosaleva ha incarnato il ruolo dell'inquisitrice. Una parte che, come vedremo nelle prossime analisi, è facilmente individuabile in altre circostanze.

4.5 CERCANDO BILL¹

*'Cause it's a long way to go
A hard row to hoe
Yes it's a long way to go
But in the meantime*

*Before you cross the street
Take my hand
Life is what happens to you
While you're busy making other plans².*

*Cercando Bill*³ racconta la storia di un bambino che, solo e annoiato, decide di uscire di casa, sale su un camion e gira per la città accompagnando l'autista che sbriga le sue commissioni. Tra le varie avventure che vive nel corso del pomeriggio, trova un cane e, affezionato al suo dolce sguardo, decide di portarlo a casa facendo una non tanto gradita sorpresa alla madre.

È il sesto cortometraggio di finzione di Gabriella Rosaleva. Girato nel 1984 e prodotto per la Terza rete del Piemonte, il film si presenta come una pausa dalla lunga serie di documentari per la televisione che la regista realizza nel corso degli anni torinesi. È stato presentato fuori concorso al Salso Tv & Film Festival nel 1985.

Il cortometraggio è parte dei lavori girati durante uno dei periodi più prolifici per la regista, che si sente libera di poter creare esprimendo al meglio la propria personalità.

L'idea per questo film arriva da una suggestione: Rosaleva infatti ha un'immagine che le risuona nella mente, un ricordo legato alla sua infanzia. Si tratta di un'enorme gonna gialla, piena di fiori, indossata da un'amica di famiglia:

C'è una storia che mia madre mi raccontava: fino ai due anni non parlavo e camminavo poco. Tanto che i miei genitori pensavano che avessi qualche problema. Ma un giorno, mia madre non ricordava con esattezza se era primavera o estate, arriva un'amica di famiglia a casa nostra. Indossava una gonna colorata e con tanti fiori disegnati. Io la guardo e le vado incontro, con decisione. Mentre le tiro quella bellissima gonna, inizio a dire «Fiori! Fiori!». E da quel momento comincio a camminare e parlare. Sia mia madre sia le mie zie credevano di aver assistito a un miracolo! Diversi anni dopo, quando ho cominciato a fare cinema, ho realizzato un lavoro dal titolo *Cercando Bill*. In questo piccolo film c'è un bambino che porta in casa un cane e ad attenderlo c'è la madre che indossa una gonna rossa davvero attraente. Quando, dopo tempo, ho

¹ Cfr. Appendice iconografica Vol. 2, p. 278.

² Yōko Ono, *Beautiful Boy (Darling Boy)*, in «Double Fantasy», 1980.

³ Cfr. Filmografia, p. 249.

rivisto questa sequenza mi sono resa conto che le due cose erano connesse. [...] Tutto quello che ti colpisce sedimenta nella memoria⁴.

Questo breve racconto non solo ci restituisce la vaga idea da cui prende spunto l'autrice per il suo cortometraggio, ma ci aiuta a comprendere meglio il più ampio discorso legato all'immagine e alla vocazione per essa che risiede da sempre nell'animo di Rosaleva. *Cercando Bill* è in bianco e nero. Inizia con una inquadratura su una porta finestra aperta; subito dopo la camera comincia a vagare nello spazio, si muove in panoramica verso il tavolo presente nella stanza e si sofferma su un bambino. Durante questo movimento iniziale, sentiamo la voce del bambino che legge una lettera indirizzata al padre. Al termine della panoramica, diamo quindi un volto a quella voce che ci ha accompagnato nel corso dell'incipit. Appaiono ora i titoli di testa, con il testo che scorre in basso su una schermata nera. Con una dissolvenza torniamo nella stanza di prima; grazie a un *montage* di dettagli, Rosaleva allestisce un quadro generale dello spazio e di ciò che contiene: un orologio, il bambino addormentato con la testa poggiata sul tavolo, una sedia vuota davanti a un muro tutto bianco, un vaso di fiori e alcune farfalle raccolte in una teca. Il bambino si desta improvvisamente dal sonno, è solo in casa, e comincia a giocare facendo finta di essere un maestro di matematica. Cambia l'impostazione della voce, si è fatto serio e concentrato, è completamente immedesimato nel nuovo ruolo che sta incarnando. Campi medi e primi piani si alternano per mostrarci l'avanzare del gioco. Dopo circa 2 minuti, l'inquadratura cambia, vediamo il bambino e il tavolo ripresi dall'alto: proseguendo nella sua recita, il bambino a questo punto finge di guardare di nascosto dai suoi alunni la foto di una donna con il seno nudo. Con il cambiare dell'inquadratura, anche le sue azioni mutano; ecco quindi che torniamo a un piano medio e, con esso, la finta lezione prosegue.

Improvvisamente però torniamo su di lui, una mosca entra in scena e lo distrae; il bimbo la segue con lo sguardo, la vediamo mentre ronza sul muro. Questa distrazione così repentina sottolinea il sentimento di noia che il bambino sta provando. Da fuori, un cane comincia ad abbaiare, destando il ragazzo dal torpore: è Bill. Il bambino ritira i quaderni e corre fuori entusiasta. Arriva a un camioncino, il bambino e l'autista si presentano, e a questo punto scopriamo pure il nome del piccolo protagonista: Pietro. Insieme cominciano

⁴ Cfr. Introduzione, p. 3.

un piccolo viaggio che li porterà in diversi luoghi e in ognuno di essi, il bambino vivrà qualcosa di nuovo e diverso.

Una volta salito sul furgoncino, la macchina da presa si sofferma a lungo su Pietro, vediamo il suo volto mentre l'autista gli pone delle domande su dove sia diretto. Mentre risuonano le note di *Give Peace A Chance* di John Lennon, Pietro si volta e osserva con curiosità l'interno del camion: ad attirare la sua attenzione ci sono due scarpe rosse da donna. In questo momento, per la prima volta, notiamo il colore rosso, l'unico colore fino ad ora presente nel bianco e nero della pellicola.

Pietro e l'autista si fermano per la prima commissione, sono in una sorta di locale all'aperto, con dei tavolini e diverse sedie; un piccolo cane fa capolino tra le gambe delle sedute. *Beautiful boy* di Yōko Ono accompagna la scena. La macchina da presa si sofferma sul piano di uno dei tavolini e improvvisamente appare un bicchiere pieno di una bibita rossa. Per la seconda volta notiamo il colore. Pietro beve la bibita e la camera inizia a vagare raso terra, tra i tavoli. Quello che inizialmente appare come un movimento scomposto dell'inquadratura, si rivela invece essere la soggettiva del cane. La sua camminata si interrompe su Pietro, che guarda in camera come se stesse osservando la bestiolina negli occhi. Il bambino cerca di interagire con il suo nuovo amico a quattro zampe, ma poco dopo viene richiamato all'ordine e riprende il cammino alla volta di una nuova tappa. Nuovo giro, nuova traccia musicale, *Dear Yoko*, sempre di John Lennon, accompagna il breve tragitto tra la prima e la seconda sosta.

John Lennon si interrompe con l'arrivo a destinazione; Pietro scende dal furgone e la musica cambia: *Feuerfest! Polka française, Op. 269* di Lorin Maazel, ci guida alla scoperta di questo secondo luogo. Insieme al piccolo Pietro, e grazie ai movimenti di camera, osserviamo l'ambiente intorno. Ci sono cavalli intenti a mangiare, cammelli, elefanti; lo spazio ricorda un ambiente circense. Oltre ai vari animali, dalla finestrella di una casetta mobile si affaccia una bambina, poi spunta un secondo bambino. Pietro li osserva incuriosito. Sembra che tra i due ci sia il desiderio di uno scambio, che però non avviene, si limitano in una serie di campi e controcampi in primo piano. Non c'è movimento, ma capiamo che i due bambini si stanno spostando nello spazio dal cambio di scenografia alle loro spalle. Ogni primo piano si mostra diverso dal precedente. Nell'ultimo, Pietro è ormai nuovamente sul furgone, ha un'espressione triste, stanno ripartendo; la bimba, invece, è davanti un drappo nero, saluta Pietro con la mano, e mentre la macchina da presa si allontana da lei - così come il furgone - possiamo ammirare il suo vestito rosso. La musica che ha accompagnato l'intera sequenza, ora cessa. Il piccolo protagonista e il

suo “cocchiere” sono giunti alla terza tappa. L’ambiente in cui si svolge la scena ricorda la sala d’attesa di una stazione. Su una panchina è seduto un uomo⁵, è addormentato e indossa uno smoking. Pietro si avvicina incuriosito, lo osserva e lo strano signore si desta dal sonno. L’uomo indossa la giacca di un completo elegante, si alza dalla panchina, e la macchina da presa lo riprende dal basso: la testa rimane per un attimo fuori dal quadro e da questa angolazione sembra un uomo dalla statura elevata, fuori norma; poi comincia a raccontare una storia. È il momento di massima lontananza dalla realtà, e la storia in questione sembra suggerire la chiave di lettura dell’intera sequenza:

Voglio raccontarti una storia, non so se è vera [...] C’erano tre amici: uno senza braccia, l’altro cieco, l’altro senza gambe. Andarono tutti e tre a caccia, passò una lepre: quello senza braccia la indicò con tutte e due le dita; quello cieco prese il fucile, prese bene la mira e sparò, pum, colpì la lepre; quello senza gambe si fece una bella corsa e prese la lepre. Poi tutti e tre si dissero «ora dobbiamo cucinarla» e andarono a cercare una casa, che trovarono: una bella casa con tante finestre, finestrelle, panche, panchinelle, che non c’erano. Bussarono alla porta, che non c’era, si aprì al piano superiore una finestra, che non c’era, si affacciò un uomo, che non c’era, e disse «che cosa volete?». «Buono uomo» dissero i tre amici «vorremmo una pentola per cucinare questa lepre» «un momento» disse l’uomo. Chiuse la finestra, che non c’era, scese le scale, che non c’erano, aprì la porta, che non c’era, e fece passare questi tre amici, che non c’erano. Fece cucinare questa lepre, che non c’era, tanto tanto a lungo e quando la lepre proprio divenne bella ma bella cotta, da fuori la casa passò un uomo senza braccia, cieco e senza gambe che vide la lepre, bussò alla porta, aprì la porta, entrò, prese la lepre, la rubò e se ne scappò via. lo questa storia non so se è vera [...] A proposito, tu ci sei?

Il bambino ascolta con grande interesse. Al termine del racconto, un secondo uomo, in smoking, viene inquadrato mentre è intento a leggere. Come se si fosse sentito osservato, solleva lo sguardo e guarda in camera; e in effetti, in controcampo, vediamo Pietro che guarda il secondo uomo sconosciuto. Quest’ultimo, sorridente, si alza in piedi, indossa la giacca del completo e comincia a cantare. Il primo sconosciuto ora non è più seduto, attraversa la scena facendo il *moonwalking* con lo sguardo rivolto verso Pietro e verso di noi.

La sequenza si chiude. La terza tappa è l’unica che non presenta il colore rosso, vero e proprio *file-rouge* di questo cortometraggio. Questa esibizione dei due uomini in una sorta di non-luogo, il loro desiderio di catturare l’attenzione del piccolo Pietro e, di conseguenza,

⁵ Il signore elegante è interpretato da Maurizio Donadoni, alla sua prima collaborazione con Gabriella Rosaleva. Lo vedremo nuovamente in seguito, protagonista della *La Sonata a Kreutzer* (1985) e di *Spartaco - Prima del futuro* (1986).

anche la nostra, e l'assenza del rimando al rosso, rendono la scena più vicina all'idea di sogno. Rispetto alle tappe precedenti, viene a mancare il contatto con la realtà. Cosa è vero e cosa non lo è? È successo davvero o era solo un sogno del piccolo Pietro? È anche questo uno dei tanti giochi del bambino?

Il film prosegue, Pietro è nuovamente sul furgone, possono ripartire alla volta della prossima tappa; in sottofondo, ancora una volta, John Lennon e la sua *Beautiful Boy (Darling Boy)*. Durante il tragitto, la camera ci restituisce alcuni dettagli del volante. I due viaggiatori arrivano in una casa, la possiamo vedere da dentro il furgone. Nell'inquadratura successiva, Pietro è davanti a una rete, in sottofondo sentiamo diversi cani che abbaiano. La scena si apre con lo slow motion del bambino che guarda oltre la rete e sorride; dall'altra parte c'è un cane che guarda dritto in camera. Lo slow motion prosegue e la macchina da presa comincia a vagare all'interno del canile. Campi medi, piani medi e primi piani sui musci dei cani si alternano per mostrarci tutti gli abitanti di quel luogo. Pietro è felice, un primo piano sfuggente sul sguardo sottolinea il suo improvviso stupore quando uno dei cani sembra, più degli altri, catturare la sua attenzione. In quel momento, la canzone di Philip Glass *Knee Play 5*, recita le parole "Halleluja, halleluja", che sembrano mettere l'accento su questo casuale incontro tra due anime affini. La scena del canile si chiude e noi torniamo a casa di Pietro. Vediamo una porta che si apre e una donna che fa capolino. Fa qualche passo verso la macchina da presa, chiama Pietro; si ferma quando è in primo piano e comincia a guardarsi intorno con sospetto. Pietro è in bagno con il cane, all'ennesimo richiamo della madre - che ora è seduta - risponde ed esce fuori. Quando arriva in salotto, lei gli domanda chi sia quel cane. La donna indossa un abito rosso e si accomoda su una poltrona rossa mentre parla con il figlio. Lui si avvicina cauto, lei tiene lo sguardo fisso in camera - sta osservando con tenerezza il figlio - poi sorride. Un fermo-immagine con il primo piano sulla madre serena chiude il film, noi pubblico e lei ci osserviamo per circa 20 secondi, un lasso di tempo esteso per un'unica inquadratura ma che ci permette di scrutare ogni dettaglio di questo sorriso che richiama la Monna Lisa: un'espressione tutta da decifrare. In sottofondo, le note di Philip Glass riprendono a suonare e accompagnano i titoli di coda.

Cercando Bill, come sottolineato in precedenza, è uno dei lavori del periodo torinese. Se gli altri titoli rientrano nel filone documentaristico, questo cortometraggio è pienamente di finzione. E la finzione, la menzogna, è il filo conduttore di questo piccolo film. Difatti, come abbiamo visto nella descrizione appena conclusa, in tutta la pellicola sono disseminati dettagli che continuamente mettono in discussione la natura delle immagini che vediamo.

A tal proposito vorrei richiamare due film che con *Cercando Bill* condividono parte del plot e alcune suggestioni: *Il piccolo fuggitivo* (1953) di Morris Engel e *Stations* (1982) di Bob Wilson. Un primo avvicinamento tra *Cercando Bill* e *Stations* è stato proposto da Marta Calamia⁶. La prima similitudine concerne i protagonisti, che sono in entrambi i casi dei fanciulli. A legare ulteriormente questi lavori, è l'idea della capacità di "rottura" affidata al bambino. Se in Rosaleva il bimbo riesce a "rompere" il bianco e nero portando in scena il colore rosso, in Wilson, invece, il ragazzino è capace di influenzare l'andamento del tempo e di creare mondi nuovi e tra loro diversi. I due bambini, con strumenti diversi, generano immagini e personaggi assecondando la loro fantasia.

Per quanto riguarda *Il piccolo fuggitivo*, l'analogia è più immediata: il film, considerato precursore di un modo di fare cinema caratteristico della *Nouvelle Vague* e della New Hollywood degli anni Sessanta, è un esempio autentico di cinema indipendente, più vicino al cinema documentario che di finzione. La pellicola racconta la storia di un bambino che, convinto di aver ucciso il fratello durante un gioco, fugge e trascorre l'intero pomeriggio tra le giostre e i bagordi di Coney Island. Tutta la parte centrale del film, ripresa ad altezza di bambino, permette una sicura immedesimazione nel personaggio e quindi aggiunge un forte effetto di realtà a tutta la vicenda⁷.

Rosaleva, per realizzare *Cercando Bill*, non si è ispirata alle due opere citate. Il confronto qui proposto, infatti, è basato su alcuni punti in comune ravvisabili tra le tre opere. Marta Calamia, nella sua tesi, propone la prima lettura avvicinando il lavoro di Rosaleva all'opera di Wilson e lo fa per quell'elemento di sperimentalismo che l'autrice lombarda cerca di proporre nei suoi film; quello con *Il piccolo fuggitivo*, invece, è un confronto suggestivo che propongo qui per la prima volta, e che si fonda su sottili assonanze fra le due opere, tese entrambe a mescolare realtà e finzione.

Rosaleva, tra questi due apici immaginari, si trova esattamente nel mezzo. Con *Bill* mette in scena una storia, dalla natura incerta in alcuni momenti, sfruttando il realismo della macchina da presa - ad altezza bambino, come Engel - ma giocando con le musiche, i colori e i personaggi per rendere l'atmosfera fantastica - il ralenti, la color correction desaturata, l'esposizione del colore rosso. Per come è strutturato il film potremmo arrivare a pensare, nel finale, che si sia trattato solo di un sogno. La madre di Pietro indossa un

⁶ M. Calamia, *Il Cinema di Gabriella Rosaleva*, cit. 389.

⁷ Marco Mastino, *Il padre degli indipendenti*, in «Filmidee», 19 ottobre 2013, n. 9, <http://www.filmidee.it/2013/10/il-padre-degli-indipendenti/> (ultimo accesso 2 novembre 2018).

lungo vestito rosso, a cui arriviamo dopo che tanti piccoli elementi rossi sono stati sparsi come briciole durante la pellicola. «Le pennellate divengono orme che conducono ad una meta, la madre, e quest'ultima ci sospinge indietro, disseminando il "viaggio" di dubbi. [...] Qual è la verità?» sottolinea Marta Calamia nella sua analisi. Sogno e realtà, in questo lavoro, trovano la massima espressione in quanto si fondono e ci confondono. Il fatto di aver ristretto il campo al confronto con queste due opere non esclude comunque il legame con una più vasta filmografia caratterizzata dalla centralità del protagonista bambino, dove la camera è associata al suo sguardo proponendo un'ardita mescolanza tra realtà e immaginazione. *I 400 colpi*, per esempio, o *Germania anno zero*, sono alcuni dei titoli che si possono ricordare. O ancora possiamo pensare a film come *Schindler's list*, dove gli sconfinamenti favolistici tipici delle trame con protagonisti bambini ci vengono restituiti attraverso il colore.

La caratteristica che sicuramente accomuna i lavori sopra citati e che in qualche modo crea coesione è lo sguardo. Il punto di vista, in questi film e in altri che, nel corso della storia del cinema, hanno scelto di utilizzare i bambini, riguarda non solo la posizione della macchina da presa spesso adattata alla loro altezza, ma soprattutto la restituzione di un modo originale e puro di vedere il mondo. La loro è una capacità di osservare senza avere un'opinione a priori o senza necessariamente doverne trarre delle conclusioni. Come Bill, che davanti a quello strano spettacolo allestito da due sconosciuti, non si domanda cosa stia accadendo, ma osserva e accoglie ciò che vede senza cercare ragioni. Scrive François Vallet: «L'arte dell'infanzia simboleggia le verginità prima del disinganno, prima della perdita del sé, prima dell'alienazione sociale»⁸. Mi pare un punto di vista molto simile a quello che Rosaleva cerca di trasmettere per immagini, attraverso i bambini e attraverso i suoi animali, in una mescolanza tra il regno animale e l'universo dell'infanzia che si consuma proprio nella purezza dello sguardo e che in *Bill* trova ampio spazio. Penso in particolare alla falsa soggettiva⁹ del bambino che ci riporta in realtà al punto di vista del cane, e anche al finale, quando il piccolo Pietro arriva vicino a un canile e, ormai giunto alla fine del suo viaggio, prende con sé uno dei cani che osserva - e che di fatto osservano lui. Ma è nella parte conclusiva, quando Pietro torna a casa, che il suo sguardo

⁸ François Vallet, *L'image de l'enfant au cinéma*, Éditions du Cerf, Paris, 1991, pp. 111-120.

⁹ Sul punto di vista filmico e sulle accezioni che in essa confluiscono e si sovrappongono rimando a Edward Branigan, *Point of view in the cinema. A theory of narration and subjectivity in classical film*, Mouton, Berlin-New York-Amsterdam, 1984, pp. 73-142.

si fonde del tutto con quello del cane. La camera, infatti, è inizialmente all'altezza dell'animale: vediamo il vestito rosso della madre, colore che solo a Pietro era concesso vedere durante il film; la madre guarda fisso in camera mentre chiede «che cosa hai fatto oggi? Dove sei stato?», Pietro risponde ma la camera resta comunque in basso. Quando la madre dice «vieni qui», la macchina da presa piano piano si avvicina e si solleva, passando dall'altezza del cane a quella del bambino. La fusione tra i due mondi è completa: chi è Pietro? Chi è Bill? È una incertezza che attraversa molto cinema di Rosaleva, basti pensare a *Viaggio a Stoccolma*¹⁰, nel quale solo alla fine capiamo che, forse, ciò a cui abbiamo assistito è stata una lunga intervista a Madesani.

¹⁰ Cfr. Scheda d'analisi, p. 178.

4.6 EGIZI - UOMINI DEL PASSATO FUTURO¹

*La sopravvivenza del passato
è articolata al desiderio stesso dello spettatore:
che ciò riviva, qui ed ora, su questo schermo
in questa sala per la mia salvezza e il mio smarrimento².*

*Egizi - Uomini del passato futuro*³, è un documentario dedicato al Museo Egizio di Torino, realizzato nel 1984 nell'ambito di un programma della sede regionale per il Piemonte, difatti, in apertura, squillano le trombe della sigla della Rubrica Regionale che lo ospita. La stessa sigla apre anche *La vocazione*⁴, anch'esso prodotto durante gli anni in cui Rosaleva ha vissuto a Torino.

L'approccio che la regista sceglie di mettere in campo per raccontare uno spazio museale è interessante: anziché limitarsi ad un racconto oggettivo del luogo - già denso di immagini e significati - preferisce costruire un racconto suo rileggendo sia il passato come se fosse in realtà il futuro, e rileggendo anche lo spazio espositivo. Il potente e a tratti spiazzante sperimentalismo che la caratterizza, può tradursi in concreti sbocchi produttivi grazie alle nuove politiche televisive promosse dalla RAI nel corso degli anni Ottanta⁵. Il documentario si apre su un gruppo di bambini. Sono disposti in maniera ordinata: stanno fermi e in silenzio mentre sui loro volti scorrono i titoli di testa, terminati i quali si entra nel vivo di questa passeggiata culturale. Un uomo è fermo di fianco alla statua di un babbuino: è la rappresentazione terrena del Dio Thot, lo scriba degli dei, adorato dagli egizi. L'uomo prende parola e da quel che dice capiamo che lui sarà il nostro Virgilio, colui che ci guiderà nel racconto.

«Gli egizi, demandavano la loro origine a una catastrofe cosmica che li aveva fatti approdare nella valle del Nilo. Lì avevano costruito la loro storia, la loro civiltà [...]» Queste sono le parole che la nostra guida pronuncia per cominciare a raccontare la storia degli egizi e del museo che ospita la collezione dei reperti; è un'introduzione peculiare che pare

¹ Cfr. Appendice iconografica Vol. 2, p. 280.

² Jean-Louis Comolli, *Vedere e potere. Il cinema, il documentario e l'innocenza perduta*, Donzelli Editore, Roma, 2006, p. 14.

³ Cfr. Filmografia, p. 249.

⁴ Cfr. Scheda d'analisi, p. 55.

⁵ Su questo punto si fa maggiore chiarezza nel corso dell'analisi di *Mercoledì delle ceneri*, p. 104.

ricondere l'antica civiltà a una provenienza extraterrestre. Un'idea, quest'ultima, avvalorata dalle inquadrature, dai giochi di luce, dai suoni e, in generale, dall'atmosfera metafisica e aliena che la regista sceglie di allestire. La prima spiegazione, che prosegue dopo l'introduzione appena esposta, avviene in una sala, davanti a una teca. La guida è sulla sinistra dell'inquadratura, e quando si ferma per iniziare a parlare, vediamo il suo riflesso sulla teca; questo dettaglio rende più ambigua la sequenza e si accorda al contenuto misterioso di ciò che va dicendo. Al termine del discorso, un fermo-immagine ci consegna il primo piano della guida e apre il suo vagare dentro gli spazi del museo. Non si tratta di un unico fermo-immagine, ma di una sequenza di fermo-immagine, quattro nel complesso. La camminata, tra il terzo e l'ultimo fermo-immagine, viene interrotta dal primo piano di due delle statue presenti nel museo. Siamo finalmente cominciando ad addentrarci nei meandri della storia egizia esposta.

Il tour prosegue con panoramiche e primi piani che si alternano e ci mostrano le opere presenti. La guida, in egual modo, si muove nello spazio avvicinandosi alle opere e interagendo con fare delicato e poco invadente. Le immagini si susseguono, mentre in sottofondo si ode una musica minimale d'ambiente con inserti di violini; la luce che illumina la scena non è mai eccessiva né piena, ma lascia spazi d'ombra. La camera è quasi sempre fissa sui reperti: sembra muoversi con cautela; Rosaleva ci guida con lentezza, ci lascia il tempo di scrutare ogni dettaglio dell'inquadratura. I movimenti, se presenti, sono minimi e lievi: carrellate laterali sui sarcofagi, zoom in avanti per sottolineare i dettagli o zoom all'indietro per mostrarci la maestosità delle opere.

La guida è comunque sempre presente: si sposta insieme alla macchina da presa (e insieme a noi) negli ambienti del museo egizio che appaiono lontani dall'idea canonica di spazio espositivo. La prima parte della sequenza ha un accompagnamento musicale discreto che dopo circa due minuti si interrompe. Per qualche secondo seguiamo quasi in silenzio, sentiamo solo qualche rumore d'ambiente. Con il cambio dell'inquadratura, anche la musica cambia. Mentre vediamo una teca che contiene due statue - di cui però possiamo ammirare solo la testa - cominciano le note elettroniche e dissonanti di *Nebulous Dawn*, interpretata dalla band tedesca Tangerine Dream. L'atmosfera è inquieta, con una luce intermittente a illuminare le due teste; successivamente vediamo una teca impolverata, parzialmente rischiarata da una luce blu, all'interno della quale è possibile scorgere un altro sarcofago. La polvere è così spessa da non permettere una visione chiara del reperto archeologico, e sembra quasi riportare l'oggetto all'antichità da cui proviene. Rivediamo poi le due teste, ma la teca che le contiene ora è bene illuminata;

sulla parte bassa dell'inquadratura è possibile scorgere quello che appare come un riflesso dell'inquadratura stessa: l'effetto creato è un vortice infinito dell'immagine attraverso il suo riflesso.

La guida è ancora con noi: dopo una dissolvenza dal nero, appare davanti alla ricostruzione in miniatura di due piramidi, ha lo sguardo fisso in camera. Appena la luce diviene totale, ricomincia a parlare. Illustra la costruzione delle piramidi ed esordisce così: «Le piramidi sono astronavi puntate verso il cielo. Hanno due aperture: una verso Alpha Draconis che indica il nord e una verso la Cintura di Orione che indica il sud». Ecco che la sua descrizione si mostra come un'ulteriore conferma di una idea che già si era insinuata al principio: quella egizia sarebbe una civiltà extraterrestre, proveniente dal futuro piuttosto che dal passato e arrivata sulla terra attraverso strane astronavi che continuano, tutt'oggi, a comunicare con il cielo, con il mondo altro dal quale, probabilmente, sono giunte. Una dissolvenza in nero chiude la scena.

Ricominciamo ora ad osservare gli oggetti presenti nel museo, li contempliamo in compagnia della nostra guida che si sofferma ad osservare tutto da vicino. Il suo vagare è lento, cauto e rispettoso ma, al tempo stesso, è estremamente attento e curioso. Dalla spiegazione delle piramidi in poi, alcune delle inquadrature sono fortemente desaturate, raggiungendo quasi il bianco e nero. Si passa ad un'altra stanza del museo, con una panoramica sull'ambiente che si conclude su una statua raffigurante un uomo rannicchiato. L'immagine è ancora desaturata: la mano della guida, ora interamente ricoperta da brillantini dorati, scende dall'alto verso il basso e la scena diviene improvvisamente più luminosa, come se il movimento avesse acceso delle luci precedentemente assenti. Poi, in totale contrasto con quanto abbiamo appena visto, un piano medio della guida appare in bianco e nero. Dal piano medio passiamo a un primo piano, la musica in sottofondo si alza e lui guarda dritto in camera. La statua dell'uomo rannicchiato ci viene mostrata una terza volta: ora è più luminosa che mai e possiamo notare una serie di dettagli che prima, invece, non erano visibili data la poca luce presente nella sala. Una dissolvenza in nero chiude la scena. Una nuova statua e il piano americano della guida vengono nuovamente alternate. La sua voce racconta qualcosa, ma la musica ad un volume molto elevato non ci permette di comprendere del tutto le parole. Dal dettaglio su una statua, passiamo ora a un campo medio su un corridoio che ci viene poi mostrato meglio con un panoramica. È uno spazio che vediamo solo in parte perché anche in questo momento le luci non illuminano a sufficienza. Come a rispondere a questa difficoltà, arrivano puntuali una serie di primi piani sulle statue che affollano il

corridoio. Giochi di luci e giochi con le proporzioni si alternano nel montaggio. Il corridoio appare ora solo in parte e in bianco e nero; le luci e i colori sono venuti improvvisamente meno. Il gruppo di bambine e bambini, che abbiamo visto in apertura, avanza ora dal fondo dell'inquadratura. Quando arrivano davanti alla macchina da presa, li cogliamo in primo piano; il movimento sui loro volti non è fluido, ma alcuni fermo-immagine interrompono la breve carrellata che li ritrae. La camera li mostra tutti, uno per uno; poi sulla scena rimane soltanto una bambina. I fermo-immagine continuano ad essere alternati nella sequenza, creando un effetto non fluido, singhiozzante.

La bimba viene ripresa dal basso, la scena diviene ora a colori. Il suo sguardo è fisso davanti a sé, anche quando viene inquadrata in primissimo piano, sempre dal basso. Avanza leggermente verso la macchina da presa, dopodiché viene ritratta frontalmente: ora anche lei, con la mano ricoperta da brillantini dorati, guarda in camera e indica qualcosa o qualcuno posto oltre l'obiettivo. L'inquadratura successiva ci mostra la testa di un toro. La bambina continua ad indicare, e ora vediamo la guida illuminata sul volto da una luce rossa: dopo questo scambio di sguardi, la guida abbandona la sala.

A circa quattro minuti dalla chiusura, comincia la sequenza finale del documentario. La prima scena si apre in uno spazio nuovo: siamo probabilmente fuori dall'area museale o comunque in un ingresso, un luogo in bilico tra l'interno e l'esterno. In quadro è presente una donna, in piedi davanti a una scalinata; è inquadrata in piano medio, ha le braccia conserte, lo sguardo fisso oltre la macchina da presa e ha gli occhi truccati alla egiziana. La nostra guida arriva sulla scena, osserva la donna e poi sale lungo i gradini; una volta giunto in cima, alcuni giochi di luce vengono proiettati sulle scale e pochi secondi dopo, con un jump cut, la donna sulla scena cambia. Vediamo un'altra donna, non più quella di prima, che rimane immobile nella stessa esatta posizione di colei che l'ha preceduta. Resta ferma, anche mentre la guida scende ancora le scale, la osserva e poi risale nuovamente; quando arriva alla sommità, i giochi di luce sulle scale si ripetono: se prima hanno anticipato un cambio della figura, ora anticipano la sparizione della donna. La sua assenza ci permette quindi di vedere solo la scalinata. La guida scende, in slow motion, osserva il punto in cui si sono avvicinate le due donne e poi sale per l'ultima volta, lasciandoci infine davanti alla scalinata. Su quest'immagine, cominciano a scorrere i titoli di coda.

Il passato, il presente e il futuro sono in continua comunicazione all'interno di questo lavoro. Il museo è di per sé un luogo atto a tramandare ai posteri le bellezze e le storie del

passato, non solo per suscitare ammirazione estetica, ma anche per trasmettere la conoscenza di ciò è stato. Il lavoro che svolge Rosaleva va oltre l'idea di mostrare questo luogo e raccontare semplicemente le caratteristiche del museo; il suo intento, infatti, è quello di allestire sulla scena la sua visione della storia.

Per quanto oggettivo possa essere un documentario⁶ - inteso come testo audiovisivo atto a documentare una data realtà - è pur sempre un lavoro determinato da scelte estremamente personali. Ciò che vediamo, quindi, ha un contenuto oggettivo ma deriva da un pensiero soggettivo. Il lavoro che svolge Rosaleva è principalmente quello di accompagnare il pubblico all'interno di uno spazio mostrandone il contenuto oggettivo - che possiamo ritrovare se in prima persona ci rechiamo al museo egizio di Torino - ma raccontando al contempo una storia che è frutto della sua soggettività e immaginazione. La sua idea è che gli egizi abbiano realizzato una civiltà magnifica, talmente avanzata rispetto ai tempi da aver costruito un impero vasto e duraturo, caratterizzato da edifici imponenti; una civiltà nella quale religione e scienza si fondono, dedicata al culto di numerose divinità e in comunicazione con il cielo e le stelle. Tutto ciò, secondo la regista, rende gli egizi creature aliene, abitanti di altri pianeti, di altre galassie, che sono giunti sulla terra per fondare la loro comunità. Questa è la narrazione che l'autrice ordisce, plasmando la realtà a misura del suo sguardo. Le inquadrature che sceglie, le parole che affida alla guida, i giochi di luce e le musiche creano un'atmosfera metafisica, incerta, in bilico tra passato e futuro. Rosaleva apprende le potenzialità offerte dal lavoro in video e, spesso esasperandole, le sfrutta per raggiungere il suo peculiare disegno: sembra quasi giocare col linguaggio, portandolo persino all'eccesso, come testimonia l'assidua, e a tratti disturbante, presenza dei fermo-immagine. Lo stesso si può osservare a proposito delle scelte luministiche, dell'intermittente discontinuità del montaggio: insomma la cineasta adopera tutte le risorse che ha sua disposizione per creare una narrazione sospesa, fortemente ambivalente. A ben vedere, dunque, la guida che ci ha accompagnato non è

⁶ Sulla questione oggettività e soggettività nel documentario, argomento ampiamente dibattuto in sede storico-critica, si vedano almeno: Marco Bertozzi (a cura di), *L'idea documentaria. Altri sguardi dal cinema italiano*, Lindau, Torino, 2003; J.L. Comolli, *Vedere e potere. Il cinema, il documentario e l'innocenza perduta*, cit.; Bill Nichols, *Introduzione al documentario*, Il castoro, Milano, 2006.

altro che un ambasciatore, o meglio una figura vicaria⁷, poiché il nostro vero Virgilio è Gabriella Rosaleva, che utilizzando il più raffinato degli strumenti - l'immagine elettronica - ha costruito un percorso da lei arditamente prestabilito, all'interno del quale il passato e il futuro, l'archeologia e la fantascienza si intrecciano inestricabilmente.

⁷ Sulle figure vicarie si vedano: Christian Metz, *L'énonciation impersonnelle, ou le site du film*, Méridiens Klincksieck, Paris (traduzione italiana a cura di A. Sainati, *L'enunciazione impersonale o il luogo del film*, ESI, Napoli, 1995); e Francesco Casetti, Federico di Chio, *Analisi del film*, Strumenti Bompiani, Milano, 2009.

4.7 I LUOGHI DEL RITO: TRE CHIESE A TORINO¹

*Smash the radio
No outside voices here
Smash the watch
Cannot tear the day to shreds
Smash the camera
Cannot steal away spirits².*

*I luoghi del rito: tre chiese a Torino*³ è il quarto lavoro ispirato alla città eponima. Realizzato nel 1984, è anch'esso prodotto dalla sede regionale RAI per il Piemonte. La durata è la stessa degli altri due titoli: poco meno di 30 minuti.

Il tipo di risultato che Rosaleva ottiene svolgendo questo tema è molto distante da ciò che ci si potrebbe aspettare. La strada che intraprende, infatti, è quella di documentare, o meglio di raccontare a modo suo tre chiese della città di Torino. Lo sguardo che mette in scena però non è canonico, non ha come scopo quello di illustrare un resoconto oggettivo sui monumenti; lo sguardo è quello personale di Rosaleva che preferisce trovare un punto di vista soggettivo, capace di descrivere accuratamente lo spazio fisico dell'edificio ma soprattutto di orchestrare una narrazione da lei imbastita. I personaggi reali divengono i suoi attori; smette di essere chiaro il confine tra ciò che è reale e ciò che finzione.

I luoghi del rito, come già accennato, è interamente dedicato a tre importanti chiese della città e punta su una narrazione incentrata sulla visione, con pochi commenti esterni.

Per le tematiche trattate, di religione, magia e misticismo, si posiziona a chiusura di un ideale cerchio cominciato con *La vocazione* nel 1983 e proseguito con *Egizi* del 1984, come *I luoghi del rito*. Anche questo lavoro offre l'ennesima prova della sensibilità scientifico-religiosa dell'autrice, che indaga sia nell'animo umano sia nello spazio concreto dove la spiritualità prende forma come rito.

Le tre chiese indagate per il documentario sono San Filippo Neri, il Santuario della Consolata e il Duomo. La scelta non è stata casuale ma è avvenuta in base alle caratteristiche di questi luoghi di culto - e di sicuro c'è stata un'attenta analisi preliminare dal momento che la città di Torino accoglie più di 50 tra chiese e santuari.

¹ Cfr. Appendice iconografica Vol. 2, p. 282.

² Peter Gabriel, *The rhythm of the heat*, in «Peter Gabriel», 1982.

³ Cfr. Filmografia, p. 249.

La chiesa di San Filippo Neri è la più grande della città. «È una chiesa enorme ma vuota. Abitata da altre presenze, non più umane. C'è un calo di tensione⁴», afferma Rosaleva.

Il Santuario della Consolata è invece lo spazio più dedito alla preghiera, la chiesa della devozione per così dire. È la più importante della città ed è la più frequentata da parte dei credenti.

Il Duomo, infine, è il luogo della «visitazione da parte dei turisti», sostiene la regista, quello forse più conosciuto anche grazie alla presenza della Sacra Sindone che richiama visitatori e curiosi da tutto il mondo.

Il film si apre all'interno di un luogo buio, illuminato solo da alcuni riflessi di luce non fissi, generando uno spazio indeterminato, non semplice da riconoscere. Potrebbe trattarsi di una stanza; ma dato l'argomento centrale del lavoro, non è da escludere che si tratti dell'interno di un confessionale: la luce fioca entra attraverso le trame della finestrella da cui prete e confessante sono soliti comunicare. Su questa immagine appaiono i titoli di testa.

La prima chiesa esplorata è San Filippo Neri, che viene introdotta attraverso tre inquadrature fisse di tre differenti punti dell'edificio: il cancello principale, le due imponenti colonne poste all'ingresso e il colonnato della facciata ripreso di sbieco. In sottofondo sentiamo i rumori tipici di una città durante il giorno. Una volta giunti all'interno, il silenzio cala sulle immagini. Attraverso una serie di piani statici, Rosaleva ci mostra gli spazi della Chiesa. Dalla fissità delle prime inquadrature, passiamo a due panoramiche: una sui banchi vuoti della navata centrale e una su parte del soffitto.

Dopo questa introduzione spaziale nella quale l'elemento antropico è totalmente assente, vediamo ora un uomo uscire dalla sagrestia e dirigersi con sicurezza verso l'interno della chiesa.

La sequenza successiva ha una durata di 6.10" e ha diversi elementi degni di nota.

L'uomo, protagonista della scena, si muove con agio negli spazi della chiesa. Il rumore dei passi che sentiamo è un suono aggiunto in post produzione, come testimonia l'assenza di sincronismo con i movimenti. Dopo aver percorso un lungo corridoio, risale la navata centrale, camminando tra i banchi vuoti. La macchina da presa lo attende, da una posizione leggermente rialzata; quando arriva, l'uomo si ferma davanti alla macchina da

⁴ Si tratta di una osservazione scaturita nel corso delle interviste alla regista; Cfr. Introduzione, p. 3.

presa e rimane immobile, con lo sguardo fisso verso qualcosa che sta oltre la camera. Quando ci viene mostrato il controcampo, notiamo che l'uomo sta osservando un quadro: il rumore del vento ora riempie il silenzio, e lui si guarda intorno: alcuni dettagli di dipinti raffiguranti angeli riempiono la scena. Al termine di questa contemplazione, l'uomo si allontana lungo la navata centrale, e solo inizialmente ne sentiamo i passi, che poi vengono inghiottiti dal silenzio. Arriva fino in fondo, quasi all'ingresso, ma con un jump cut ecco che è di nuovo in cammino verso la macchina da presa; ora però ha in mano un mazzo di fiori bianchi, il suono dei passi finalmente è in presa diretta. Si guarda intorno, come se stesse aspettando una persona a cui donare quei fiori. Non trovando nessuno, vaga tra i banchi della chiesa, quasi smarrito, poi si siede. Una serie di inquadrature fisse di dettagli della chiesa si alternano in sequenza: il confessionale, una tenda ripresa fuori asse, un dipinto inquadrato dal basso. L'uomo è sempre seduto, ha le braccia conserte e il mazzo di fiori è poggiato di fianco a lui. A questo punto, Rosaleva lo intervista; sentiamo solo la sua voce che sembra interrogarlo. «Quanto tempo passa in questa chiesa?» è la prima domanda che pone la regista. Prosegue con «Questa chiesa non sembra popolata di gente» e con «Lei sa che dentro questa chiesa c'è un pipistrello?»; questa seconda domanda apre a un dialogo sui pipistrelli che sembra improvvisato. L'ultimo quesito «E lei la notte sogna la sua chiesa?» fa definitivamente chiarezza sul ruolo ricoperto dall'uomo: è il custode dell'edificio. L'intervista viene interrotta per due volte dall'avanzare di due bambine attraverso la navata centrale; ambedue tengono in mano un mazzo di fiori uguale a quello che prima aveva il custode. Al termine dell'intervista le bimbe sono ferme, in piedi, e una folata di vento muove i loro vestiti e i fiori. Si guardano intorno e in questo momento la luce sui loro volti sembra cambiare colore; questo mutamento luministico è difficile da leggere in quanto non è possibile chiarire se si tratti di un effetto costruito in post produzione o di un segno di usura dovuto al riversamento del lavoro su nastro magnetico. Dopo le due bambine, appare nuovamente il custode che, fermo davanti alla statua di un angelo che suona un'arpa, si volta, guarda in camera e dice: «L'angelo». Con quest'ultimo primo piano, la sequenza del custode giunge al termine.

Sulle note di Wagner e il suo *Preludio di Tristano e Isotta*, fanno nuovamente capolino le due bimbe: sono ora sedute, guardano dritte davanti a loro, poi sollevano lo sguardo verso gli affreschi della chiesa; nello specifico, osservano un angelo. Nella scena successiva, una panoramica ci mostra quattro drappi colorati riversati sui banchi e sul pavimento: uno azzurro, uno bianco, uno dorato e uno rosso. I colori non sono casuali ma ricalcano le sfumature dei dipinti e degli affreschi che ci sono stati mostrati fino a questo momento; è

come se i personaggi delle varie rappresentazioni e gli angeli evocati e omaggiati fossero improvvisamente scesi sulla terra, lasciando una traccia cromatica del loro passaggio.

Siamo ora fuori dalla prima chiesa, anche il custode esce insieme a noi. Il rombo di un tuono accompagna la sua uscita; dopo essersi guardato intorno per provare a leggere il cielo, rientra in chiesa chiudendo la porta alla sue spalle. Termina così la visita alla prima delle tre chiese di Torino.

Interessante sottolineare che questa prima parte occupa 12 minuti sui 28 della durata totale; ciò significa che quasi metà del film è stata dedicata ad una sola chiesa mentre la restante metà dovrà ospitare due visite ad altrettante chiese.

Il temporale, che fa da raccordo tra una chiesa e l'altra, assume un significato importante: il custode di San Filippo Neri, nell'udire il boato dei tuoni, chiude la porta lasciando fuori, simbolicamente, quel caos che invece ritroveremo nel Santuario della Consolata, dove il rombo del temporale rimarrà costante.

La macrosequenza sulla seconda chiesa ha una durata totale di 6.45". Nel complesso, è molto diversa da quella precedente. Non vi è alcun intervento diretto da parte della regista e nessuna interazione con le persone presenti in scena.

La sequenza si apre come la prima, con alcune riprese della facciata principale da diverse angolazioni. Se però l'altra chiesa, poco frequentata dai torinesi, era avvolta dal silenzio, questa, invece, ha tutta un'altra atmosfera. Il tappeto sonoro è composto dalla voce di un prete che prega in latino, e l'assemblea che risponde, e dal rumore dei tuoni. Primi piani e piani medi dei frequentatori della chiesa si alternano nel montaggio. Per la prima volta, l'occhio di Rosaleva sembra spiare quello che accade, senza che appaiano segni della sua presenza. Le persone si susseguono: chi si inginocchia con le mani giunte, chi rimane seduto, chi si fa il segno della croce, chi si fa avvolgere dalla forza dello Spirito Santo durante la preghiera. Nessuno di loro risponde a delle particolari esigenze cinematografiche, ma è presente la casualità della realtà nel suo farsi. Dopo circa due minuti di immagini dedicate a credenti assorti, la macchina da presa cambia inquadratura: ora riprende dall'alto l'altare centrale. Mentre le preghiere e i tuoni proseguono, un uomo - probabilmente il parroco, o il custode - sistema l'area intorno, cambia la tovaglia bianca, posiziona dei libri. Poi l'inquadratura cambia nuovamente, ora vediamo il soffitto, i tuoni rimbombano ancora. Dopo una breve panoramica, torniamo sui banchi: visi e mani vengono ripresi nel dettaglio, le note wagneriane di *Tristano e Isotta* riprendono a suonare. A questo punto, interviene l'unico elemento palesemente "costruito" dell'intera sequenza: un bambino è seduto su un banco, si gira verso la macchina da presa e guarda in camera,

poi distoglie lo sguardo. Dopo di lui, il primo piano di una signora in slow motion chiude la sequenza.

Se la prima chiesa l'abbiamo vissuta in maniera più intima attraverso lo scambio con il suo custode - unico abitante e spesso unico frequentatore di quegli enormi spazi - e abbiamo goduto dei suoi silenzi, la Consolata si è mostrata più abitata e più caotica, attestandosi come luogo di viva devozione.

Siamo ora giunti alla terza ed ultima chiesa: il Duomo. Come le precedenti, anche questo edificio ci viene mostrato per la prima volta attraverso due inquadrature fisse della facciata e del campanile. La macrosequenza ha una durata di poco più di 9 minuti. Dopo la schermata nera in cui appare il nome della chiesa, una panoramica ci introduce nella navata centrale e ci mostra le due navate laterali nascoste dietro due fitte file colonne. Il movimento è breve, infatti la camera è ora ferma, al centro, tra i banchi. Immagini fisse di persone di passaggio si alternano a dettagli della chiesa; in sottofondo si odono rumori difficili da identificare, ricordano fischi confusi e voci di donna.

Le inquadrature che vediamo sono dei fermo-immagine, sorta di istantanee di un luogo in cui atmosfere magiche e religiose sembrano essersi mescolate dando vita a qualcosa di curioso. Tale bizzarria traspare dai volti delle persone che visitano il Duomo. La camera le riprende dal basso e tutte osservano il soffitto, come se fossero alla ricerca dell'origine di questi strani suoni provenienti da angoli imprecisati. Anche tutti i dettagli dell'edificio sono ripresi dal basso e ne sottolineano la maestosità. Giovani donne, giovani uomini, anziane signore, persone sole o in compagnia si alternano a scorci del soffitto, delle canne dell'organo, delle vetrate e dei baldacchini. Dopo quasi tre minuti dal primo fermo-immagine, compare un bambino al centro della scena - tutte le persone sono riprese a figura intera, lui compreso - e la musica cambia. Su un viso stupito come indica la bocca aperta, le note di *Tristano e Isotta* si ripetono anche in questa ultima visita. Il bambino è l'unico a cui è concesso il movimento: muove un po' le mani e solleva sempre più meravigliato il viso verso l'alto; il piccolo è la sola presenza "pura" in uno spazio eccessivamente "consumato", il solo che riesce a conservare lo stupore necessario per cogliere la bellezza di quel luogo. La macchina da presa ci concede ora un'ultima ripresa al soffitto, prima di portarci fuori, sulle scalinate dell'ingresso principale. Il portone è aperto, una coppia di giovani sposi esce fuori dal Duomo; al rombo del passaggio di un aereo, sollevano lo sguardo verso il cielo. Mentre fissano la volta celeste, uno zoom all'indietro allarga l'inquadratura e possiamo vedere gran parte della facciata e le scalinate dell'ingresso. *The rhythm of the heat* di Peter Gabriel in versione live comincia a suonare -

una scelta musicale che Rosaleva definisce «dissacrante» -, il fermo-immagine sugli sposi rimane fisso fino alla conclusione del film.

Sul finale del documentario mi preme riferire un'osservazione della regista. Rosaleva, durante l'intervista, mentre rivediamo insieme *Tre chiese*, accenna alla presenza di un pullman pieno di turisti che si sarebbe fermato sul piazzale della chiesa; questo suo ricordo è presente anche nell'analisi del film condotta da Marta Calamia⁵. Nella versione del documentario giunta fino a me, invece, questo elemento non è presente. Probabilmente, il lavoro in mio possesso è in una forma ridotta, una sorta di *cut* imposto dal canale televisivo.

Nello specifico, questo lavoro sulle chiese della città di Torino unisce atmosfere magiche con argomenti religiosi, mostrando ancora una volta l'ambivalenza e le "contraddizioni" caratteristiche della regista. La sua preparazione scientifica, la sua sensibilità umanistica e il suo ascendente religioso si condensano ed emergono con forza. Di ogni chiesa viene descritto un aspetto particolare, e solo al termine del film ci rendiamo conto di non aver conosciuto affatto gli edifici nel loro complesso, ma possiamo affermare di aver colto e compreso la natura più profonda che li attraversa. Della prima chiesa, come abbiamo visto, è emerso il suo lato più solitario e silenzioso; è forse per questa ragione che l'unico intervento diretto dell'autrice all'interno del film è riscontrabile in questa sequenza. L'intervista al custode assume, per certi tratti, il solo modo disponibile per carpire informazioni su un luogo che altrimenti non avrebbe avuto modo di esprimersi se non, appunto, con il suo - religioso - silenzio.

La seconda chiesa, invece, mostra da subito il suo lato abitato e confusionario. I tuoni costanti, le preghiere fitte e il via vai di gente di ogni tipo sottolineano la pregnanza della devozione - tema già emerso ne *La vocazione*⁶ - e la conseguente connessione con Dio. Non c'è spazio per commenti ulteriori, l'autrice non ritiene necessario intervenire in maniera diretta. Ogni elemento esterno potrebbe interrompere quella connessione, quindi lascia che a parlare sia soltanto il ritmo cadenzato delle preghiere sulle note dissonanti dei tuoni.

La terza chiesa, il Duomo, mostra invece il suo lato più turistico e trafficato. I suoni creano un'atmosfera magica, mistica, mentre persone di ogni tipo si alternano sulla scena. Volti

⁵ M. Calamia, *Il cinema di Gabriella Rosaleva*, cit., p. 382.

⁶ Cfr. Scheda d'analisi, p. 55.

molto diversi tra loro, bambini, giovani adolescenti, signore e signori di una certa età; tutti si affollano davanti all'altare principale, nella navata centrale, tra le due file dei banchi. Rimangono in piedi a contemplare qualcosa che non ci è dato vedere; ammirano le meraviglie dell'edificio, rimangono affascinati e stupiti dallo splendore che un luogo creato dall'uomo, ma dedicato a Dio, può emanare. Un luogo, il Duomo, in cui le persone non si concedono alla preghiera, non comunicano con il cielo, ma sono solo di passaggio. Eternità e transitorietà trovano riscontro nella scena finale nella quale una coppia di novelli sposi, che hanno appena pronunciato le loro promesse davanti a Dio, sollevano lo sguardo al passaggio di un aereo.

La descrizione qui proposta dimostra, mi pare, quanto anticipato all'inizio riguardo la natura dell'indagine documentaria proposta da Rosaleva. *I luoghi del rito*, come abbiamo visto, chiude un cerchio aperto un anno prima con *La vocazione* (dove ugualmente la strada narrativa è ben lontana dalla naturalezza che un documentario basato sulle interviste dovrebbe garantire), ma non è certamente l'ultimo lavoro nel quale lo sguardo sperimentale ed eccentrico della regista trova spazio per esprimersi.

4.8 VIAGGIO IN SENEGAL - L'AFRIQUE EST ROSE¹

*Oreste se ne va, lungo le strade del mondo,
perseguitato, atterrito, eppure deciso
a raggiungere la sua purificazione².*

Come è noto, Pier Paolo Pasolini, tra il 1968 e il 1969, si reca in Africa per effettuare un sopralluogo tra la Tanzania e l'Uganda: ha in mente di realizzare un film basato sull'Orestide di Eschilo. Le immagini raccolte in *Appunti per un'Orestide africana* sono dunque la summa dei suoi appunti, un diario di bordo in pellicola che realizza in due tempi. La sua idea è quella di calare il mito greco nella realtà africana, ricercando personaggi ed elementi chiave senza modificare l'ambiente³. Il filmato - che nasce senza necessariamente voler essere un documentario o un film⁴ - ci mostra la ricerca da parte di Pasolini sia dei volti e dei luoghi più adatti per il suo progetto, sia della reale possibilità di accomunare l'Africa degli anni Sessanta al mito greco, soprattutto nella sua idea di passaggio da un mondo arcaico e selvaggio a una realtà civile e democratica⁵. Il film non vedrà mai la luce, ma gli *Appunti* vengono presentati, nella loro forma completa, a Venezia nel 1973. L'uscita nelle sale, però, risale solo al 1975, dopo la morte dell'autore. Infatti, nonostante fosse stato prodotto dalla RAI, *Appunti per un'Orestide africana* era ritenuto scomodo e non adatto alla diffusione⁶.

Da qui la similitudine con *Viaggio in Senegal* di Gabriella Rosaleva, girato nel 1986 per conto della Italturist. Dal suo viaggio in Africa nasceranno due documentari: uno realizzato tenendo conto delle richieste da parte dell'agenzia di viaggio, quindi mettendo in scena il lato più canonico e folcloristico dei luoghi visitati; l'altro, invece, ispirato al lavoro di Pier

¹ Cfr. Appendice iconografica Vol. 2, p. 284.

² Da *Appunti per un'Orestide africana*, Pier Paolo Pasolini, 1973, min. 48:34.

³ Per un'analisi più approfondita sul cinema di Pier Paolo Pasolini rimando all'edizione de I Meridiani Walter Siti (a cura di), Pasolini Pier Paolo, *Pasolini per il cinema*, I Meridiani, Mondadori, Milano, 2001.

⁴ La citazione è tratta direttamente da *Appunti per un'Orestide africana* al minuto 1:10”;

⁵ Gianni Borgna, *Pasolini integrale*, Castelvecchi Editore, Roma, 2015.

⁶ Gualtiero De Santi, *Appunti per un'Orestide africana*, in «Cineforum», n.222, 1 marzo 1983.

Paolo Pasolini. Il desiderio di Rosaleva è quello di ripercorrere i passi dell'autore e di dedicargli questo lavoro.

L'opera di Rosaleva ha una durata di 26 minuti, come gli altri prodotti realizzati per la televisione. *Viaggio in Senegal*, tra tutti i suoi lavori analizzati finora, è forse quello che più risponde alla definizione classica del termine documentario. Rispetto agli altri nei quali si sente forte l'intervento della regista, in questo caso prevale il desiderio di mostrarci una realtà senza filtri e senza ingerenze. È quasi naturale allora domandarsi come, a questo punto, *Viaggio in Senegal* si inserisca nella filmografia di Rosaleva che, fino a questo momento, ha colpito per i suoi tratti personali, lontani dagli standard e molto vicini allo sperimentalismo più ardito.

Con ordine, proviamo a delineare gli elementi più interessanti di questo lavoro, i punti di congiunzione con Pasolini e, in modo particolare, gli aspetti più rosaleviani.

La pellicola si apre con una panoramica tra i banchi di una scuola piena di bambine e bambini. Per circa due minuti assistiamo a una lezione, probabilmente di matematica al principio, che si trasforma poi in musica, in balli e canti che si propagano per tutta la classe. La musica continua sotto i titoli di coda; dopo l'apparizione del titolo, *Viaggio in Senegal*, seguono altre due didascalie: la prima recita «L'Afrique est rose», la seconda, invece, contiene una citazione di Léopold Sédar Senghor⁷ «negro è emozione, la ragione è ellena⁸».

Ecco dunque un aperto riferimento alla negritudine, concetto riportato anche da Pasolini nelle sue poesie dedicate all'Africa⁹, che è un insieme di valori propri della cultura nera¹⁰.

⁷ L.S. Senghor è stato scrittore e uomo politico, nonché presidente del Senegal da settembre del 1960 al dicembre del 1980; inoltre, è stato uno dei più attivi esponenti della négritude.

⁸ Lo slogan «L'emozione è negra, la ragione è ellena» è stato coniato da Senghor e racchiude tutte quelle divergenze che lui riscontra tra il negro e il bianco europeo. Distinzioni che riguardano il carattere etnico, la «raison-oeil» del bianco contrapposta alla «raison-étreinte» del negro. Per una spiegazione più approfondita, rimando al discorso tenuto presso l'Università di Lovanio il 17 gennaio del 1969 e contenuto in Senghor Léopold Sédar, *Poemi africani*, Rizzoli, Milano, 1971 (ed. originale *Poèmes*, 1964, Édition du Seuil, Paris).

⁹ Pasolini scrive una raccolta dal titolo *Poesie in forma di rosa*.

¹⁰ Il termine négritude ha origine alla fine degli anni Trenta a opera dei poeti Damas, Césaire e Senghor. È stato poi ampiamente diffuso da Senghor, ed è stato ripreso da numerosi pensatori e letterati africani che nel corso del tempo hanno apportato i loro contributi all'analisi del concetto. Inoltre, anche Sartre si fa portavoce di questo movimento culturale - è uno dei pochi intellettuali

Seppure indirettamente, cominciano a delinearsi alcune connessioni tra le opere di Pasolini e Rosaleva.

Il documentario è segnato da un inizio caotico, con un ritmo serrato, che ci catapulta immediatamente in una situazione movimentata e allegra. Poi, dopo i titoli di testa, sul finire della musica, si apre su un villaggio all'alba. Da una situazione di musica e caos, arriviamo alla calma piacevole che caratterizza le giornate al loro inizio. Appaiono alcune capanne costruite come palafitte e la macchina da presa ci mostra questo villaggio da diverse angolazioni, prima senza acqua, poi con l'avanzare della marea, e così capiamo la necessità di quel tipo di costruzioni. L'ambiente è silenzioso, vediamo poche figure umane intente a lavorare. Ormai è giorno inoltrato, la marea si è alzata, alcuni uomini camminano nell'acqua trasportando oggetti. Uno di loro viene ripreso a figura intera, guarda in camera, sta fermo e si lascia osservare, poi avanza di pochi passi - probabilmente su indicazione della regista -; questo gesto, per quanto minimo, rientra nel *modus operandi* di Rosaleva, che persegue sempre il pieno controllo di chi o cosa abita la scena in un dato momento. La regista sembra rimandare direttamente agli *Appunti per un'Orestiade*: «Laggiù il padre colto dall'indiscrezione della macchina da presa» dichiara Pasolini¹¹, mentre un contadino viene ripreso, in figura intera, intento a star fermo. Per un attimo, vi è una sospensione della realtà che si realizza davanti allo sguardo attento della macchina da presa. Sentiamo solo il suono del vento e il delicato rumore che fa l'acqua quando qualcuno o qualcosa si sposta al suo interno. Sono pescatori e Rosaleva li segue nelle loro operazioni quotidiane. Le donne, invece, raccolgono sale e, mentre lo fanno, intonano canti tradizionali - la sequenza richiama le immagini di *Una leggenda sarda* quando le giovani, insieme alla nonna, svolgono alcuni lavori domestici, come lavare i panni o setacciare la farina¹². Il canto crea una contrapposizione con il silenzio che ha caratterizzato l'attività prettamente

dell'epoca a farlo - e apportando il suo punto di vista ne Orfeo nero, un saggio che fa da prefazione alla Antologia della nuova poesia negra e malgascia di lingua francese, curata da Senghor.

È un termine che racchiude i valori propri dell'essere negro, «strutture e valori che derivano da un certo stato d'animo, da una certa sensibilità» Un'espressione che affonda le sue origini nella rivendicazione, da parte di un popolo, della propria indipendenza post-coloniale e della propria dignità.

¹¹ La citazione è tratta sempre dal film, *Appunti per un'Orestiade africana*, al minuto 9:16".

¹² Cfr. Scheda d'analisi di *Una leggenda sarda*, p. 37.

maschile della pesca. La camera scruta da lontano, ma non si lascia sfuggire alcuni primi piani: come quello su una giovane che, accortasi di essere filmata, avanza sorridendo e si ferma. C'è uno scambio costante tra chi filma e chi viene filmato, ma non una vera interazione. I movimenti sono lenti, la camera indugia sui volti, non c'è fretta ed emerge il desiderio di lasciarci il giusto tempo per osservare con agio la situazione e le persone che la abitano.

Rispetto al lavoro di ricerca di Pasolini, Rosaleva ha come unico interesse quello di mostrarci alcuni aspetti del Senegal che lei ritiene meno turistici e più arcaici. Per farlo, a poco più di dieci minuti dall'inizio del film, arriva un suo intervento: la sua voce, in sovrapposizione over, doppia in italiano il parlato di una donna senegalese che parla di sé. «Mio figlio è nato qui, vicino al mare. Io e mio marito vogliamo che cresca, come noi, vicino al mare. Studierà, forse diventerà un poeta, sarebbe bello». La voce della regista è priva di interpretazione, spersonalizzata, come se a parlare fosse una macchina. Al termine di questa breve dichiarazione, i due genitori e il bambino si lasciano osservare per qualche secondo, poi la camera li lascia.

Come Pasolini, anche Rosaleva ci porta ora tra i banchi delle università. Lo spazio sembra una sala studio, le tavolate sono dotate di abat-jour, ragazze e ragazzi affollano i posti e hanno la testa immersa nei libri.

A questo punto giunge una nuova intervista da parte della regista, che domanda a una ragazza cosa vorrebbe fare da grande. Un'altra studentessa viene ripresa, in primo piano, ma non sentiamo la sua voce. Rosaleva ci consegna gli spazi e le persone, con la stessa calma a cui ci ha abituati nei precedenti documentari. Al termine della sequenza universitaria, l'unica ambientata in un luogo chiuso se escludiamo le immagini della scuola dell'incipit, torniamo per le strade del villaggio. Ancora una volta, non compare alcun intervento sonoro, né alcun gioco con la macchina da presa: le inquadrature fisse si alternano ai primi piani sui volti dei bambini e ragazzi che affollano la scena. In voice over, un uomo comincia a recitare un testo:

Il ritorno è verso l'infanzia, il ritmo, l'istinto che crea ragione. Se non fosse per i bambini, Dio sì che moriva nella foresta; se non fosse per i bambini, Dio sì che moriva nella foresta.

Il giovane re è tornato. Ha camminato nudo sulla strada assolata che porta a Ziguinchor. Il giovane re è tornato. Un acuto dolore poi la trasparenza del moto delle cose. L'anima delle cose è d'argento, Dio com'è d'argento l'anima delle cose. L'anima delle cose è d'argento; Dio com'è d'argento... l'anima delle cose.

Il giovane re è tornato. È sparito nella penombra della foresta sacra. Per diventare un uomo bisogna saper vincere ogni ripugnanza. Il dio serpente, il dio erba, il dio seme, il dio formica, il dio fosforescente, il dio ambra, gli daranno pace e da mangiare. Il re è

tornato ai simboli. La gente del villaggio sapeva, il tam tam scuoteva l'erba del suo ritorno. Il re è tornato ai suoi oggetti. Dakar è una grande città, insegna a non dimenticare.

Anche Rosaleva, come Pasolini, si avvale dell'utilizzo di immagini di repertorio: si tratta di un lungo camera car, in bianco e nero, con una grana molto diversa dalle altre immagini del film, che viene interrotta da un'inquadratura fissa, a colori, su una strada. Il camera car ci ha portato fuori dal centro abitato, ora siamo in mezzo al verde, in mezzo alla natura. Pochi esseri umani appaiono in questa sequenza di inquadrature fisse su dettagli naturali e inorganici come alberi, radici, canneti, capanne disabitate; negli oggetti riconosciamo i simboli del giovane re enunciati poco prima dall'uomo. Dal silenzio della natura, sentiamo emergere, forte e incalzante, una musica tribale. Ora uomini e donne si fanno nuovamente spazio sulla scena, suonano, cantano e ballano a ritmo della musica. Anche Pasolini, sul finire del suo film, riprende una danza in cui lui individua la metafora della trasformazione delle Erinni in Euminidi; in Rosaleva invece, questo momento di danza e svago appare come un passaggio dal dovere, dato dallo studio e dal lavoro, al piacere. Mentre la musica piano piano si affievolisce, altri oggetti vengono ripresi e ci vengono mostrati in successione. Infine, sul primo piano malinconico di una donna la musica si interrompe del tutto. È a questo punto che interviene un ulteriore elemento caratteristico di Rosaleva: i protagonisti del film danno vita a una composizione fotografica, a una sorta di ritratto di quella che potrebbe somigliare a una famiglia numerosa. Sono disposti in maniera ordinata sulla scena e, fermi, guardano in camera, proprio come se si trovassero di fronte a un fotografo. Dall'immagine fissa in campo medio, passiamo poi ai primi piani dei bambini in prima fila. Questo tipo di costruzione, richiama in modo particolare, ancora una volta, il cortometraggio *Una leggenda sarda*¹³.

Una nuova breve intervista a un ragazzo, questa volta in francese senza traduzione né sottotitoli¹⁴, fa da ponte tra la staticità della scena precedente e la dinamicità di quella

¹³ Cfr. Scheda d'analisi, p. 37.

¹⁴ Traduzione tratta da Marta Calamia

D. Tuo padre è vivo o morto?

R. Morto.

D. Cosa conservi di tuo padre?

R. Gli strumenti di guerra.

D. Cosa pensi della morte?

successiva, che riprende la corsa di un gruppo di bambini in un campo. Le parole del ragazzo richiamano la storia sentita in precedenza, ed evidentemente ispirata a quei luoghi ancestrali, alle credenze di chi li abita, ai padri che hanno lasciato la vita terrena per abbandonarsi alla grandezza di Dio che vivifica il bosco sacro. Nessuno dimentica i morti, che continuano a essere presenti nelle menti e nella cultura popolare.

Un uomo suona una campana, i bambini vengono richiamati e disposti in maniera ordinata per rientrare a scuola. L'edificio non è lo stesso dell'inizio del film, questo è fatiscente, ma assicura comunque una sorta di ciclicità al racconto, un ritorno agli inizi e insieme la giusta chiusura. Il passaggio dalla parte più "cittadina" a quella più "selvaggia" sembra essere sottolineato anche dalla diversità degli edifici pubblici.

Al termine della lezione, appare un'ultima intervista, anche questa in francese, senza traduzione¹⁵, a un giovane ventenne. Vediamo il suo viso per pochi secondi, poi torniamo

R. Penso che la morte sia la fine della vita. I morti non sono morti e vivono nel bosco sacro. Dio prende il loro corpo ma la loro anima vive nel bosco sacro, perciò i morti non muoiono mai.

D. Qual è il tuo desiderio più profondo?

R. Vivere eternamente.

¹⁵ La traduzione di questo brano è a cura di Chiara Tognolotti.

D. Come ti chiami?

R. Mi chiamo Nicola.

D. Quanti anni hai?

R. Ho vent'anni.

D. Dove hai studiato?

R. Ho studiato nel mio villaggio e poi sono andato nella scuola cattolica a Ziguinchor.

D. Cos'hai sentito lontano dal tuo villaggio? Senti qualcosa rispetto al bosco sacro?

R. Ho avuto nostalgia del mio villaggio e della foresta sacra.

D. Cosa rappresenta la foresta sacra per te?

R. La foresta sacra rappresenta un simbolo del mio villaggio.

D. Simbolo di cosa?

R. Simbolo di cultura.

D. Non hai paura di allontanarti dal bosco sacro?

R. Qualche volta ho paura di allontanarmi troppo dal bosco sacro e per questo, quando vado in città, ogni tanto sento il bisogno di tornare.

D. Di che colore è l'Africa?

R. La Casamance è verde, ma l'Africa è rosa.

sul camera car in bianco e nero che prima ci ha condotti da una parte all'altra del Senegal, e poi di nuovo sul primo piano del ragazzo, solo per sentire la sua ultima risposta alla domanda:

«Di che colore è l'Africa?»

«La Casamance è verde, ma l'Africa è rosa».

Con questa affermazione, il documentario trova la sua conclusione e il suo titolo. Una citazione di Pasolini, lo chiude definitivamente:

E l'Africa?...
i rami rossi contro il fogliame verde
campione stilistico rosso sul fondo verde
rosso e verde
senza di cui la mia anima non poteva più vivere?¹⁶

Queste righe sono uno stralcio della poesia *E l'Africa?* apparsa sulle pagine de *Il padre selvaggio*, film che Pasolini avrebbe voluto realizzare ma che, a causa dei problemi riscontrati con *La Ricotta*, pellicola accusata di vilipendio alla religione, non è mai riuscito a portare a termine. Siamo al cospetto di un bizzarro gioco di specchi, giacché abbiamo la citazione di un film mai realizzato all'interno di un documentario che rende omaggio a un altro film mai realizzato. Rosaleva mostra di conoscere nel profondo gli autori con cui sceglie di confrontarsi. Questa accuratezza del suo fare cinema abbiamo già potuto osservarla in *Sonata a Kreutzer* e in *Mercoledì delle ceneri*, preceduti da un attento lavoro di preparazione dove niente viene lasciato al caso.

¹⁶ La poesia intera è inserita nell'appendice de *Il padre selvaggio*, Einaudi, Torino, 1975. Attraverso queste parole, Pasolini vuole trasmettere il dolore che la mancata realizzazione del film gli ha provocato.

4.9 - LA SONATA A KREUTZER¹

*Letture se ne facevano insieme molte a quel tempo;
ma era la musica il nostro miglior diletto,
e il più amato,
quello che sapeva ogni volta far vibrare
nuove corde nei nostri cuori, e ci rivelava a vicenda².*

È il 16 dicembre del 1890 e Sof'ja Tolstaja, tra le pagine del suo diario, annota per la prima volta il lavoro di trascrizione dell'opera *Sonata a Kreutzer*. Il romanzo breve, scritto da Tolstoj nel 1889, racconta, come è noto, la storia di un amore malato e di una gelosia sfrenata che trova l'innaturale conclusione in un omicidio.

Pozdnysev, il protagonista, è su un treno in corsa nella campagna russa, in silenzio nella penombra del suo posto; è primavera da pochi giorni. Gli altri passeggeri sono impegnati in un'accesa discussione circa l'amore e il matrimonio, quando all'improvviso l'uomo si presenta come colui «al quale è accaduto [...] l'episodio di aver ucciso la moglie»³. Comincia così un viaggio a ritroso tra i ricordi ancora vividi del dramma che il personaggio ha vissuto. L'uomo racconta, con dovizia di dettagli, le ragioni che lo hanno spinto a compiere quel gesto efferato.

Da molti considerato quasi un libro autobiografico, in *Sonata* Tolstoj propone una riflessione sulle donne, sul matrimonio e sull'arte che già aveva affrontato in opere precedenti. Inserisce, inoltre, il riferimento alla questione della musica - e più in generale dell'arte - come principale fonte di emozioni forti e incontenibili. La musica, tra tutte le arti, è quella che più riesce a commuovere lo scrittore russo e le tracce di questo sentire sono ravvisabili in diverse sue opere⁴. Soprattutto in questo romanzo viene espressa «in forma estrema l'ansia di Tolstoj per il potere che ha l'arte di turbare l'uomo quando invece dovrebbe edificarlo»⁵. La musica di Beethoven, però, non appare da subito all'interno della narrazione, ma solo dalla terza redazione, e viene utilizzata come espediente per dare vita

¹ Cfr. Appendice Iconografica Vol. 2, p. 286.

² Lev Tolstoj, *La felicità domestica* [1859], SE, Milano, 2012, p. 73.

³ Lev Tolstoj, *Sonata a Kreutzer* [1891], BUR Rizzoli, Milano, 2013, p. 63.

⁴ Il primo riferimento al potere della musica appare tra le pagine di *Infanzia* e successivamente in *Sonata*.

⁵ Henry Gifford, *Tolstoy*, University Press, Oxford, 1982; trad. it. G. Balestrino, *Tolstoj*, Il Mulino, Bologna, 2003, p. 79.

a un «attacco contro la musica» perché «l'arte è dannosa e pericolosa, quindi va controllata»⁶. *Sonata* è un romanzo di passioni, di desideri complessi e delle difficoltà che ne derivano.

*La Sonata a Kreutzer*⁷, diretto da Gabriella Rosaleva nel 1985⁸, nasce da un desiderio di Cesare Dapino, direttore della Terza Rete RAI di Torino. Dopo aver letto l'opera di Tolstoj, individua in Rosaleva la regista maggiormente adatta alla realizzazione della pellicola. L'autrice accetta la proposta, mossa in modo particolare dall'affinità che sente con i temi affrontati nel romanzo. Si tratta di un film per la televisione prodotto dalla RAI, in collaborazione con la Radiotelevisione della Svizzera italiana. La sceneggiatura, a cura di Rosaleva in collaborazione con Paola di Monreale, porta con sé il tentativo di muoversi in libertà senza però venir meno all'idea di totale rispetto nei confronti del racconto e dello scrittore russo. Il ruolo del protagonista viene affidato a Maurizio Donadoni, che collabora con la regista anche in *Spartaco*. La moglie, invece, viene interpretata da Daniela Morelli sebbene l'età dell'attrice e l'età del personaggio femminile nato dalla penna di Tolstoj non coincidano in quanto la prima è visibilmente più adulta rispetto alla fanciulla immaginata dall'autore russo. Tra gli altri protagonisti è presente Mauro Lo Guercio, musicista e docente di violino presso il conservatorio di Milano, al quale viene affidato il ruolo di Miša Truchacevskij⁹. Il film è stato interamente girato a Palazzo Barolo a Torino.

⁶ L. Tolstoj, *Sonata a Kreutzer*, cit., p. 21.

⁷ Cfr. Filmografia, p. 249.

⁸ In Italia, ad oggi, si contano, oltre al film di Rosaleva, altre due trasposizioni di *Sonata a Kreutzer*. La prima, del 1948, è *Amanti senza amore*, diretta da Gianni Franciolini e liberamente ispirata al testo di Tolstoj. Non ha ricevuto una buona accoglienza né da parte del pubblico né da parte della critica, nonostante la presenza di importanti firme tra gli sceneggiatori e di attori molto popolari come Clara Calamai e Roldano Lupi. Il secondo film, *Quale amore*, per la regia di Maurizio Sciarra, viene realizzato nel 2006 e interpretato da Giorgio Pasotti e Vanessa Incontrada.

⁹ La scelta di utilizzare un vero violinista anziché un attore, viene chiarita in un'intervista fatta a Cesare Dapino e apparsa su *Stampa Sera* in occasione dell'uscita del film: «Il problema era di trovare uno che sapesse interpretare bene *La Sonata a Kreutzer* – dice Cesare Dapino – tenendo conto che non potevamo aspirare ad Accardo o a Ughi, e inoltre che doveva essere fisicamente adatto alla parte. Da precedenti esperienze abbiamo imparato che un attore che finge di suonare il violino, mentre mandi la registrazione di un altro, è deprimente. Meglio un bravo violinista che non sappia recitare: tanto, viene doppiato». Il doppiaggio di Mauro Lo Guercio è a cura di Danilo de

Sia da un punto di vista formale sia contenutistico, *Sonata a Kreutzer* ben si inserisce nell'itinerario cinematografico di Rosaleva. La musica e l'arte, la gelosia nelle relazioni, il contrasto dei sentimenti, sono gli argomenti che vengono sviscerati e che la regista sente molto vicini al suo modo di leggere il mondo. Particolarmente pregnante è il rapporto con la musica, che sembra avvicinare la cineasta e lo scrittore. Difatti per entrambi la musica è un potente veicolo di emozioni e sensazioni e, di conseguenza, va utilizzata con parsimonia così da evitare un effetto negativo sull'ascoltatore. Per Tolstoj si traduce nel non riuscire a trattenere l'eccitazione che ne deriva, per Rosaleva si tratta di controllare un elemento significativo all'interno della narrazione che potrebbe sminuire o porre in secondo piano la composizione delle immagini. La regista non ha mai fatto mistero della sua attenzione per gli inserti sonori, selezionati sempre con attenzione ed equilibrio. In *Sonata* la scelta è radicale, ma appare quasi scontata: l'unica musica che udiamo è quella suonata dai personaggi, dunque nessuna musica di commento ma soltanto suoni diegetici.

Un altro motivo ricorrente nel narrare della regista è quello dell'interrogatorio. Se in *Processo* raggiunge la sua massima espressione, anche in altre opere è possibile ravvisare la stessa tipologia di approccio ai personaggi¹⁰. In *Sonata*, al posto del dialogo fra gli interlocutori, utilizza una formula per così dire di implicita interlocuzione inserendo un'intera confessione del protagonista. Il suo incessante raccontarsi, però, sembra rispondere al nostro desiderio di curiosità domandato tacitamente nel momento in cui abbiamo deciso di confrontarci con la storia.

Per Rosaleva questo è stato il primo - ma non l'ultimo - film tratto da un romanzo e, nell'adattarlo allo schermo, individua una strada già in parte sperimentata ovvero quella di variare il meno possibile il testo di partenza. Il tentativo di mettere in atto una fedeltà assoluta al racconto non le impedisce comunque di restare soprattutto fedele al suo immaginario cinematografico.

Girolamo. Donata Gianeri, (1985) *Dirige «Sonata a Kreutzer»*. *L'entusiasmo della regista Rosaleva*, «Stampa Sera» (100).

¹⁰ Ricordo solo un paio di esempi fra i numerosi possibili: il documentario *La vocazione*, dove l'autrice intervista Adriana Zari e altre suore novizie indagando nel loro vissuto attraverso una sequela serrata di domande più o meno intime; in *Viaggio a Stoccolma*, ultima fatica di Rosaleva, i personaggi dei romanzi di Grazia Deledda interpellano la loro autrice per meglio comprendere le ragioni della loro storia e dei loro percorsi. Cfr. le rispettive schede di analisi, pp. 55, 178.

Sempre nell'articolo apparso su *Stampa Sera*, scritto da Donata Gianeri, la regista dichiara:

Se scelgo un testo è perché ho deciso di rispettarlo sino in fondo. Diciamo che sono fedelissima al testo, ma infedelissima all'immagine filmica. Il mio linguaggio non è certo la letteratura di Tolstoj: Tolstoj è vissuto nell'800 e scriveva, io vivo alla fine del '900 e filmo. [...] A questo punto diciamo che se in questo film il testo è quello di Tolstoj, l'immagine spetta a me, è mia¹¹.

Un approccio chiaro e sicuro che svela la necessità di Rosaleva di trovare un equilibrio tra l'immaginario di Tolstoj e la sua estetica cinematografica.

Tolte le differenze facilmente riscontrabili tra un testo letterario e un'opera cinematografica dovute alla difficoltà di passaggio da un medium all'altro¹², la questione della fedeltà, in questo caso specifico, coincide con il tentativo di ricostruire l'universo letterario ricorrendo il più possibile alle stesse parole di Tolstoj. L'operazione intentata dall'autrice però si è presentata di difficile realizzazione e l'analisi di seguito proposta tenta di illustrare i punti di maggior contatto ma anche le diverse e significative discrepanze tra le due opere.

Dopo i titoli di testa, composti da semplici scritte nere su un fondo bianco, il film si apre nella sala d'attesa di una stazione dove sono presenti cinque persone; un uomo e l'unica donna, discutono fra loro del ruolo dei coniugi all'interno del matrimonio, dell'esistenza dei sentimenti, del tradimento. Nel corso della conversazione intervengono anche gli altri due viaggiatori; solo un uomo rimane in silenzio, in disparte. La donna e due degli uomini, poco dopo, lasciano la sala. Rimangono così solo in due. A quel punto, il più taciturno si presenta e lo fa con le stesse parole di Tolstoj: «Sono Vasja Pozdnysev, l'uomo che ha ucciso la moglie». Da questo momento, comincia a raccontare la sua storia allo sconosciuto, ammettendo di avere una forte esigenza di parlare. Parte da lontano, dai ricordi della giovinezza, fino ad arrivare al matrimonio e al viaggio di nozze. A questo punto, chiede al suo interlocutore la cortesia di poter abbassare la luce; mentre si avvicina alla lampada, il gesto dà il via a un flashback: vediamo Pozdnysev e sua moglie molto vicini e intimi, nel tentativo di un approccio sessuale animalesco e quasi violento. Il racconto dell'uomo prosegue, si sofferma sulle difficoltà che il matrimonio ha portato con sé, sul cambiamento della moglie, sull'arrivo dei figli.

¹¹ D. Gianeri, *Dirige «Sonata a Kreutzer»*, cit.

¹² Giacomo Manzoli, *Cinema e letteratura*, Carocci, Roma, 2003.

La sequenza iniziale, se non per la brevissima interruzione del flashback, appare piuttosto lunga rispetto alle altre sequenze del film - circa 20 minuti - ma risulta necessaria per mettere le basi al racconto e per dare una prima dimostrazione della variazione dei tempi che la regista ha attuato.

Le prime pagine del romanzo vengono ampiamente riportate all'interno del film; gli unici cambiamenti sono di natura logistica, per così dire, e sono necessari per favorire l'incontro tra i vari personaggi sulla scena. Ne è un esempio la scelta di cambiare l'ambientazione: il romanzo di Tolstoj, infatti, si svolge interamente all'interno della carrozza di un treno in corsa. Il racconto di Pozdnysev scorre con la stessa irrefrenabile determinazione del mezzo, «avanza incessantemente, come un treno a "cremagliera"»¹³. Le pause sono sporadiche e brevi, non c'è tempo per le interruzioni. L'unico interesse del protagonista è quello di raccontarsi a uno sconosciuto incontrato per caso. In questa prospettiva, il romanzo non è altro che la confessione di una colpa, la condivisione del senso di disprezzo verso se stesso e verso chi non lo ha giudicato colpevole di omicidio. In Rosaleva, però, il treno non appare: il vagone è sostituito dalla sala d'attesa di una stazione. Questa scelta, legata a questioni prettamente produttive, toglie al film quella coincidenza tra luogo e storia narrata, annullando il senso di un destino ineluttabilmente tracciato.

Le parole di Vasja scorrono incessanti dalla sua entrata in scena. Dopo la breve e incisiva presentazione, il racconto subisce una prima condensazione: in Tolstoj possiamo trovare dettagliate descrizioni della futura moglie, della fase del corteggiamento e del fidanzamento mentre nel film si arriva direttamente al racconto del matrimonio.

In questo senso, il brevissimo flashback intermedio ha il compito di sottolineare e rendere per immagini il discorso sulla carnalità dei rapporti e il disgusto verso il "vizio" che sente Pozdnysev. «Ero un tremendo porco e immaginavo di essere un angelo»¹⁴, sono le parole che pronuncia.

In questi primi venti minuti di pellicola, Rosaleva mette in scena quasi metà del romanzo. Ciò lascia presagire una possibile dilatazione nel raccontare episodi successivi evidentemente ritenuti più significativi da parte della regista. Nei successivi 8 minuti circa, ricostruisce due episodi - di sua invenzione - immaginati in fase di adattamento. Sono

¹³ François Truffaut, *Le cinéma selon Hitchcock*, Éditions Robert Laffont, Paris, 1966; trad. it. G. Ferrari, F. Pititto, *Il cinema secondo Hitchcock*, Pratiche Editrice, Parma-Lucca, 1977, p. 62.

¹⁴ L. Tolstoj, *Sonata a Kreutzer*, cit., p. 99.

scene di vita coniugale che hanno il compito di riassumere ciò che nel libro viene ampiamente spiegato. Nel corso del primo episodio Lisa è seduta su una poltrona, e legge un romanzo di Guy De Maupassant; il marito si avvicina lentamente, le accarezza le spalle, chiacchierano della notte appena trascorsa. Il dialogo tra i due non è chiaro, alludono a qualche incomprensione che intercorre tra loro e che sta logorando Lisa. Il suo malessere si chiarisce quando comincia a elencare i suoi desideri: «ho bisogno di allegria, di chiacchiere vuote. Ho bisogno di piacere, voglio che si dica che sono ancora bella [...] non voglio che si dica di me che sono sempre malata. [...] Mi è tornato il desiderio di suonare di nuovo». La risposta di Pozdnysev a questi desideri è un tentativo di mettere un freno alle passioni, paragonandole alla lussuria e alla carnalità dei sentimenti. Nel secondo episodio, invece, vediamo Pozdnysev risalire una scalinata di marmo dove incrocia Lisa insieme ai bambini; stanno uscendo per una passeggiata, lei indossa un bellissimo cappotto e ha il viso truccato: questa cura per l'aspetto esteriore viene letto dal marito come uno spiccato desiderio di apparire, di piacere ad altri uomini, di assecondare quelle pulsioni carnali che si era prodigato a condannare nella scena precedente.

Nonostante le differenze fino ad ora messe in evidenza, i due racconti procedono di pari passo. A questo punto, incontriamo finalmente il violinista, ovvero il terzo protagonista della vicenda.

Miša Truchacevskij fa il suo ingresso nella casa di Pozdnysev e i due chiacchierano amabilmente. Parlano del loro presente e ricordano con nostalgia il passato: Lisa entra in scena, si presenta al musicista e scambiano qualche parola. Miša sta per andarsene ma Vasja lo invita a cena. Marito e moglie sono eccitati dall'arrivo di una nuova figura nella loro quotidianità. Questa sequenza, all'interno del romanzo, occupa poco più di una pagina di testo, mentre nel film si protrae per ben dieci minuti. Una differenza molto ampia, ma che viene giustificata da una serie di scelte che Rosaleva mette in atto per compiere la sua trasposizione in bilico fra fedeltà assoluta e assoluta libertà. Per la pellicola, è un primo punto di svolta della narrazione.

Tra le aggiunte macroscopiche presenti in questa sequenza, spicca innanzitutto il rapporto tra Pozdnysev e il violinista. Nel romanzo il musicista viene presentato con un certo fastidio¹⁵, difatti il protagonista è irrequieto mentre ne parla. Nella pellicola, invece, nel

¹⁵ «"Sì, signore, comparve quell'uomo". Si confuse e fece udire un paio di volte col naso quel suo particolare suono. Vedevo che per lui era una tortura nominare quell'uomo, ricordarlo, parlarne. Ma si fece forza e, come travolgendo l'ostacolo che lo impacciava, continuò deciso: "Era uno

descrivere lo mantiene sempre una certa calma: non si scompone e, al contrario, è molto deciso, tanto da sporgersi in avanti, emergere dall'ombra e guardare negli occhi l'altro viaggiatore che continua ad ascoltarlo in religioso silenzio.

L'atteggiamento spavaldo del personaggio emerge quando il violinista entra per la prima volta in scena. Nel momento in cui si incontrano, Rosaleva ci lascia intuire che i due si conoscevano da tempo e li riprende mentre conversano a lungo davanti al camino. «Che piacere vederti dopo tanto tempo!» sono le parole che pronuncia Miša al suo arrivo a casa di Vasja. Si abbracciano, sorridono, ricordano il passato e nominano alcune conoscenze comuni, ma si percepisce un leggero imbarazzo tra loro. Sono tutti elementi che nel romanzo, al contrario, non appaiono.

La vera invenzione di Rosaleva, però, arriva poco dopo, quando i due uomini si spostano al pianoforte posto nella sala. A questo punto Miša suona, Vasja lo osserva, cominciano a declamare una poesia, pronunciando un verso a testa:

*La vodka versata
la coppa spezzata
la pioggia venuta
la notte perduta
la neve caduta
l'angelo smarrito
smarrito
nel mio cuore
incantato
nel mio cuore truccato
col rosso belletto del primo balletto
l'orchestra ha suonato
l'angelo è caduto
innamorato¹⁶*

I due si sorridono spesso, si scambiano sguardi complici. Poi d'improvviso entra Lisa: la musica cessa, gli uomini la osservano. Ora sono tutti e tre sulla scena, Vasja presenta Lisa a Miša, chiacchierano un po'. Più tardi il violinista lascia i coniugi con la promessa di tornare da loro con nuovi spartiti musicali per piano e violino. Lisa e Vasja rimangono soli

spregevole individuo; per lo meno ai miei occhi, secondo il mio apprezzamento. E non perché in seguito abbia acquistato importanza nella mia vita, ma perché effettivamente lo era.» L. Tolstoj, *Sonata a Kreutzer*, cit., p. 163.

¹⁶ La poesia è frutto della fantasia di Gabriella Rosaleva. La presenza di poesie, di sua invenzione e non, si riscontra anche in altri film come *Viaggio in Senegal*, *Spartaco*, *Viaggio a Stoccolma* o *l'incompiuto Relazioni di naufragio*.

ora, sono felici e complici, ridacchiano. Vasja le parla della sua idea della musica, della forza che porta con sé, della sua capacità di conturbare gli animi. La sequenza si chiude con uno scambio nel quale Rosaleva sceglie di affidarsi non alle parole di Tolstoj romanziere, ma al diario personale dello scrittore:

Puttaniere non è una parola offensiva, è uno stato (lo stesso si può dire per la donna), uno stato d'inquietudine, di curiosità e di bisogno di novità, soddisfatto dall'unione per il piacere non con una ma con molte. Come l'alcoolismo. Si può astenersi, ma l'alcoolizzato resta alcoolizzato, il puttaniere puttaniere: al primo venir meno del controllo, ricade. Io sono un puttaniere¹⁷.

Questa sequenza si presenta carica di spunti rilevanti. La lettura comparata di *Sonata*, dei diari di Tolstoj e di quelli di Sof'ja Tolstaja durante la scrittura del film e lo studio che lo ha preceduto emerge quale linea guida per la stesura della sceneggiatura e dei dialoghi in essa contenuti. Discutendo con Rosaleva delle scelte operate in quel contesto, l'autrice ha sottolineato quanto le stesse a cuore il riferimento alla possibilità che Tolstoj fosse omosessuale. La regista pensava ad alcuni passaggi dei diari, come quello in cui lo scrittore russo il 29 novembre scrive:

Non sono mai stato innamorato di donne. [...] Di uomini mi sono innamorato molto spesso: il primo amore furono i due Puškin, il secondo Saburov; il terzo, Zybin e Djakov; il quarto Obolenskij, Blosfeld, Islavin; poi Gotier e molti altri. Di tutti questi uomini ho seguito a amare solamente Djakov. [...] Io mi sono innamorato di uomini prima di aver conoscenza della possibilità della pederastia; ma anche conoscendola, non mi è mai venuto in mente il pensiero della possibilità di una relazione. L'esempio più strano di una simpatia in qualche modo insolita è Gotier. Con lui non c'è stato assolutamente alcun rapporto, oltre che per l'acquisto di libri. Sentivo una vampa di calore quando lui entrava nella stanza¹⁸.

Si tratta di un elemento che ha segnato profondamente l'immaginario di Rosaleva, tanto da condurla a considerare l'omicidio contenuto in *Sonata* come un gesto di rabbia e gelosia nei confronti non tanto della moglie quanto del violinista. Posizione, questa, molto simile a quella espressa da Doris Lessing che sottolinea nell'introduzione ai diari di Sof'ja Tolstaja: «una volta Tolstoj disse di essersi innamorato più degli uomini che delle donne.

¹⁷ Lev Tolstoj, *I diari*, Longanesi & C., Milano, 1980, p. 313.

¹⁸ Ivi, p. 52.

La *Sonata a Kreutzer* [...] mi sembra una classica descrizione dell'omosessualità maschile»¹⁹.

Rosaleva, lasciata forte ispirare dalla possibilità che Pozdnysev in realtà fosse innamorato del violinista, inserisce altri velati riferimenti a questa passione fantasma in alcune sequenze successive, oltre a quella sopra descritta.

Penso ad esempio a quando Miša, come promesso, torna a casa dei coniugi con nuove partiture musicali. Lui suona il violino mentre Lisa lo accompagna al pianoforte; Vasja è sempre sulla scena, tra loro, che li ascolta e li osserva. Una volta terminato il duetto, Lisa lascia la stanza e i due uomini rimangono soli, uno di fronte all'altro. Mentre dialogano, Miša pulisce l'archetto del violino con un fazzoletto, Vasja glielo prende dalle mani, lo annusa con delicatezza e poi glielo restituisce. La sequenza si chiude dunque con pochi gesti, semplici, che arrivano in un momento in cui noi spettatori dovremmo sentire una forte intesa tra il violinista e la moglie. Ci troviamo, invece, smarriti davanti al delicato imbarazzo che pervade i due uomini, come se loro condividessero e fossero legati da un segreto che a noi non è dato conoscere ma solo intuire.

La pellicola prosegue tenendo il passo del romanzo, ma è necessario fare una precisazione: questa fase della storia, nella quale i tre protagonisti iniziano a tessere una rete di conoscenza e ambiguità, in Tolstoj trova spazio all'interno di uno stesso capitolo composto da poche pagine. Rosaleva, invece, opta per una fortissima dilatazione del racconto e impiega quasi un terzo dell'intera durata del film per concederci la possibilità di soffermarci su dettagli (come quelli prima descritti) che lei ritiene importanti e che fanno evidente riferimento all'ambiguità del groviglio relazionale fra i due uomini. Sono dettagli che affondano evidentemente le radici nello studio preparatorio, in particolare nei testi diaristici.

Il momento più pregnante dell'intera vicenda è finalmente alle porte, il punto di rottura della narrazione è infatti ravvisabile nel concerto.

La scena si apre con Pozdnysev che accoglie gli invitati, e l'unica persona con cui lo vediamo scambiare due parole è il violinista. Dopo il suo arrivo, la macchina da presa si sposta nella sala dove si terrà il concerto. Fra il pubblico, in prima fila, è seduto un uomo con una folta barba bianca: è Tolstoj. A confermare l'omaggio della regista allo scrittore è il gesto che compie Pozdnysev: si inchina al suo cospetto, gli stringe la mano e pronuncia le seguenti parole: «Grande romanzo». L'ultima a entrare in sala è proprio Lisa e a questo

¹⁹ Sof'ja Tolstaja, *I diari. 1862 - 1910* [1978], Baldini & Castoldi, Milano, 2013, p. 7.

punto il concerto può finalmente avere inizio: le note della Sonata a Kreutzer di Beethoven si diffondono ora nella stanza. La macchina da presa si aggira tra i presenti alternando lunghi primi piani uniti in montaggio che inquadrano soprattutto gli sguardi di Lisa, di Miša e di Vasja. Di quest'ultimo ci restituisce peraltro un primissimo piano dal quale traspare il suo godimento nell'ascoltare la musica. Così, turbato, l'uomo lascia la stanza e, mentre il concerto prosegue, si rinfresca il viso come se dovesse calmare i sensi dopo essersi lasciato trasportare dal piacere. Vasja rientra in sala e il concerto poco dopo si conclude: tutti applaudono, l'unico che rimane impassibile è proprio lui. Successivamente gli invitati si dirigono verso l'uscita; quando il padrone di casa congeda Miša gli dice che avrebbe piacere a organizzare un'altra serata così bella e che di lì a poco sarebbe dovuto partire.

Ancora una volta ci troviamo di fronte a diversi riferimenti e contenuti generati dall'approccio della regista che, nel rivendicare una pedissequa fedeltà alla lettera del romanzo di partenza, trova ampi spazi di autonomia. Se da una parte Pozdnysev deve aver colto un'intesa tra la moglie e il violinista, dall'altra tutta la sequenza è percorsa da una sottesa ambiguità che lega i due uomini, confermando e intensificando quella più esplicita emersa durante le sequenze descritte poco sopra. La scena segna inoltre un evidente punto di rottura in quanto, per la prima volta, notiamo emergere in Pozdnysev il primo desiderio di porre fine alla sintonia che lega la donna al musicista.

Durante il concerto due episodi spiccano su tutti, per primo il gesto di Vasja di lasciare la sala, ormai in preda a pulsioni percepite come negative, e dirigersi verso il bagno per rinfrescarsi il volto. Un atto semplice ma denso di significati: Vasja ha la necessità di raffreddare quell'agitazione interiore, una condizione che lo stesso Tolstoj riporta chiaramente nelle sue pagine²⁰; sono parole riconducibili a quel disprezzo che lo scrittore russo prova nei confronti dell'arte e che in *Sonata* trova ampio spazio.

Il secondo episodio significativo è l'omaggio che compie Rosaleva nei confronti di Tolstoj, scelta che sembra creare un corto circuito rispetto proprio al discorso sull'arte. Inserire lo scrittore come personaggio secondario - o meglio: come figura fantasmatica - del suo stesso romanzo, appare come elemento metaletterario e metacinematografico. Tolstoj, l'autore vero che si vede ringraziato per la sua opera, diviene personaggio della sua stessa storia; una storia che, agli occhi di Rosaleva e di molti altri lettori nel corso del tempo, risuona di forti tensioni autobiografiche. Lo scrittore diviene spettatore della sua arte e, su un altro livello, spettatore di se stesso. Ancora più eloquente si mostra la scelta

²⁰ L. Tolstoj, *Sonata a Kreutzer*, cit., p. 199.

di inserire questo scambio proprio durante la scena dell'esecuzione musicale: Tolstoj si trova "costretto" ad ammirare dal vivo un concerto, un'espressione artistica da lui spesso criticata, e quindi è, volente o meno, in balia di quei sentimenti che poi riscontreremo in Vasja. Inoltre, ultimo elemento ma non per questo meno rilevante, la Sonata di Beethoven - e nello specifico la melodia del violino - viene eseguita da un vero musicista, quindi viene meno la finzione data dall'interpretazione dell'attore e il concerto è reso ancor più reale e conturbante.

Il ventiquattresimo capitolo del romanzo comincia con il racconto del viaggio che Pozdnysev aveva preannunciato di dover affrontare e si sofferma su una lettera ricevuta dal protagonista durante il terzo giorno trascorso lontano da casa. Rosaleva sceglie di mettere in scena il viaggio sfruttando e ampliando il particolare della lettera: la sequenza è breve, sentiamo la voce di Lisa che legge la missiva da lei scritta mentre sullo schermo scorrono inquadrature di paesaggi innevati. Si tratta di un immaginario evocativo per la regista, che troverà riscontro, molti anni più tardi, in *Viaggio a Stoccolma*²¹.

Le parole contenute nella lettera innescano in Pozdnysev la convinzione che la moglie lo abbia certamente tradito: «Forse tutto era accaduto», afferma il protagonista. Forse è proprio qui che si originano i pensieri che successivamente condurranno Pozdnysev a compiere l'omicidio. Tra le pagine del romanzo sentiamo la rabbia crescere durante il tragitto di rientro, il pensiero del tradimento diventa sempre più greve e invadente con l'avvicinarsi alla meta. Rosaleva sceglie, però, di non mettere in scena queste pagine, segnate da una enfasi febbrile e da un ritmo serrato che non trovano riscontro nella pellicola. Il protagonista del film è arrabbiato ma mostra una compostezza gelida e imperturbabile. Ancora una volta, la scelta di non far apparire il treno come luogo dell'azione crea una significativa discrepanza tra i due testi. Nel romanzo, infatti, il mezzo si fa portatore di immagini e sensazioni che innescano una svolta decisiva al corso del racconto: non si può dimenticare il mutamento profondo che investe il protagonista nel passaggio dal placido e sereno tratto percorso in carrozza allo sferragliante ed eccitante tragitto coperto col treno. Si tratta in un certo senso di un viaggio nel viaggio, di un cambiamento di velocità, di paesaggi e di visioni che risveglia e incrudelisce in Pozdnysev il desiderio di vendetta²².

²¹ Cfr. Scheda d'analisi, p. 178.

²² L. Tolstoj, *Sonata a Kreutzer*, cit., p. 213.

La *Sonata* di Rosaleva, a questo punto, prosegue in modo più asciutto per poi ricongiungersi alle vicende del romanzo: Pozdnysev è tornato a casa in anticipo e si è accomodato vicino al camino. Non è sereno, sente che sotto lo stesso tetto, con la moglie, c'è qualcuno di indesiderato. Quando spalanca la porta della sala da pranzo trova Lisa e Miša seduti al tavolo. Accecato dalla rabbia, caccia di casa il violinista e successivamente colpisce a morte la moglie.

La scena è quasi silenziosa, i dialoghi sono ridotti al minimo, aleggia una strana calma. Le urla e i gesti maldestri del romanzo vengono meno. Così come scompare la sofferenza della moglie e il primo sommesso tentativo di Vasja di trovare perdono per quanto accaduto; «Ti odio!» sono le ultime parole che Tolstoj e Rosaleva lasciano pronunciare a Lisa prima di morire.

A pochi minuti dal termine della pellicola è possibile scorgere un'ultima sensibile differenza che riguarda il personaggio principale. Pozdnysev, concludendo la sua confessione, afferma: «Chi non ha provato questo dolore non può capire». Mentre il Vasja di Tolstoj preferisce urlare quest'ultima frase per liberarsi ulteriormente la coscienza, il personaggio di Rosaleva, in linea con il carattere calmo e distaccato, le bisbiglia in maniera quasi impercettibile.

L'interlocutore, che fino a quel momento è rimasto in silenzio ad ascoltare, ora si alza, prende i suoi bagagli e, seguitando a tacere, tocca la spalla di Pozdnysev e se ne va.

La descrizione di queste particolari sequenze intende dimostrare quanto il concetto di "fedeltà" inteso dalla regista si dispieghi in una zona ibrida e contraddittoria, dove vicinanza e distanza dal romanzo di partenza divengono reciprocamente abissali. Numerosi e significativi sono i cambiamenti che Rosaleva ha apportato pur mantenendo salda l'intenzione di non tradire l'immaginario di Tolstoj e, al contempo, rimanendo fedele a se stessa e alla sua idea di cinema. Nel tentare di restare il più vicina possibile non tanto al romanzo quanto al sentire di Tolstoj, la regista si è misurata con la lettura congiunta dei diari personali sia dell'autore sia di sua moglie. La scelta di prendere in esame tre testi differenti per la stesura della sceneggiatura è probabilmente dovuta al fatto che, per lungo tempo, come si è già accennato, il romanzo è stato considerato autobiografico. I diari dei coniugi Tolstoj, in parte, sembrano avvalorare questa tesi in quanto, spesso, riportano episodi analoghi a quelli descritti tra le pagine di *Sonata*. Questo approccio ha permesso alla regista di trovare una nuova chiave di lettura della storia, consentendole a tratti, pur nella perfetta adesione al romanzo di partenza, di approssimarsi alla vita dell'autore.

L'accuratezza con cui ha svolto il lavoro di studio preparatorio e la successiva resa per immagini inseriscono la pellicola all'interno di un discorso soggettivo molto più ampio. La struttura di *Sonata*, infatti, richiama su più fronti, come già evidenziato, *Processo a Caterina Ross*: anche qui ci troviamo a interrogare il protagonista del film, senza vedere, quasi mai, il volto di colui che compie le domande e incita allo svelamento dei torbidi gesti compiuti. Lo stesso indagare sulla vita privata di Tolstoj - ammesso che i diari personali riportino davvero episodi della sua vita e non siano anch'essi frutto della sua fantasia di scrittore - rappresenta in realtà il desiderio di interrogarlo. In altri termini, ben oltre la necessità di uno studio e di un preliminare avvicinamento all'opera da trasporre, ciò che Rosaleva davvero ci offre è un'indagine sullo scrittore attraverso la sua arte, ed è la pellicola a restituirne le conclusioni. A noi resta l'arduo compito di capire da che parte schierarci, di leggere il film utilizzando le diverse chiavi di lettura che ci vengono concesse.

4.10 - PRIMA DEL FUTURO - SPARTACO¹

*“Chi controlla il passato” diceva lo slogan del Partito
“controlla il futuro: chi controlla il presente, controlla il passato”².*

*Spartaco*³ è stato girato nel 1986 ed è parte, come si è già osservato, di un film collettivo a episodi intitolato *Prima del futuro*. Gli altri due episodi si intitolano *Seneca* realizzato da Ettore Pasculli e *Caligola* per la regia di Fabrizio Caleffi.

Il film è stato presentato alla Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia nella sezione “Venezia Vittorio De Sica”.

Il film *Spartaco*, in realtà, sarebbe dovuto essere uno di otto episodi ideati e prodotti dalla RAI per affrontare il tema cinema e paradosso⁴.

Il tema centrale che unisce, dunque, questi tre personaggi è il rapporto uomo-tecnologia e ha come obiettivo quello di porre l'accento sulla loro interdipendenza. Un argomento ora più che mai al centro dell'attenzione ma che evidentemente, già negli anni '80, sembrava affascinare e spaventare i tre autori. La sceneggiatura di *Spartaco* è stata scritta da Gabriella Rosaleva insieme a Fabrizio Caleffi - che ha curato tutte tre le sceneggiature.

Il pensiero che smuove la fantasia di Rosaleva (e anche degli altri due esordienti) è il sunto di un sentimento che ha preso avvio sul finire degli anni Settanta: i cambiamenti mediali intercorsi hanno reso la società sempre più basata sulla centralità dell'immagine. Il vero mutamento in atto è «simile a una postmodernità *mediale*, coincidente con una serie di trasformazioni che toccano il cinema nel quadro di un più ampio e generale processo di

¹ Cfr. Appendice iconografica Vol. 2, p. 288.

² George Orwell, *Nineteen Eighty-Four*, Secker & Warburg, London, 1949; trad. it. G. Baldini, 1984, Arnoldo Mondadori Editore, 1950, p. 44.

³ Cfr. Filmografia, p. 249.

⁴ «Pasculli parla anche a nome di Caleffi e Rosaleva: "questo film" spiega "fa parte, in realtà, di un progetto a più mani impostato da RaiDue sul tema cinema e paradosso". Si tratta, insomma, di tre degli otto episodi, firmati da altrettanti giovani autori, che la seconda rete, la rete socialista, della RAI, ha messo in cantiere per tentare un discorso nuovo sul linguaggio cinematografico». Laura Delli Colli, *Con Seneca e Caligola a due passi dal futuro*, in «La Repubblica», 1 settembre 1985, p. 28.

*tecnicizzazione e mediatizzazione della società occidentale*⁵». I media stanno cambiando il loro assetto e il loro modo di relazionarsi al pubblico; anche il loro spazio domestico si sta modificando. Questi aspetti, in un certo senso, trovano spazio nella pellicola, che sembra mettere per immagini le caratteristiche della società postmoderna dove, continua Malavasi, «ciò che si perde non è soltanto un rapporto denso con la realtà, ma anche la partecipazione del soggetto al “senso della storia” e il valore dell’esperienza individuale e collettiva⁶».

Accanto a questa interpretazione postmoderna del contesto realizzato del film, è necessario tener conto anche della vicenda che sta alla base di *Spartaco* che, infatti, prende spunto dalla storia realmente accaduta del noto gladiatore trace, famoso per aver avviato e capeggiato una delle più importanti rivolte di schiavi contro l’impero romano.

La narrazione di Rosaleva racconta la vita di Spartaco Scotti, uno schiavo tecnologico che trascorre le sue giornate all’interno di uno spazio angusto e indefinibile.

Il film si apre sull’immagine di un uomo di spalle, seduto davanti a quattro monitor accesi, con un “bip” che suona in maniera regolare. Un primo piano sull’uomo ci permette di notare la sua concentrazione nell’osservare gli schermi davanti a lui. Una voce elettronica proveniente da una piccola sfera luminosa (il rimando a HAL 9000, il supercomputer di *2001: Odissea nello spazio*⁷ [1968], è immediato) annuncia che Spartaco Scotti - codice 03 - ha terminato le sue ore di lavoro e può lasciare la postazione. Si reca quindi verso un rubinetto elettronico, poi getta il bicchiere vuoto in un cestino della spazzatura luminoso; cambia quindi stanza e si sdraia su un lettino per eseguire l’esame psicofisico. Sempre la stessa voce elettronica legge i suoi parametri «Pressione, battito cardiaco, attività celebrale: nel normotipo. Soffio congenito: compensato. Apparato digerente, apparato riproduttivo: nessun problema». Dal controllo, si passa all’esercizio fisico. Lo vediamo esercitarsi ai pesi, con movimenti lenti del corpo, alle parallele: il fisico scolpito di Spartaco viene ripreso da diverse inquadrature - frontali, laterali, dal basso - che mostrano la forza e la perfezione del suo corpo. È ora il momento della sauna: mentre è seduto all’interno della doccia, canticchia in latino; poi il computer gli propone un indovinello per allenare la mente, oltre al fisico. Dopo aver risposto correttamente alla domanda, si sposta

⁵ Luca Malavasi, *Postmoderno e cinema. Nuove prospettive d’analisi*, Carocci editore, Roma, 2017, p. 67.

⁶ Ivi, p. 78.

⁷ *2001: A Space Odyssey*, Stanley Kubrick, 1968.

nuovamente per la cena. Quest'ultima è riposta in un vassoio dentro un frigorifero; le vaschette in cui è contenuto il cibo richiamano nuovamente i pasti di *2001: Odissea nello spazio*. Per consumare la cena, si reca nella stessa stanza dove durante il giorno lavora; quel ticchettio è diventato più frequente, Spartaco sembra preoccupato, osserva con attenzione gli schermi. Il computer, però, lo tranquillizza, così si allontana e finalmente si siede a mangiare. In una sala che ancora non avevamo visitato c'è un tavolo tondo al centro, ricoperto da una lunga tovaglia bianca; l'illuminazione della sala è fioca, l'unica luce sembra provenire da sotto il tavolo. Davanti ad esso, è presente un grande televisore che trasmette immagini di guerra: esplosioni, navi in fase di bombardamento, aerei, numerosi militari trincerati dentro le navi durante il bombardamento. Inizialmente vediamo l'intera stanza, compreso il televisore; successivamente, le immagini vengono mostrate in dettaglio e diventiamo, noi e Spartaco, spettatori della stessa trasmissione. La musica di sottofondo, dall'andamento incalzante e fiero, sembra richiamare i documentari propagandistici dell'Istituto LUCE.

Al termine del pasto, è giunto il momento di andare a dormire. Dopo che il protagonista si mette sotto le coperte, immagini di elefanti riempiono la scena: un altro grande televisore, posto davanti al letto, trasmette immagini di animali; vediamo strani pesci, scimmie, serpenti, topi, gli occhi di una rana in primissimo piano. Spartaco è divertito, ride. La voce elettronica gli parla e lo aiuta ad addormentarsi. Nel momento in cui Spartaco poggia la testa sul cuscino, la luce della stanza si abbassa e il computer annuncia l'avvio della registrazione dei sogni. Spartaco volta la testa, e anche il piccolo computer si volta, sembra che i due stiano per comunicare. La voce elettronica, che abbiamo appena lasciato impegnata a registrare l'attività onirica del protagonista, gli dà ora il buongiorno.

Mentre Spartaco fa colazione, la voce gli legge il bollettino meteo dell'esterno. Il grande televisore trasmette ancora immagini di animali: vediamo ora le giraffe correre nella savana, alcune scimmie, un cucciolo di elefante con la madre. Spartaco accarezza lo schermo e dà loro il buongiorno.

Prima di proseguire è interessante notare alcuni aspetti di questa prima parte del film; mi preme annotarli ora per cominciare a sottolineare alcuni passaggi notevoli sui quali tornerò nel prosieguo dell'analisi.

Siamo giunti al nono minuto della pellicola (su un totale di 16 minuti) e per ora ci sono chiare poche cose. Un uomo, di nome Spartaco Scotti, vive rinchiuso in uno spazio che ci appare grande e ben organizzato; gli ambienti, nella loro pulizia e modernità, richiamano gli interni di un'astronave. Chi o cosa sia Spartaco - che appare come un uomo ma che

lavora come una macchina - non ci è dato sapere. Ignoriamo il suo passato, il motivo per cui si trova lì. Inoltre, non è stato specificato il periodo storico in cui il film è ambientato. Fino a questo momento, questi aspetti sembrano avvalorare la tesi iniziale che propone Spartaco come manifesto - nella cinematografia di Rosaleva - di quel sentimento individualista⁸ e postmoderno⁹ che sta attraversando gli anni Ottanta.

Emblematico, in questo senso, risulta il bombardamento mediatico - non a caso la prima trasmissione riguarda proprio un repertorio di guerra - a cui il protagonista viene sottoposto.

Con il risveglio dal sonno, ha inizio una nuova giornata - la seconda per noi - di Spartaco Scotti, codice 03. Una volta al tavolo di lavoro, il computer gli annuncia che durante la notte appena trascorsa si è verificato un problema: un blackout di due "unità temporali" ha causato dei danni; il risolverli, però, non è competenza di Spartaco che viene quindi mandato in sala relax con anticipo. Gli esercizi per allenare la mente e la memoria hanno quindi inizio.

«Spartaco, hai troppo materiale onirico da visionare, non si devono accumulare i sogni» - afferma la voce;

«È stata una dimenticanza. Fammi vedere le registrazioni», risponde lui.

Un'osservazione, quest'ultima, che aggiunge ulteriore dubbio alla definizione della natura di Spartaco in quanto, la possibilità di esaurire lo spazio d'archivio a disposizione lo rende più simile a una macchina che a un essere umano.

A questo punto, alla destra del lettino su cui era sdraiato, si accende un piccolo televisore - il terzo schermo visto fino ad ora e il quarto se consideriamo anche il computer utilizzato per lavorare - e appaiono i sogni come se fossero un film.

Come prima cosa vediamo una bambina in un fienile, circondata da numerose galline¹⁰; è ferma davanti a una scaletta di legno, guarda fissa in camera. Spartaco, in voice off, chiede al computer di poter vedere la bambina in primo piano: l'inquadratura allora, in due tempi, si stringe sul viso della bambina che ci appare ora in primissimo piano. Non ci è dato sapere chi sia e chi rappresenti nella vita di Spartaco.

⁸ G. Ciofalo, *Infiniti anni Ottanta*, p. 15.

⁹ Per una definizione di postmoderno cinematografico rimando a L. Malavasi, *Postmoderno e cinema*, cit. e V. Buccheri, *Sguardi sul postmoderno*, cit.

¹⁰ Le galline hanno trovato spazio in altri lavori della regista. Per un approfondimento più specifico, rimando al capitolo Bilancio finale, p. 235.

Successivamente vediamo la stessa bambina, in compagnia di una donna adulta, cogliere delle lumache, poi passeggiare con l'ombrello; infine, la bimba ci appare nuovamente in piano medio, con l'ombrello in mano, che osserva in camera. Essendo dei sogni, tra le immagini non c'è una logica consequenziale, ma sono organizzate in maniera misteriosa e "inconscia"; ragion per cui gli ambienti esterni e la bambina hanno lasciato il posto ora a una scena buia, con protagonisti un bambino e un ragazzo più grande. I due sono seduti, la persona più adulta ha la testa poggiata sulla spalla del bambino, che lo abbraccia e lo accarezza teneramente. «È mio fratello, è un indovino. Vede il passato e il futuro. Mio fratello ha una grande memoria, dice che tu hai avuto sete attraversando il mare. Mio fratello chiede se può toccarti». Alla risposta negativa di Spartaco, l'immagine va via. Appare ora una donna che assomiglia a una dea. Indossa una tunica, sembra provenire da un passato lontano, la sua voce è leggermente distorta rispetto a quella del bambino, che invece suonava più nitida. Ha ora luogo uno scambio tra Spartaco e la donna che risulta rilevante per il prosieguo del film.

«Era ancora una bambina quando l'amore colorò i suoi occhi di passione per te», dice la donna;

«Ho ancora tante cose da ricordare», risponde Spartaco;

la donna prosegue «Nel tuo cuore fu come un vento turbinoso»;

e Spartaco prosegue «E l'amore mi penetrò soave e bello»;

la donna «Lei fuggì dal padre e abbandonò la dolce madre e ad ogni cosa antepose l'amore per te»;

Spartaco «Avrebbe ornato di rose porpora il mio letto»;

la donna «Se lo straniero che in un corpo d'angelo si nascondeva non avesse calpestato il nostro suolo, ricorderesti il suo nome, ricorderesti il suo nome»;

Spartaco conclude «Mi divide da lei la nera distesa del mare, nei gorghi profondi. Qui intorno c'è solo un deserto di silenzio».

Questo scambio tra i due porta con sé alcuni elementi interessanti. In primo luogo avviene alla metà esatta del film, determinando un importante punto di svolta. Stilisticamente, è composto da un'alternanza di primi piani su Spartaco con inquadrature ogni volta diverse sulla donna. I primi piani del protagonista ci permettono di notare un crescente turbamento sul suo volto, come se l'analisi dei sogni stesse facendo riaffiorare ricordi rimossi di un'infanzia lontana.

Il computer si accorge dei sentimenti di Spartaco e mette fine alla "terapia rem"; c'è un desiderio crescente in lui, vuole rivedere quella donna, sentirne la voce, ma il protocollo

glielo vieta ed è costretto a tornare al lavoro. Mentre è al tavolo, alla sua postazione, chiede nuovamente al computer principale di poter rivedere la donna del sogno.

Spartaco è distratto e il computer, che finalmente gli dice di amarlo come un padre e accudirlo come una madre, percepisce il suo distacco e se ne preoccupa; domanda con insistenza se suo "figlio" ha tutto ciò che gli necessita per vivere. Mentre discutono, la televisione annuncia che stanno per essere pubblicati i risultati dell'estrazione per il Premio tra gli Abbonati al Sistema Telematico Globale: il vincitore è Spartaco Scotti. La vittoria si trasforma in una buona occasione per festeggiare: Spartaco indossa allora lo smoking e dal frigo della cucina prende un calice; brinda guardando dritto in camera. Poco prima di dirigersi in cucina, però, un'inquadratura della durata di quattro secondi con Spartaco fermo, sulla sinistra, in piano americano, e il piccolo televisore, sulla destra, che trasmette la stessa immagine di Spartaco. La vittoria del Premio per gli Abbonati pare averlo reso momentaneamente una celebrità tanto da poter occupare lo spazio dello schermo durante la trasmissione. In questa sequenza Spartaco si conferma come una grande metafora della società, nella quale il singolo soggetto si ritrova come uno schiavo schiacciato dai tempi e dagli obblighi della tecnologia. La vita di Spartaco è emblema di una esistenza vissuta da monade, nella asettica e assoluta separatezza dagli altri; una esistenza nella quale la connessione globale equivale a una cogente solitudine. La premiazione per gli abbonati, che ricalca la Lotteria Italia, e che avviene a livello globale, è l'unica apertura oltre quella stanza isolata.

Dopo il brindisi il protagonista si sposta, torna davanti al piccolo televisore che ora trasmette nuovamente l'immagine della donna, e brinda anche alla sua salute; il televisore grande della camera da letto sta trasmettendo immagini di guerra a volume così alto da richiamare l'attenzione di Spartaco. Dalle immagini di guerra si passa a un saggio di danza a bordo piscina. Durante la trasmissione, appare in basso la scritta "EMERGENZA" che lampeggia sullo schermo. Spartaco non si preoccupa, si avvicina lentamente allo schermo mentre gli uomini continuano a lottare a bordo piscina con la delicatezza di una danza; quando è ormai in prossimità dello schermo, scorgiamo qualcuno nuotare nell'acqua della piscina: è la donna del sogno. Si avvicina anche lei allo schermo e dice le stesse parole che Spartaco ha pronunciato durante l'analisi dei sogni: «Mi divide da te la nera distesa del mare, nei gorgi profondi. Qui intorno c'è solo un deserto di silenzio». Lui capisce finalmente di essersi innamorato e, mentre lei si allontana dal centro dell'inquadratura, sussurra: «Amore, aspetta. Voglio raggiungerti, congiungermi a te».

A questo punto, a sei minuti dalla fine, ha inizio l'ultima parte del film.

Spartaco appare dal buio, è al centro della scena. Mentre si avvicina alla miniatura illuminata di un tempio, sentiamo la sua voce dire: «Tutto è possibile per chi decide da solo». Sono parole profetiche, e lasciano presagire che da lì a poco avverrà un cambiamento. Le note della *Marcia funebre di Sigfrido* di Wagner accompagnano la scena: Spartaco prende qualcosa dall'interno della piccola costruzione e guarda in camera, poi l'immagine diventa improvvisamente buia. Dal fondo nero, Spartaco viene avanti, l'illuminazione della scena è bassa; si avvicina al "computer padre", che ora è l'unica fonte di luce, poggia le mani sul piano e, con tono perentorio, dichiara di voler uscire da quella casa. È in ginocchio, il suo viso è ora alla stessa altezza del computer che non è intenzionato a lasciargli la possibilità di uscire. Risoluto, Spartaco si poggia sull'occhio l'oggetto che ha raccolto prima e, rivolgendosi verso il computer, lo disattiva. La luce del computer si spegne e, a tutto schermo, lampeggia la scritta "ROME DISATTIVATO". Spartaco a questo punto scompare nel buio, si dirige verso l'uscita, la musica sfuma; a tutto schermo lampeggia la scritta "NO EXIT". Nei restanti due minuti assistiamo al tentativo di fuga di Spartaco, alla sua corsa lungo un corridoio che lo conduce fin sotto una grata che pare affacciarsi sul mondo esterno. La fuga non la vediamo solo dal suo punto di vista ma ci viene mostrata anche attraverso il grande schermo della camera da letto. In un alternarsi di primi piani direttamente sul protagonista e inquadrature filtrate dalla televisione, percepiamo definitivamente la sua condizione di schiavo e prendiamo coscienza del nostro essere spettatori. L'ultima inquadratura è sul volto di Spartaco che, poggiato al muro, si rivolge alla camera: ci guarda dritto negli occhi mentre noi leggiamo la sua finale rassegnazione attraverso un televisore.

Come si accennava all'inizio, *Spartaco* sembra incarnare una serie di idee e sentimenti che dalla fine degli anni Settanta stanno attraversando la società. In questi anni, infatti, le tecnologie comunicative sono cambiate radicalmente, influenzando l'immaginario spettatoriale.

Tenendo conto di queste trasformazioni, possiamo leggere *Spartaco* come la raffigurazione dello spettatore postmoderno, circondato da schermi e costretto a crearsi una visione del mondo filtrata e limitata a ciò che gli viene proposto. Rosaleva propone dunque, con grande intuito, una sorta di profezia incredibilmente attuale del mondo odierno e della sua deriva tecnologica. Di fatto immagina uno scenario claustrofobico e drammatico, caratterizzato da un forte appiattimento e da una invincibile solitudine tecnologizzata, preconizzata da Rosaleva con forte timore per le generazioni future. Le

uniche immagini che sembrano ancora autentiche e circconfuse di umanità sono quelle dei ricordi e dei sogni; ma chi ci assicura che esse siano davvero reali?

«Attento Spartaco, non farti ingannare da un sogno»: cosa intende il “computer padre” rispondendo con queste parole, alla richiesta di Spartaco di poter rivedere la donna del suo sogno?

Non ci vengono date garanzie su cosa sia o meno reale. Soprattutto perché quella che noi riconosciamo come realtà, non è da considerarsi la stessa realtà di Spartaco. Le molteplici immagini che lo circondano che non hanno alcun tipo di significato per lui, giacché non possiede adeguati strumenti di lettura, e finiscono per produrre un immaginario vastissimo ma privo di senso. L'unica cosa che appare certa è che un sogno, un'immagine “inventata” dalla mente e quindi priva di attinenze con la realtà, motiva Spartaco e lo convince a voler cercare qualcosa di diverso. È la vittoria dei sentimenti sulla freddezza delle macchine. Discutendo di questo con l'autrice, lei sostiene che ci sia un riaffiorare dei ricordi del passato e che in fondo quelle immagini dalla natura incerta siano invece reali e vissute. Il ricordo, tema caro alla regista e indagato più volte nel suo percorso artistico, sembra un elemento di cui potersi fidare. Fiducia o inganno nella nostra mente? Rosaleva ci confonde e lo conferma quando l'autrice ha dichiarato a Marta Calamia:

Il ricordo è sempre bugiardo. Sono i percorsi della mente che sono inafferrabili. Uno stesso ricordo, lo ricordi oggi, lo ricordi tra un mese è già tramutato; è cambiato un colore, è cambiata una forma, è cambiata una emozione o l'emozione non c'è più e ce n'è di più. Perché in quel momento lì è il tuo quotidiano che determina il ricordo; allora il ricordo rispetto a te stessa e sempre falso¹¹.

Lo Spartaco della tradizione romana, invece, è ravvisabile in alcuni elementi disseminati nel corso del film: sotto la doccia, quando il protagonista canticchia in latino; durante il sogno, quando appare la donna dea; il ricordo di un amore vissuto e riaffiorato durante i sogni; la dicitura «ROME disattivato» che richiama la vittoria del gladiatore contro l'esercito imperiale.

Il film, quindi, non è solo un'analisi di un presente con ammonimenti su possibili futuri distopici; è invece una costante comunicazione tra passato, presente e futuro.

Rosaleva è molto sensibile a questa tematica, poiché è fermamente convinta che il passato contenga già in sé il futuro. Lo Spartaco di Rosaleva è una figura del futuro capace di restare in contatto con lo Spartaco, gladiatore e condottiero trace, vissuto nel

¹¹ M. Calamia, *Il cinema di Gabriella Rosaleva*, cit., p. 413.

negli anni 70 prima della nascita di Cristo. Si tratta di un futuro connesso al passato e che dal passato ha imparato una lezione.

La pellicola di Rosaleva si rivela in questo senso senza tempo, o meglio in bilico su una cronologia incerta: si tratta di un film sensibile al passato, adatto al presente e di insegnamento per il futuro.

Siamo di fronte, a ben vedere, ad argomenti capitali, affrontati da autorevoli pensatori e da importanti autori cinematografici: basti pensare, per citare due nomi fra i numerosi possibili, a Orwell e Kubrick.

E infatti Rosaleva dichiara, durante le interviste, di essersi ispirata proprio a loro per realizzare *Spartaco*. Del grande fratello di *1984* ritroviamo il controllo costante da parte di un occhio superiore; un occhio però molto simile, come abbiamo sottolineato in precedenza, a HAL 9000 di *2001: Odissea nello spazio*¹²

¹² Interessante sottolineare il fatto che sia il padre elettronico di Spartaco sia HAL, escano vittime dopo la ribellione da parte della razza umana ad una condizione di schiavitù tecnologica. Questa rappresentazione si discosta dalla più comune che vede invece l'AI ribellarsi alla volontà dell'essere umano.

4.11 - MERCOLEDÌ DELLE CENERI¹

Il testo filmico è infatti costituito dalla sua struttura, da quel linguaggio in immagini in cui ogni disposizione, ogni gesto, ogni prospettiva, ogni tipo di illuminazione, deve emanare quell'atmosfera poetica e quella bellezza altrimenti contenute nelle parole dei poeti².

*Mercoledì delle ceneri*³, da un certo punto di vista, è forse il lavoro più sperimentale di Gabriella Rosaleva, dal momento che la sua scelta, rispetto al poema di Eliot, è stata quella di utilizzare il testo integrale della poesia come sceneggiatura. Nessuna aggiunta e nessuna sottrazione sono intervenute nel corso di film. L'unico obiettivo è quello di riportare in immagini il sentimento che permea tutta l'opera del poeta.

La traduzione utilizzata da Rosaleva, come segnalato nei titoli di testa, è quella di Roberto Senesi⁴. Nonostante il suo tentativo di rimanere pedissequamente fedele al testo di partenza, ho riscontrato due incongruenze che possiamo però definire delle banali sviste. La prima riguarda la parola «seconda» che viene pronunciata al posto della parola «terza» nel corso della terza sezione del poema. La seconda incongruenza, invece, avviene nel contesto dell'ultima strofa della sesta sezione: il primo verso della poesia recita «Sorella benedetta, santa madre», che nel film diventa «Sorella, madre», nonostante la versione originale del testo riporti gli aggettivi “*blessed*” e “*holy*”.

Si segnala, inoltre, che tipo di lavoro che Rosaleva svolge con *Mercoledì* si inserisce perfettamente in quello sperimentalismo televisivo che a partire dagli anni Settanta, ma soprattutto nel corso degli anni Ottanta, si afferma sempre più. Nello specifico, il film sembra richiamare i lavori di sperimentazione “poetronica” che Gianni Toti realizzava per la RAI⁵.

¹ Cfr. Appendice iconografica Vol, 2, p. 290.

² B. Balázs, *L'uomo visibile*, cit., p. 138.

³ Cfr. Filmografia, p. 249.

⁴ Roberto Sanesi (a cura di) [V edizione], Thomas Stearns Eliot, *Poesie*, Bompiani, 2000.

⁵ «Bisognerà aspettare gli anni Ottanta perché in Italia la RAI istituisca un settore dedicato alla “Ricerca e sperimentazione programmi” aperto al contributo di registi cinematografici, televisivi e teatrali, drammaturghi, scrittori, e specificamente dedicato all'esplorazione di una nuova

*Mercoledì delle ceneri*⁶, girato nel 1986, è l'ottavo film realizzato da Rosaleva nel corso degli anni torinesi⁷. Il lavoro, come si evince dal titolo, è tratto dalla poesia *Ash Wednesday* di T.S. Eliot, e viene presentato al Bellaria Film Festival, dove vince il Gabbiano d'argento, ex aequo con altri cinque (Gianfranco Barbieri e Gianni di Castro per il video *Now I know snow*, Gianni Castagnoli per *Variation*, Gianfranco Gianni per *Giallo e nero*, Maurizio Bubboli e William Molducci per *Change* e *La donna luna in azzurro* di Fernanda Moneta⁸).

Anche in questo caso, la proposta arriva a Rosaleva da Cesare Dapino⁹, funzionario RAI che già due anni prima le aveva offerto di realizzare *Sonata a Kreutzer*. Non si tratta però dell'unica analogia tra le due pellicole: i due lavori infatti sono accomunati dal desiderio di mantenere una precisa corrispondenza con il testo di partenza. Come già ampiamente dimostrato, tale proposito in *Sonata*¹⁰ si è realizzato solo in parte, a causa delle peculiarità proprie del romanzo, che intreccia dialoghi, descrizioni e forme di scrittura differenti, adattati da Rosaleva per la messa in scena del film. Nel caso di *Mercoledì*, invece, il testo non è stato in alcun modo modificato, e agli attori è stato affidato il compito di recitare pronunciando le esatte parole di Eliot. Ma se il romanzo di Tolstoj fornisce delle chiare ambientazioni in cui far avanzare la narrazione e incuriosire il lettore, quello di Eliot è un

“narratività” ispirata alle risorse dell'immagine elettronica, insomma della tecnologia e dei linguaggi della televisione [...] [Gianni Toti] realizzò innanzitutto delle “videopoesie” e dei “videopoemetti” che, con l'uso di grafie in movimento, coloriture accese e non naturalistiche, astrazioni e combinazioni voce-immagini, intendevano interrompere la routine del palinsesto TV». Sandra Lischi, *Il linguaggio del video*, Carocci editore, Roma, 2015, p. 57. Sulle produzioni sperimentali televisive, si veda anche Sandra Lischi, *Elettronica, videoarte e poetronica*, in Vito Zagarrò (a cura di) *Storia del cinema italiano 1977/1985 – Vol. XIII*, Marsilio Edizioni di Bianco & Nero, Roma, 2005, p. 457.

⁶ Cfr. Filmografia, p. 249.

⁷ Rosaleva non ha mai vissuto a Torino. Con l'espressione “anni torinesi” faccio riferimento a quei film realizzati tra il 1983 e il 1986, anni nei quali la regista si è sentita fortemente ispirata dalla città pur continuando a vivere a Milano. Cfr. Biografia, p. 8.

⁸ Archivio storico del Bellaria Film Festival visitabile alla pagina web <http://www.bellariafilmfestival.org/it/about-us.html>

⁹ Cfr. Introduzione, p. 3.

¹⁰ Cfr. Scheda di analisi, p. 93.

testo poetico, basato sulla fascinazione e sulla suggestione. Così le immagini proposte da Rosaleva si dispongono come una sua personale lettura sia del testo sia dell'autore.

Come sappiamo, Eliot si converte alla religione anglicana nel 1927 e scrive *Ash Wednesday* tra il 1927 e il 1930: tra le varie stesure e le aggiunte nel corso della scrittura si è arrivati alle sei sezioni che conosciamo oggi. Il tema portante di tutta l'opera è il purgatorio inteso come tentativo di espiare le proprie colpe per raggiungere Dio¹¹.

L'intento di Rosaleva è quello di restituire per immagini il contesto in cui la poesia si è sviluppata e lo stato d'animo del poeta. Il film ha una durata complessiva di 27 minuti¹².

Cinque persone aprono la scena: due uomini, due donne e un ragazzo, ripresi dal basso in piano americano, che osservano qualcosa nel fuori campo. Indossano tutti sciarpa e cappotto, sono davanti a un luogo con due ingressi ancora difficile da decifrare. Una schermata nera con il titolo del film interrompe l'inquadratura. Dopo vediamo nuovamente le stesse persone però riprese in piano medio, di fronte; anche questa inquadratura viene interrotta da un'altra schermata, che contiene le informazioni sul soggetto. I titoli di testa proseguono alla stessa maniera, alternando le immagini delle persone - ferme e sempre nella stessa posizione - a quadri neri coi titoli. Solo nelle ultime due inquadrature, i personaggi salutano qualcuno con la mano. Al termine dei titoli di testa, vediamo un treno allontanarsi. Un uomo, dal finestrino, saluta e con un'espressione malinconica guarda il panorama innevato che si dipana fuori dal suo vagone. Non sappiamo chi sia o dove sia diretto. La scena di apertura è accompagnata dalle note del VI movimento della *Suite lirica* del compositore austriaco Alan Berg.

Quando la musica si interrompe, la scena cambia. Una voce maschile, in voice over, pronuncia le seguenti parole «Ricorda, oh uomo, che sei polvere e polvere ritornerai» mentre un prete - di cui non vediamo il volto - mette della cenere sul capo di un bambina.

¹¹ «Il tema centrale di *Ash Wednesday* è naturalmente quello della penitenza e della purgazione dal peccato, poiché sembra seguire passo per passo i diversi momenti indicati dalla teologia morale».

R. Sanesi, *Poesie*, cit., p. 83.

Per lo stesso argomento si veda anche Renzo S. Crivelli, *T.S. Eliot*, Salerno Editrice, Roma, 2015, p. 199.

¹² La durata dei lavori torinesi prodotti dalla RAI non supera mai i 30 minuti. *La vocazione* ha una durata di 27 minuti; *Cercando Bill* 28 minuti; *Egizi - Uomini del passato futuro* dura appena 26 minuti; *I luoghi del rito: tre chiese a Torino* ha una durata di 29 minuti; infine, *Spartaco* dura 26 minuti.

Fa il segno della croce e la scena si conclude. Questo gesto, tipico del rito del mercoledì delle ceneri, è l'interpretazione in immagine del titolo della poesia.

*Perch'ì non spero più di ritornare
Perch'ì non spero
Perch'ì non spero più di ritornare
Desiderando di questo il talento e dell'altro lo scopo
Non posso più sforzarmi di raggiungere
Simili cose (perché l'aquila antica
Dovrebbe spalancare le sue ali?)
Perché dovrei rimpiangere
La svanita potenza del regno consueto?*

*Poi che non spero più di conoscere
La gloria incerta dell'ora positiva
Poi che non penso più
Poi che ormai so di non poter conoscere
L'unica vera potenza transitoria
Poi che non posso bere
Là dove gli alberi fioriscono e le sorgenti sgorgano, perché non c'è più nulla*

Il poema è suddiviso in sei parti. Rosaleva però non tiene conto di questa suddivisione per costruire il suo film. Per questa ragione, la prima sequenza copre le prime due strofe: Eliot è partito con il treno, è seduto nel suo scompartimento e osserva il paesaggio che corre fuori dal finestrino. Sono immagini che sottolineano il desiderio di allontanamento del poeta, ma alludono anche a un esilio forzato, alla ricerca della purificazione. Le immagini del viaggio si alternano al primo piano della bambina che, dopo aver ricevuto la cenere sul capo, beve dal calice dell'eucarestia e la sequenza si conclude.

*Poi che ora so che il tempo è sempre il tempo
E che lo spazio è sempre ed è soltanto spazio
E che ciò che è reale lo è solo per un tempo
E per un solo spazio
Godo che quelle cose siano come sono
E rinuncio a quel viso benedetto
E rinuncio alla voce
Poi che non posso sperare di tornare ancora
Di conseguenza godo, dovendo costruire qualche cosa
Di cui allietarmi*

*E prego Dio che abbia pietà di noi
E prego di poter dimenticare
Queste cose che troppo
Discuto con me stesso e troppo spiego
Poi che non spero più di ritornare
Queste parole possano rispondere
Di ciò che è fatto e non si farà più*

Verso di noi il giudizio non sia troppo severo

La seconda sequenza si apre su un tavolo da biliardo. Vediamo in dettaglio le palle sul tavolo verde, alternate alle mani dei giocatori. Poi finalmente, appaiono i giocatori, ossia Eliot e il prete. La bambina siede nella stanza. La partita prosegue per tutta la durata delle due strofe. Il poeta non ha certezza che la sua decisione lo porterà alla remissione dei peccati, e in lui speranza e disperazione si mescolano¹³.

*E poi che queste ali più non sono ali
Atte a volare ma soltanto piume
Che battono nell'aria
L'aria che ora è limitata e secca
Più limitata e secca della volontà
Insegnaci a aver cura e a non curare
Insegnaci a starcene quieti.*

*Prega per noi peccatori ora e nell'ora della nostra morte
Prega per noi ora e nell'ora della nostra morte.*

La penultima strofa della prima sezione del poema non appare per intero all'interno della pellicola: è infatti suddivisa in due parti. Nel corso dei primi cinque versi, vediamo Eliot e la bambina all'aperto, sulla neve, con lo sguardo rivolto verso il cielo, mentre in sottofondo si ode il rumore di un elicottero. La bambina a un certo punto indica qualcosa nel cielo, poi Eliot, in primo piano, abbassa lentamente la mano che teneva sul cappello lasciando trasparire preoccupazione dal viso. I due personaggi vengono ripresi frontalmente, poi dal basso.

La sequenza successiva si apre in una casa; vediamo Eliot di profilo, una signora di fianco a lui e dallo specchio sul muro si scorge un uomo. Il poeta pronuncia gli ultimi quattro versi - che di fatto sono una preghiera - mentre estrae gli occhiali da vista dalla giacca e li indossa. In primo piano ci vengono mostrate tutte le persone dentro la stanza: stanno in piedi, disposte intorno a una tavola apparecchiata, e ascoltano con attenzione le parole di del poema. Un'inquadratura più larga, leggermente dall'alto, dal lato opposto rispetto a Eliot, riprende la tavola intera. Il poeta ha in mano un libro da cui legge: si tratta della bibbia dal momento che la seconda sezione della poesia è ricca di riferimenti biblici¹⁴.

¹³ R. Sanesi, *Poesie*, cit., p.83.

¹⁴ Ivi, p.84.

*Signora, tre leopardi bianchi sedevano sotto un ginepro
 Nella frescura del giorno, nutriti a sazietà
 Delle mie braccia e del mio cuore e del mio fegato e di quanto
 Era stato contenuto nel foro rotondo del mio cranio. E Dio disse
 Vivranno queste ossa? vivranno
 Queste ossa? E tutto quanto era stato contenuto
 Nelle ossa (che già erano aride) disse stridendo:
 Per la bontà di questa Signora
 E per la sua grazia, e perché
 Ella onora la Vergine in meditazione,
 Noi risplendiamo con tanta lucentezza. E io che sono
 Qui dismembrato offro all'oblio le mie gesta, e il mio amore
 Alla posterità del deserto e al frutto della zucca.
 È questo che ristora
 Le mie viscere le fibre dei miei occhi e le porzioni indigeste
 Che i leopardi rifiutano. La Signora si è ritirata
 In una bianca veste, alla contemplazione, in una bianca veste.
 Che la bianchezza dell'ossa espia fino all'oblio.
 In esse non c'è vita. E come io sono dimenticato e vorrei essere.
 Dimenticato, così vorrei dimenticare
 Consacrato in tal modo, ben saldo nel proposito. E Dio disse
 Profetizza al vento, al vento solo perché
 Il vento solo darà ascolto. E le ossa cantarono stridendo
 Col ritornello della cavalletta, dicendo*

La prima parte della seconda sezione viene letta da Eliot insieme alla giovane donna, alla bambina e al giovane uomo. Prima della litania, la scena cambia.

La successiva inquadratura si apre con una carrellata su un pavimento; la macchina da presa si avvicina a Eliot, seduto alla sua scrivania, compie un mezzo in giro intorno a lui mentre legge una lettera e si odono le sue parole in voice over. Il poeta viene ripreso da varie posizioni, scrutato da dietro le pile di libri poggiati sul ripiano; questo punto di vista si alterna a uno più frontale in cui è possibile scorgere Eliot, i libri e i fogli davanti a lui e un mazzo di rose rosse, sul lato sinistro del quadro, che fanno da cornice e richiamano la rosa citata nella litania. La stessa rosa che, nella prima stesura del poema, simboleggiava la Chiesa¹⁵. La lettura degli ultimi tre versi e parte della strofa successiva è invece

¹⁵ Scrive Sanesi: «Che il simbolo della rosa nella paradossale riconciliazione degli opposti espressa nella litania delle ossa possa essere anche quello della Chiesa, e della sua passata grandezza e della sua presente corruzione, può essere indicato da un verso presente nella prima stesura, nella quale si leggeva, dopo “La Rosa unica”, “Petali mangiati dal verme”, con un possibile riferimento alla poesia Church-Rents and Schism di George Herbert. Ma il significato generale di tutta la litania mi pare da ricercare nell'affermazione che l'amore, futile quando mal diretto, è il mezzo dell'uomo per ottenere la grazia ed essere condotto nel Giardino nel quale la Rosa, qualunque sia il simbolo, ha le sue radici». Ivi, p.85.

nuovamente in campo. Per quanto riguarda il testo, tre versi della litania sono stati omessi e nel film non vengono pronunciati.

Il punto di ripresa rimane invariato: un po' defilato, accanto al mazzo di rose rosse.

*Signora dei silenzi
Quieta e affranta
Consunta e più integra
Rosa della memoria
Rosa della dimenticanza
Esausta e feconda
Stanca che dai riposo
La Rosa unica
Ora è il giardino
Dove ogni amore finisce
Finito il tormento
Dell'amore insoddisfatto
Il più grande tormento
Dell'amore soddisfatto
Fine dell'infinito
Viaggio verso il nulla
Conclusione di tutto ciò
Che non può essere concluso
Linguaggio senza parola
E parola di nessun linguaggio
Grazia alla Madre
Per il Giardino
Dove tutto l'amore finisce.*

*Sotto un ginepro le ossa cantarono, disperse e rilucenti
Noi siamo liete d'essere disperse, poco bene facemmo l'una all'altra,
Nella frescura del giorno sotto un albero, con la benedizione della sabbia,
Dimenticando noi stesse e l'un l'altra, unite
Nella serenità del deserto. Questa è la terra che voi
Spartirete. E né divisione né unione
Hanno importanza. Questa è la terra. Ecco, abbiamo la nostra eredità.*

Qui strofa e sequenza si chiudono nello stesso momento. Dalla stanza nella quale era presente solo Eliot alla sua scrivania, torniamo alla sala da pranzo dove i commensali ancora ascoltano il poeta, che pronuncia gli ultimi versi, chiude il libro e si toglie di dosso gli occhiali.

Fino a questo momento, gli attori in scena hanno “dialogato” esclusivamente utilizzando il testo intatto del poema. La sequenza successiva, invece, si apre con un'espressione estranea alla poesia: due voci bianche chiamano per due volte «zio Thomas» mentre vediamo Eliot sdraiato su un divanetto. Al richiamo dei fanciulli il poeta si alza e, con indosso una vestaglia rossa, comincia a passeggiare per le stanze del palazzo. Le note di Mahler risuonano, e il protagonista viene ripreso dal basso mentre cammina. Questa

inquadratura ci permette di ammirare anche il soffitto del palazzo e di carpirne la maestosità. Non è un caso che la sua camminata termini proprio su una scalinata: la terza sezione della poesia, infatti, è interamente dedicata alla scala che il peccatore pentito deve percorrere per accedere alla redenzione¹⁶.

*Là dalla prima rampa della seconda scala
Mi volsi e vidi in basso
La stessa forma avvinta alla ringhiera
Sotto la nebbia nell'aria fetida
In lotta col demonio delle scale
Dall'ingannevole volto della speranza e della disperazione.*

*Alla seconda rampa della seconda scala
li lasciai avvinghiati, volti in basso;
non v'erano più volti e la scala era oscura,
scheggiata e umida, come la bocca guasta
e bavosa di un vecchio, o la gola dentata di un antico squalo.*

*Là sulla prima rampa della terza scala
Una finestra a inferriata con il ventre gonfio
Come quello di un fico e al di là
Del biancospino in fiore e della scena agreste
Quella figura dalle spalle ampie vestita in verde e azzurro
Affascinava il maggio con un flauto antico.
Sono dolci le chiome arruffate, le chiome brune arruffate sulla bocca,
Lillà e chiome brune;
L'ansia, la musica del flauto, le pause e i passi della mente sulla terza scala,
Svaniscono, svaniscono; al di là della speranza e al di là della disperazione
La forza sale sulla terza scala.*

*Signore, non son degno
Signore, non son degno
Ma di' una sola parola.*

Le tre rampe di scale corrispondono ai tre momenti della penitenza: esame di se stessi, contrizione e volontà di ammenda. Eliot in questa sezione parte direttamente dalla seconda rampa di scale, quella della contrizione. Dimostra quindi di aver già condotto un esame di coscienza e di aver perciò già superato la prima scalinata. Se però con la lettura della poesia stavamo immaginando un Eliot pronto ad affrontare i gradini necessari per la redenzione, resteremo sorpresi nel constatare che l'azione è invece affidata alla giovane donna e alla bambina. Quando, nel film, il poeta arriva sulla rampa, la giovane donna, che ora scopriamo essere incinta, sale la scalinata, si ferma a metà e comincia a parlare. La camera le si avvicina ulteriormente e, attraverso un primissimo piano, ne restituisce il viso

¹⁶ Ivi, p.86.

angelico e contrito. La seconda strofa della sezione, poi, è lasciata alla bambina, anche lei ripresa in primo piano, ma decentrata¹⁷. L'inquadratura è quasi a filo del volto, l'orecchio è tagliato fuori; lo sguardo, duro, è rivolto oltre la macchina da presa. Al termine della strofa, dopo qualche attimo di silenzio, la bambina abbozza un ghigno. La terza strofa, nella quale ormai si è giunti alla scala dell'ammenda, è affidata ad ambedue le donne. La macchina da presa le riprende dall'alto, sono una di fianco all'altra: la più grande guarda dritta davanti a sé, mentre la bambina guarda in camera.

Gli ultimi versi della strofa vengono pronunciati dallo stesso Eliot in voce over; inizialmente guarda il vuoto, ha un'aria preoccupata. Poi improvvisamente volge lo sguardo verso la macchina da presa. Qui si nota la già ricordata piccola discrepanza, che si configura evidentemente come una svista, rispetto al testo: il verso del poema recita «La forza sale sulla terza scala» mentre nel film Eliot dice «La forza sale sulla seconda scala».

*Colei che camminò fra viola e viola
Che camminò
Fra i diversi filari del variato verde
In bianco e azzurro procedendo, colori di Maria,
Parlando di cose banali
In ignoranza e scienza del dolore eterno
Che mosse in mezzo agli altri che già stavano andando
Che allora fece forti le fontane e fresche le sorgenti*

Sempre alla stessa scrivania, l'Eliot del film legge la prima strofa della sezione successiva, della quale il quarto verso non viene pronunciato; durante la seconda strofa, la scena cambia e ha inizio una nuova sequenza.

*Rese fredda la roccia inaridita e solida la sabbia
In blu di speronella, blu del colore di Maria,
Sovegna vos*

¹⁷ L'inquadratura decentrata, meglio nota come *décadrage*, è un procedimento che crea un vuoto al centro dell'immagine, nella quale il centro perde la sua funzione di punto di equilibrio. Il protagonista e l'azione sono relegati nella periferia dell'inquadratura, in aree marginali, e sono sovente tagliati dai bordi del quadro. In questo caso specifico, il volto della bambina in primo piano si trova tutto sulla destra del quadro e parte della testa è tagliata dal bordo dell'inquadratura. Maurizio Ambrosini, Lucia Cardone, Lorenzo Cuccu, *Introduzione al linguaggio del film*, Carocci editore, Roma, 2014, p. 33.

*Ecco gli anni che passano in mezzo, portando
Lontano i violini e i flauti, ravvivando
Una che muove nel tempo fra il sonno e la veglia, che indossa*

*Luce bianca ravvolta, di cui si riveste, ravvolta.
Passano gli anni nuovi, ravvivano
Con una splendida nube di lacrime, gli anni, ravvivano
La rima antica con un verso nuovo. Redimi
Il tempo. Redimi
La visione non letta nel sogno più alto
Mentre unicorni ingioiellati traggono il catafalco d'oro.*

*La silenziosa sorella velata in bianco e azzurro
Fra gli alberi di tasso, dietro il dio del giardino,
Il cui flauto tace, piegò la testa e fece un cenno ma non parlò parola
Ma la sorgente zampillò e l'uccello cantò verso la terra
Redimi il tempo, redimi il sogno
La promessa del verbo non detto e non udito
Finché il vento non scuota mille bisbigli dal tasso
E dopo questo nostro esilio*

Questa sequenza si rivela particolarmente interessante per l'utilizzo che viene fatto del testo poetico. Rispetto alle altre strofe fino ad ora recitate, qui la situazione appare meno solenne. Sulla scena sono presenti la bambina seduta al tavolo con davanti un libro aperto, Eliot, anche lui al tavolo con un libro, e la giovane donna, seduta lì vicino intenta a cucire; sul tavolo, di fianco a Eliot, c'è un vaso di fiori bianchi.

I primi due versi della strofa vengono letti dalla bambina e, come in un dialogo, il finale «blu del colore di Maria» viene pronunciato dalla giovane donna, che sembra quasi una precisazione sull'argomento principale. A questo punto Eliot indossa gli occhiali e prosegue la lettura dal libro. La penultima strofa viene introdotta dalla giovane, sempre alle prese con il lavoro d'ago, e terminata dallo stesso Eliot, che alla fine si toglie gli occhiali. Qui l'inquadratura si allarga mostrando tutti i personaggi e gli elementi presenti sulla scena. Il poeta allora comincia a declamare l'ultima strofa della sezione ma con un fare più vicino al racconto di un aneddoto che a una preghiera. La bambina e la giovane donna ascoltano con interesse. Finita la strofa, tutti e tre riprendono le loro attività.

In voice over cominciamo a sentire la prima strofa della quinta sezione. Alcuni primi piani su Eliot concentrato ci lasciano intendere che la voce che sentiamo sia la sua voce interiore e che il testo sia scritto sul libro davanti a lui. La quinta sezione è dominata dalla

rivelazione del Verbo¹⁸, e dalla forte presenza di Dio. La presenza divina è resa anche nel film attraverso piccoli segnali.

*Se la parola perduta è perduta, se la parola spesa è spesa
Se la parola non detta e non udita
È non udita e non detta,
Sempre è la parola non detta, il Verbo non udito,
Il Verbo senza parola, il Verbo
Nel mondo e per il mondo;
E la luce brillò nelle tenebre e
Il mondo inquieto contro il Verbo ancora
Ruotava attorno al centro del Verbo silenzioso.*

Come al termine di un'invocazione, quando Eliot finisce di pronunciare la strofa, una leggera folata di vento muove le pagine del libro che la bambina sta leggendo; anche i fiori si muovono finché uno non cade lentamente sul tavolo. «Zio Thomas», dice la bambina mentre raccoglie il fiore dal tavolo, poi lo annusa e lo passa a Eliot che, sorridente, ne sente anche lui il profumo: nella sua natura volatile e odorosa Dio si è manifestato a loro. La scena cambia: ora vediamo il poeta, nudo e inginocchiato, al cospetto del prete, pronto a ricevere la cenere sul capo, in segno di penitenza, per prepararsi a intraprendere il cammino verso la Pasqua.

O popolo mio, che cosa ti ho fatto.

*Dove ritroveremo la parola, dove risuonerà
La parola? Non qui, che qui il silenzio non basta
Non sul mare o sull'isole, né sopra
La terraferma, nel deserto o nei luoghi di pioggia,
Per coloro che vanno nella tenebra
Durante il giorno e la notte
Il tempo giusto e il luogo giusto non sono qui
Non v'è luogo di grazia per coloro che evitano il volto
Non v'è tempo di gioire per coloro che passano in mezzo al rumore e negano la voce*

*Pregherà la sorella velata per coloro
Che vanno nelle tenebre, per coloro che ti scelsero e si oppongono
A te, per coloro che sono straziati sul corno fra stagione e stagione, tempo e tempo,
Fra ora e ora, parola e parola, potenza e potenza, per coloro che attendono
Nelle tenebre? Pregherà la sorella velata
Per i fanciulli al cancello
Che non lo varcheranno e non possono pregare:
Prega per coloro che ti scelsero e ti si oppongono*

¹⁸ R. Sanesi, *Poesie*, cit., p.87.

O popolo mio, che cosa ti ho fatto.

Le due strofe vengono pronunciate, in maniera alternata, dal prete e dal poeta: è una preghiera, officiata durante il rito della cenere, per coloro che ancora attendono una manifestazione del Verbo.

L'ultima strofa, invece, viene letta da Eliot, nuovamente seduto alla sua scrivania.

*Pregherà la sorella velata fra gli alberi magri di tasso
Per coloro che l'offendono e sono
Terrificati e non possono arrendersi
E affermano di fronte al mondo e fra le rocce negano
Nell'ultimo deserto e fra le ultime rocce azzurre
Il deserto nel giardino il giardino nel deserto
Della secchezza, sputando dalla bocca il secco seme di mela.*

O mio popolo.

Al termine della sezione - manca ancora un solo verso, quello di chiusura - una nuova sequenza ha inizio. Siamo al minuto 17 su 27 totali; l'inquadratura si apre su una stanza affollata, la gente è seduta lungo le pareti, in sottofondo sentiamo suonare una fisarmonica. La bambina, la nipote di Eliot, si alza e chiede un ballo al signore in fondo alla stanza; cominciano a danzare al centro della sala, mentre il fuoco acceso scoppietta alle loro spalle. Improvvisamente la musica cessa, la scena cambia: siamo in una sala meno affollata, la bambina, in piano medio, tende le mani verso la macchina da presa e invita «zio Thomas» a ballare. Appena lui le prende la mani, la musica comincia a suonare: i due si muovono nella stanza, in lungo e in largo, la macchina da presa gli sta addosso e danza con loro compiendo oscillazioni e riprendendoli da diverse angolazioni. Questo vagare della macchina da presa ci permette di notare alcuni tavoli, alle spalle dei due ballerini, dove uomini di ogni età giocano a carte. La scena prosegue per circa due minuti, poi veniamo nuovamente catapultati nella prima stanza, quella più povera e contadina. La bambina continua a danzare, ora anche Eliot e un'anziana signora ballano sulle note della fisarmonica; gli altri presenti rimangono seduti. La macchina da presa, in questo ambiente, è più severa: compie dei primi piani sugli astanti e sui ballerini che vengono ripresi con la camera fissa.

Questa sequenza, emblematica, rappresenta il passaggio dell'autore dalla sua realtà di inglese borghese e figlio di una famiglia della tradizione unitariana, a un nuovo status, più popolare, legato alla religione anglicana, a sancire come la conversione religiosa porti con sé anche un mutamento nello stile di vita. Rosaleva sottolinea la differenza fra questi due

ambienti e contesti sociali sia attraverso la musica - folkloristica da una parte, orchestrale e maestosa dall'altra; sia attraverso lo stile di ripresa, con i virtuosismi della macchina da presa contrapposti a scelte di staticità e rigore.

Con l'ennesimo taglio netto, arriviamo alla sequenza finale che si apre su Eliot inginocchiato al cospetto del prete, mentre quest'ultimo gli poggia una mano sulla spalla.

I due uomini stanno in silenzio, il poeta ha il capo chino. Dopo pochi secondi, appaiono Eliot e la bambina che passeggiano sulla neve, al tramonto; l'inquadratura, in controluce, lascia i due personaggi nell'ombra. In voice over sentiamo le prime due strofe dell'ultima sezione.

*Benché non sperì più di ritornare
Benché non sperì
Benché non sperì di ritornare*

*A oscillare fra perdita e profitto
In questo breve transito dove i sogni si incrociano
Il crepuscolo incrociato dai sogni fra nascita e morte
(Benedicimi padre) sebbene non desideri più di desiderare queste cose
Dalla finestra spalancata verso la riva di granito
Le vele bianche volano ancora verso il mare, verso il mare volano
Le ali non spezzate*

A questo punto il poeta si rivolge direttamente a Dio, in una preghiera indirizzata al Padre e al Figlio, a segnalare che la conversione è avvenuta, e che il poema sta giungendo al termine. Gli ultimi versi li sentiamo bisbigliati come ad accrescere la connessione e l'intimità tra il poeta e Dio.

La terza strofa, Eliot la pronuncia in piedi, davanti al prete. La cerimonia di purificazione attraverso le ceneri si è conclusa.

*E il cuore perduto si rinsalda e allieta
Nel perduto lillà e nelle voci del mare perduto
E lo spirito fragile s'avviva a ribellarsi
Per la ricurva verga d'oro e l'odore del mare perduto
S'avviva a ritrovare
Il grido della quaglia e il piviere che ruota
E l'occhio cieco crea
Le vuote forme fra le porte d'avorio
E l'odore rinnova il sapore salmastro della terra sabbiosa*

La quarta strofa, la penultima della sezione, e parte dell'ultima le sentiamo recitate sull'immagine di Eliot seduto alla sua scrivania. Ha un'espressione preoccupata, si tocca il volto, indossa gli occhiali e legge un foglio che ha davanti a sé.

*Questo è il tempo della tensione fra la morte e la nascita
Il luogo della solitudine dove tre sogni s'incrociano
Fra rocce azzurre
Ma quando le voci scosse dall'albero di tasso si partono
Che l'altro tasso sia scosso e risponda.*

*Sorella benedetta, santa madre, spirito della fonte, spirito del giardino,
Non permettere che ci si irrida con la falsità
Insegnaci a aver cura e a non curare
Insegnaci a starcene quieti
Anche fra queste rocce,
E'n Sua volontade è nostra pace
E anche fra queste rocce
Sorella, madre
E spirito del fiume, spirito del mare,
Non sopportare che io sia separato
E a Te giunga il mio grido¹⁹.*

Eliot è ora al tavolo della sua casa contadina, ha la testa china su un libro; sentiamo gli ultimi versi dell'ultima strofa eccetto quello di chiusura. Alcuni bambini giungono alla sua finestra, vediamo le sagome delle loro ombre dietro la tenda.

«Vieni, vieni, professor Thomas», lo incitano i fanciulli. Lui li segue e insieme fanno qualche passo sulla neve poi si fermano ad osservare il cielo; i bambini indicano un punto sopra le loro teste e, in coro, invitano Eliot ad osservare attentamente: il dipinto di un'aquila riempie ora il quadro. Ripreso dal basso, vediamo poi ancora Eliot con il naso all'insù e su questa inquadratura sentiamo finalmente l'ultimo verso «E a te giunga il mio grido». I titoli di coda, scritte bianche su fondo nero, scorrono ora sullo schermo.

Mercoledì delle ceneri è un lavoro molto caro alla regista che per la seconda volta cerca di cimentarsi nella trasposizione non solo di un'opera letteraria, ma dell'intero universo dello scrittore. I due caratteri del poeta, quello inglese e borghese e quello cattolico e contadino, emergono forti fin dall'inizio della pellicola. L'ambiente in cui Eliot scrive il poema è una stanza ampia e luminosa, dove la fotografia tende maggiormente verso il giallo, e il rosso della vestaglia e dei fiori sulla scrivania spicca con forza. Si nota la ricchezza del luogo, e

¹⁹ Il testo della poesia è preso da R. Sanesi, *Poesie*, cit., pp. 300-315.

l'irrequietezza del protagonista che emerge dalle scene nel palazzo lascia trasparire il desiderio di un cambiamento, la necessità della conversione. Il rosso, che nella chiesa anglicana viene utilizzato il venerdì santo, simboleggia la passione e la sofferenza, e anticipa il bianco pasquale, il candore e la purificazione della resurrezione. Lo stesso bianco lo possiamo scorgere negli ambienti contadini del film, quelli in cui Eliot legge il poema che ha scritto, condividendolo con la umile famiglia che lo accoglie e lo ospita. Troviamo il bianco anche nella fotografia - seppure la luminosità nel complesso risulti più bassa-, nelle grandi tende alle spalle dei personaggi e nel mazzo di fiori sul tavolo. La massima espressione di questi due ambienti, come abbiamo visto, si raggiunge nella scena del ballo, dove anche i movimenti di camera si differenziano in maniera sostanziale. Rosaleva ci consegna così, anche attraverso le scelte di linguaggio, la sua idea sull'opera di Eliot e sulla condizione dello scrittore. Non si tratta di tradurre didascalicamente le parole del poema, ma di utilizzare un «linguaggio di immagini in cui ogni disposizione, ogni gesto, ogni prospettiva, ogni tipo di illuminazione, [...] [emana] quell'atmosfera poetica»²⁰ propria dell'autore.

Un'ultima precisione da fare riguarda la rappresentazione dell'aquila in chiusura. La prima apparizione del rapace all'interno della poesia risale infatti alla prima strofa; in quel caso non vi è, nel film, una sua raffigurazione. L'aquila, nella simbologia cristiana, è un volatile capace di annullare la sua vecchiezza semplicemente spalancando le ali al sole e bagnandosi a una fonte, divenendo quindi perfetta allegoria della vita spirituale e del battesimo²¹.

Rosaleva ne inserisce l'immagine solo nel finale, probabilmente a sottolineare che quella redenzione tanto agognata è davvero giunta. Nel film inoltre, Eliot è in compagnia di un gruppo di bambini nel momento in cui scorge il volatile nel cielo quasi a significare che l'età adulta del poeta viene annullata dalla presenza della gioventù.

²⁰ B. Balàzs, *L'uomo visibile*, cit., p. 138.

²¹ S. R. Crivelli, *T. S. Eliot*, cit., p. 201.

Il riferimento alla giovinezza ritrovata dell'aquila trova fondamento nel Salmo 103-5²² della Bibbia, elemento che conferma, ancora una volta, la sensibilità religiosa di Rosaleva e la sua conoscenza dei testi sacri. Si tratta, insomma, di un riferimento non casuale ma ordito con accurata precisione, per concludere con sapienza un'opera densa di significati e, anch'essa come le altre, in linea con il modo di Rosaleva di osservare e conoscere il mondo.

²² Salmo 103, 1-5:

Di Davide.

Benedici il Signore, anima mia,
quanto è in me benedica il suo santo nome.

Benedici il Signore, anima mia,
non dimenticare tanti suoi benefici.

Egli perdona tutte le tue colpe,
guarisce tutte le tue malattie;

salva dalla fossa la tua vita,

ti corona di grazia e di misericordia;

egli sazia di beni i tuoi giorni

e tu rinnovi come aquila la tua giovinezza.

La Bibbia. Parola di Dio scritta per noi vol.II, Marietti Editore, Torino, 1980, p. 253.

4.12 - LETTURA AD ALTA VOCE¹

*Dentro la città le mura, dentro le mura un salone,
dentro un salone gli spettatori, dentro gli spettatori ecco la scena.
Mi sento indiscreta, come rubassi immagini dal buco di una serratura.
Non è solo la novità e l'originalità dell'esperienza qua dentro,
è che sono ancora separata: è successo qualcosa che non mi aspettavo
e qualcosa è entrato a scompaginare
il frusto copione del mio rapporto con lo spazio in cui vivo.
Mi scoccia risalutarli qui, proprio adesso che sono anche un po' nostri;
spero di ritrovarli ancora in altre occasioni, magari nel buio di una sala.
[Maria Rosaria Ropulo]²*

Il documentario *Lettura ad alta voce*³ è stato realizzato nel 1987 e prodotto dalla Rete 3 sede di Torino della RAI.

Il lavoro ha una durata di 47 minuti ed è ambientato all'interno delle carceri Nuove di Torino. Sul sito *Enciclopedia del cinema in Piemonte* è presente una scheda tecnica dedicata al documentario, dove nella sezione "sinossi", si legge:

Il regista Ugo Gregoretti, attori e tecnici entrano nella Carceri Nuove di Torino per effettuare alcune prove della messinscena de *Le miserie d' Monsù Travet* di Vittorio Bersezio, spettacolo nel cartellone del Teatro Stabile di Torino⁴.

Nel mese di agosto del 1987 le porte delle carceri Nuove di Torino si sono aperte alla compagnia del Teatro Stabile, al regista Ugo Gregoretti, a Gabriella Rosaleva e alla sua troupe televisiva. Alcune detenute e alcuni detenuti avevano infatti richiesto di poter assistere alle prove dello spettacolo teatrale *Le miserie d' Monsù Travet*, presentato qualche mese dopo in tutti i teatri italiani.

¹ Cfr. Appendice iconografica, Vol. 2, p. 291.

² La citazione è tratta da una delle lettere che vengono lette durante il film.

³ Cfr. Filmografia p. 249.

⁴ La scheda è stata curata da Franco Prono per "Enciclopedia del cinema in Piemonte".

http://www.torinocittadelcinema.it/schedafilm.php?film_id=1503&stile=small

Rosaleva, in questo contesto, è stata contattata dalla terza rete RAI per realizzare un documentario dedicato al backstage di questa esperienza fuori dall'ordinario. Sulla pagina del sito, oltre alla sinossi sopra citata, è presente anche un articolo, scritto presumibilmente dall'assistente della regista, apparso nel 1998 su "Il nuovo spettatore":

Così del tutto inaspettatamente, ci troviamo, Gabriella ed io, come sua assistente, insieme con un piccolo gruppo di tecnici a trascorrere la nostra prima estate carceraria. Fin dall'inizio la nostra attenzione si rivolge al pubblico della messa in scena, le detenute e i detenuti. Ma l'argomento dello special era prima di tutto il *Travet* e non c'era stata concessa alcuna autorizzazione ad effettuare interviste o riprese in primo piano. Questo in principio rende il nostro rapporto con loro un po' distaccato; è difficile lasciar loro lo spazio espressivo che si aspettavano. Ecco allora l'idea di strutturare il filmato su un'imbastitura costituita da vari fuori campo in cui leggono brani di lettere, riflessioni ecc., stralci di una letteratura spontanea che in carcere, nel più desolante dei deserti comunicativi, fiorisce con abbondanza. L'escamotage mi pare riuscito, ma restano da fare alcune considerazioni generali a proposito di questo grande bisogno di comunicazione che il carcere esprime. Per quanto abbondanti e spesso diffusi pubblicamente, gli scritti non riescono a soddisfare un'insaziabile necessità di spiegarsi che i detenuti, e in particolare naturalmente i politici dissociati, sembrano portarsi addosso. Chi ha fatto di un'utopia, seppur feroce e certamente folle, la sua ragione di vita e poi l'ha ritrattata, continua per l'eternità a cercare per sé e per gli altri la causa di tutto il dolore che ha provocato e subito. Inoltre la dissociazione per molti ha significato anche, mi è parso, rivolgersi ad altre dimensioni di esperienza e comunicazione. Così improvvisamente compare negli scritti la parola "immaginario". È forse il riconoscimento e la legittimazione di altri valori che quella cultura aveva sottovalutato e poi la segregazione ha cancellato, che si esprime nell'intenzione di raccontarsi individualmente e concretamente, nel desiderio di provare e di trasmettere emozioni, nel sognare... Ecco allora che il cinema, o il video (più popolare e realizzabile), appaiono un linguaggio adeguato a portare "fuori" quei contenuti e a garantire una comunicazione più viva e profonda, un contatto sensibile, seppur differito, tra dentro e fuori. Rendere possibile fare del cinema in carcere può essere, infine, un passo sul cammino della riflessione e della conoscenza di ciò che è stato, e forse anche sul lento cammino della riconciliazione⁵.

Si tratta insomma di un lavoro che va oltre l'idea di spettacolo in sé ma che cerca di rispondere al desiderio di comunicazione che dalle carceri si rivolge verso il mondo esterno. Il video di Rosaleva è stato presentato, nel 1987, durante la quinta edizione del festival Cinema Giovani⁶. In un articolo apparso su *La stampa*⁷ sono ravvisabili informazioni legate proprio alla tipologia di lavoro svolto dalla regista:

⁵ Ce. Pe., «*Il nuovo spettatore*», n. 11, 1998.

⁶ Il festival Internazionale Cinema Giovani nasce a Torino nel 1982 (anno in cui Rosaleva presenta *Processo a Caterina Ross*) e grazie alla risposta del pubblico sempre crescente, nel 1998 cambia nome e diventa il Torino Film Festival.

Giocato sull'alternanza tra finzione teatrale e realtà carceraria, il video di Gabriella Rosaleva, *Lettura ad alta voce*, presentato ieri mattina all'Olimpia per Cinema Giovani, supera il documento e diventa un film. La lettura del copione si intreccia con la lettura dei testi di alcune detenute: riflessioni sull'esperienza con lo Stabile.

Nonostante le difficoltà riscontrate all'interno dell'ambiente carcerario, il risultato finale sembra inserirsi perfettamente, a partire dal motivo stilistico e narrativo della lettura di testi con voce fuori campo, nel percorso artistico di Rosaleva.

Resta infine da segnalare che, durante questo lavoro, Rosaleva vede e riconosce nel pubblico carcerario presente la detenuta Doretta Graneris. Mi racconta, durante i nostri dialoghi, di averla vista in compagnia di un'altra donna, probabilmente la sua compagna di cella. Da questo "non incontro" nascerà l'idea di realizzare *Una sera dopo cena*, film basato sul caso di cronaca che nel 1975 ha visto coinvolta proprio Doretta Graneris. Il progetto, arrivato fino allo stadio della sceneggiatura, non è mai approdato sullo schermo⁸.

Lettura ad alta voce si apre all'interno di un teatro: la macchina da presa è bassa, disposta nel corridoio centrale tra le poltrone coperte da un drappo bianco, un vociare confuso di uomini e donne accompagna le immagini. Le attrici e gli attori del teatro Stabile, in compagnia del regista Gregoretti, stanno cominciando le prove dello spettacolo teatrale *Le miserie d' Monsù Travet*. Dopo gli ultimi titoli di testa, il film ha inizio.

Vediamo Gregoretti seduto in platea, la macchina è fissa; la voce di Rosaleva intima di fare silenzio. Quando il vociare si placa, Gregoretti racconta l'esperienza delle prove teatrali all'interno delle carceri e introduce quello che vedremo nei minuti successivi. Mentre parla, alcune immagini del carcere ci accompagnano gradualmente al suo interno. Una volta arrivati, la voce fuori campo di Gregoretti, presenta le attrici e gli attori protagonisti dello spettacolo e racconta la trama del Travet. Al termine del racconto, presenta i detenuti: si tratta di dissociati politici, ex prima linea e brigate rosse, delle sezioni maschili e femminili. Sulle note di Philippe Glass, ci vengono mostrate immagini di detenuti dietro le sbarre, presumibilmente in tribunale durante un'udienza. Su queste immagini, una voce fuori campo comincia a recitare un testo e fa da raccordo, riportandoci

⁷ A. Ple., *Dibattito sul carcere (assenti i detenuti)*, «La Stampa», 21 ottobre 1987, anno 121, n. 247, p. 16.

⁸ Cfr. Scheda d'analisi, *Una sera dopo cena*, p. 214.

all'interno delle carceri durante le prove. La voce femminile fuori campo viene interrotta da quella di Rosaleva che spiega «Non abbiamo potuto fare interviste e le detenute politiche ogni giorno hanno scritto il loro diario». Quindi la voce femminile riprende e comprendiamo che quelle parole pronunciate sono state scritte da una delle carcerate. La lettura termina su un'immagine fissa che mostra una donna di spalle davanti a due monitor: su uno scorrono le riprese effettuate durante le prove, sull'altro vediamo la ripresa della donna che si ripete all'infinito nel cosiddetto effetto feedback⁹. La voce di Gregoretti proiettato su uno dei due schermi annuncia una pausa.

Questo primo blocco introduttivo termina; la pausa chiamata, della durata complessiva di circa 3 minuti, rivela diversi elementi che riportano al sentire tipico di Rosaleva. La macchina da presa si muove nello spazio del cortile interno, scruta con discrezione le attrici e gli attori che dialogano con le detenute e i detenuti. In sottofondo sentiamo la lettura di un'altra lettera scritta da una detenuta (Maria Rosaria Ropulo); racconta il suo modo di percepire l'ora d'aria in quello spazio angusto che, sebbene si tratti di un luogo ampio, le provoca agitazione. Tra le tante persone presenti, fa capolino una bambina: si tratta di Valentina, la figlia della detenuta Sonia Benedetti, che ogni settimana viene accompagnata in carcere per stare con la madre. A domandare chi sia la bimba è proprio la stessa Rosaleva, dimostrando così ulteriormente il suo interessamento per quella figura innocente catapultata in un ambiente a lei estraneo. Ne sottolinea la presenza "isolando" i momenti in cui la riprende: una musica classica e solenne accompagna le immagini della bimba che scorrono al ralenti sullo schermo; due cambiamenti notevoli rispetto al modo di riprendere le altre persone così da poter notare maggiormente come la piccola sia un elemento fuori posto in quel luogo.

Al termine della pausa le prove teatrali ricominciano: l'attore protagonista batte una mano sul tavolo, quasi a ridestarci da quella strana magia innescata durante l'interruzione all'aperto. La macchina da presa segue Travet e registra stralci delle sue parti, da solo o in relazione ad altri personaggi. Le detenute e i detenuti hanno assunto una disposizione da pubblico: ascoltano con attenzione ciò che viene narrato, hanno un'espressione curiosa e divertita. Attraverso una serie di dissolvenze incrociate, tra una prova e l'altra, percepiamo lo scorrere del tempo e l'avanzare dello studio preparatorio per lo spettacolo. La voce fuori

⁹ L'effetto in questione è stato già utilizzato da Rosaleva in altre occasioni. Rimando alla scheda di *La vocazione*, p. 55.

campo di Gregoretti sottolinea l'importanza di questa fase, di fatto particolarmente complicata per l'attore protagonista costretto a cimentarsi nell'utilizzo del dialetto torinese. Vediamo ora il regista dello spettacolo seduto nella platea del teatro (il luogo dove ha avuto inizio l'intervista) che spiega come mai sceglie di far interpretare Travet da Paolo Bonacelli, che anche fisicamente sembra discostarsi dall'idea più diffusa che si ha del personaggio - un uomo segaligno e piccoletto.

Quando torniamo alle prove dentro le carceri, l'interpretazione di Bonacelli è accompagnata dalla lettura di un'altra delle lettere scritte dalle detenute.

Una ripresa fissa sui due schermi - che ripropongono lo stesso gioco di ripetizione infinita delle immagini - interrompe ancora una volta la sequenza.

Una nuova sequenza si apre con una serie di inquadrature fisse che si alternano, accompagnate dalle note di *In the upper room* di Philip Glass. Ci vengono mostrati i luoghi ormai vuoti, al termine delle prove. In bianco e nero, invece, si alternano fotografie, scatti rubati che ritraggono volti felici di coloro che hanno vissuto quei momenti di spensieratezza nel corso della giornata. Rispetto al solito utilizzo che Rosaleva fa dell'elemento fotografico, in questo caso non è presente una costruzione ordinata dei soggetti ritratti, ma, al contrario, emerge la casualità della ripresa che enfatizza lo stato d'animo di tutte e tutti; a confermare quanto testimoniato dalle immagini interviene la lettura di una nuova lettera che racconta di come sia stato importante vivere quel momento di condivisione.

Dopo la lettera e dopo aver visto i luoghi ormai disabitati delle carceri, ci spostiamo sul palco del teatro, dove le prove proseguono negli spazi adibiti alla rappresentazione.

Siamo circa a metà del documentario, gli sviluppi dello spettacolo e l'avanzare del tempo sono evidenti. La macchina da presa segue per un po' gli attori sul palco, poi li segue dietro le quinte; in particolare si sofferma sui due protagonisti principali, su Travet e su sua moglie che ripassano le parti nei rispettivi camerini. Sempre dietro le quinte, seguiamo la prova costume di Travet. Intanto sul palco gli scenografi attrezzano le scene.

Durante la prova costume, Bonacelli descrive il suo abito a Rosaleva, che da dietro la macchina da presa ascolta; l'uomo è ripreso in piano medio. Sentiamo inoltre la voce della regista che dà indicazioni precise all'operatore di camera. «Vai un po' a riprendere l'azione, Bacchi. Non un primissimo piano, ma dagli spazio»: l'inquadratura rimane ferma, poi lentamente compie un leggero zoom sull'attore ma senza stringersi troppo.

Le prove costume arrivano anche per la moglie di Travet. Appena finiscono, la macchina da presa torna dentro il teatro, è posizionata sul pavimento, tra le file delle poltroncine; in

fondo c'è la porta d'ingresso, una donna fa capolino e dice: «Gabriella, gli attori sono tutti pronti». A questo punto, l'inquadratura è fissa, le attrici e gli attori, ripresi in piano medio, si susseguono sulla scena e si presentano al pubblico dicendo il loro nome e il ruolo che interpretano nella commedia.

Dopo la presentazione, vediamo nuovamente stralci delle prove sempre più accurate dello spettacolo, che dimostrano inoltre una dimestichezza sempre maggiore di Bonacelli con il dialetto piemontese. Un argomento che prosegue anche nel successivo dialogo/intervista che avviene dietro le quinte. Rosaleva domanda all'attore come stia andando con il dialetto; mentre chiacchierano, una voce femminile fuori campo interviene dicendo «Scusate se vi disturbo, è arrivata una lettera di Susanna». L'interazione tra le due donne, che apparentemente avviene nello stesso luogo dove si svolge l'intervista, in realtà è una registrazione audio inserita in post-produzione, in quanto Bonacelli non accenna a interrompersi ma continua nel suo racconto.

Le immagini cambiano, riprese del teatro si alternano in dissolvenza incrociata con immagini di carcere; in voice over sentiamo la lettura della lettera precedentemente annunciata. Successivamente i luoghi disabitati del teatro ci vengono mostrati attraverso una serie di inquadrature fisse: i soffitti, i dettagli, le poltroncine, il sipario, il palcoscenico. La lettera, rispetto alle precedenti, è più sofferta. La detenuta racconta le sensazioni che questa esperienza di vaga libertà le ha lasciato.

Quando la poesia termina, sentiamo ancora una volta la voce fuori campo di Rosaleva che interviene sul fluire delle immagini; propone a Gregoretti di ascoltare l'intervista fatta a Guglielminetti: a questo punto cominciamo a udire la voce di Guglielminetti e sia Gregoretti sia noi possiamo ascoltare le sue parole.

L'interruzione termina e torniamo sul palco dove proseguono le ultime prove dello spettacolo, la cui prima è ormai imminente dato anche il fermento crescente e palpabile tra tutte le persone impegnate.

La macchina da presa segue le attrici e gli attori che interagiscono sul palco, alcuni scenografi sistemano la scena, Gregoretti sfoglia un giornale; a un certo punto l'inquadratura si sposta e vediamo tre persone su un palchetto sedute dietro un mixer e due schermi: una di loro è Gabriella Rosaleva. Poi la macchina da presa torna sul palco e sulle prove. Un'altra lettera viene letta in voice over e accompagna le immagini che vediamo. Anche questa, come la precedente, esprime il dispiacere per la fine di questa particolare esperienza vissuta e propone un'affascinante analogia tra lo spettacolo teatrale e la vita carceraria.

Le prove proseguono, l'ultima immagine che vediamo all'interno del teatro è di Gregoretti che, ancora seduto sulle poltroncine rosse della platea, guarda il palco; poi si alza e dice «Va bene, ripetiamo la scena» ed esce dal campo.

Mancano pochi minuti al termine della pellicola; su una musica nostalgica rivediamo alcuni fotogrammi del carcere in bianco e nero, e sentiamo la voce di Rosaleva dire «il nostro passato è ancora così vicino, bruciante. Ha coinvolto un'intera generazione di giovani e non va spazzato via e rimosso dalla memoria collettiva. Una società che dimentica non impara, anche le tragedie vanno lette ad alta voce. Gabriella Rosaleva».

La carrellata di immagini fotografiche prosegue per qualche attimo ancora, e con esse la musica, per poi giungere alla conclusione del film.

L'idea di realizzare un video che mostrasse il dietro le quinte di un lavoro teatrale è stata, come testimonia la descrizione appena ultimata, ampiamente centrata. Uno degli aspetti più interessanti a tal proposito è l'aver rappresentato non solo il teatro nel suo farsi, ma anche parte del processo realizzativo di un prodotto audiovisivo.

Infatti questo film non si limita a documentare come uno spettacolo teatrale prende vita, dalle prime prove a tavolino fino alla costruzione della scena sul palcoscenico; ma ci vengono mostrati anche, attraverso l'occhio sempre poco canonico di Rosaleva, i diversi elementi che hanno composto l'esperienza carceraria e i due media coinvolti: il teatro e il cinema.

La lettura delle lettere scritte dalle carcerate accompagna il film lungo tutta la sua durata: le loro parole, così dense di significati, rimandano al loro vissuto privato ma comunicano la soprattutto gratitudine per la novità che Gregoretti ha offerto loro di vivere.

Per meglio inserire anche questo lavoro nel percorso artistico di Rosaleva, alcuni aspetti più di altri si rivelano emblematici. La già citata presenza dei monitor, per cominciare, conferma il desiderio della regista di mostrare il video nel suo farsi, mettendo in comunicazione le due tipologie di backstage, teatrale e cinematografico. Dal punto di vista degli inserti, è rilevante la presenza delle lettere, escamotage narrativo che ha trovato spazio in altri lavori della regista¹⁰. Un ultimo elemento interessante è la presenza dei bambini. Nel corso del film ne appaiono due: uno è il bambino che recita nella compagnia; la seconda è invece la figlia di una delle carcerate. Per quanto riguarda il primo, la sua presenza viene quasi relegata ai margini del film, come se il suo esserci non suscitasse in

¹⁰ Ne sono un esempio *Cercando Bill*, *Sonata a Kreutzer* e *Lettere dalla Sabina*. Cfr. Schede d'analisi alle pp. 65, 93, 158.

Rosaleva un forte interesse. La seconda bambina, invece, colpisce particolarmente la curiosità della regista che sceglie di mostrarla sottolineando con decisione la sua figura. Quando viene filmata, infatti, la musica di sottofondo cambia e le immagini passano al rallenti - altro effetto visivo spesso utilizzato dall'autrice - per lasciarci il tempo di cogliere la stranezza, e al contempo la meraviglia, di quella presenza così fuori luogo.

Oltre a questi elementi elencati, ci sono altre ragioni, o meglio strategie narrative, per cui questo film è in sintonia con il resto della filmografia della regista. In primo luogo la comunicazione - seppure in un certo senso "forzata" - tra il passato e il presente: in questo lavoro è meno pregnante rispetto ad altri, ma la (auto)citazione che Rosaleva inserisce sul finire del film ci restituisce un altro suo punto di osservazione rispetto all'interconnessione temporale. Si tratta infatti del perdurare, all'interno dell'ambiente carcerario, di un passato che evidentemente stabilisce la forma del presente e in qualche modo presagisce anche l'assetto che assumerà il futuro. Rosaleva sottolinea l'importanza di conoscere il nostro passato e quello della collettività che ci circonda, perché è nel passato che è rinchiuso il nostro futuro e una mancata conoscenza di ciò che è stato compromette, inevitabilmente, ciò che sarà¹¹.

Lettura ad alta voce, nel suo complesso, è il film che più di tutti mette in mostra non solo se stesso ma esibisce la finzione che si cela dietro l'idea di un documentario. Questo accade in parte perché si assiste alla creazione del film dalle riprese fino agli interventi che sono avvenuti in post-produzione. In particolare, colpisce la continua interazione udibile tra la regista e gli attori dello spettacolo teatrale che divengono, a loro volta, attori del film. Rosaleva li dispone sulla scena a suo piacimento, li intervista, dialoga con loro per ottenere risposte più consone ai suoi contenuti. Inoltre, gli interventi in voice over dell'autrice, inseriti per sembrare diegetici, ma dei quali si percepisce immediatamente l'aggiunta in montaggio, evidenziano ulteriormente la messa in scena del dispositivo cinematografico.

Gregoretti, nel 1987, anno di uscita del film, non era nuovo alle sperimentazioni atte a ribaltare i generi canonici come teatro e televisione¹². In questo caso, quindi, i due autori si sono trovati in stretta sintonia e hanno «[lavorato] in video affrontandone "specificità" e

¹¹ Cfr. capitolo conclusivo Bilancio finale, p. 235.

¹² S. Lischi, *Elettronica, videoarte, poetronica*, cit., p. 465.

potenzialità, intervenendo sulle forme e sul colore, mescolando i generi e tentando un dialogo intermediale»¹³.

¹³ Ivi, p. 466.

4.13 - SULLE STRADE DI COPPI¹

*Ancora oggi, quando chiedi di Fausto Coppi
a quanti lo hanno conosciuto [...] ti guardano dritto negli occhi e,
mentre lo sguardo si scioglie in un moto di tenerezza,
ti sorridono e dicono:
«Coppi, che uomo gentile, e che campione...»².*

Per la prima volta nella sua carriera, Rosaleva si cimenta con la realizzazione di un ritratto di un personaggio famoso, di un celebre sportivo italiano: Fausto Coppi. Già con *La vocazione* si era confrontata con Adriana Zari, basando il documentario anche sulle interviste; con *Coppi*, invece, ha ricostruito un quadro generale della vita e del percorso sportivo di uno dei più importanti ciclisti italiani di tutti i tempi. Ha realizzato il documentario in maniera canonica, servendosi di immagini di repertorio, interviste alle persone che sono entrate in contatto con il protagonista e ricostruzioni di alcune situazioni. Nonostante ciò, sono ravvisabili, anche in questo caso, strategie narrative e stilemi non canonici, affini all'idioletto cinematografico della regista.

È il 1988 e il film fa parte del programma *Viaggio in Italia*, prodotto dalle sedi regionali, che in ogni puntata racconta l'itinerario di un noto personaggio. *Sulle strade di Coppi*, presentato dalla RAI della Liguria e del Piemonte, è andato in onda lunedì 5 dicembre 1988, su RaiTre, alle 16.30. Un orario «punitivo» secondo Ugo Buzzolan che sulle pagine di «La Stampa» riporta il suo disappunto contro la scelta di relegare al pomeriggio «una trasmissione così ben degna della prima serata»³. Arnaldo Bagnasco è l'ideatore e il curatore di questo nuovo programma che si mostra come «un filo di speranza al quale aggrapparsi per auspicare tempi migliori⁴» in un periodo in cui la televisione sembra preferire la quantità alla qualità.

Rispetto ai lavori televisivi precedenti, per *Coppi* Rosaleva non si è avvalsa della collaborazione di Giovanni Barbieri. Altro cambiamento significativo rispetto al passato è la

¹ Cfr. Appendice iconografica Vol. 2, p. 293.

² Paolo Alberati, *Fausto Coppi. Un uomo solo al comando*, Giunti Editore, Firenze, 2009, p. 5.

³ Ugo Buzzolan, «*Le strade di Coppi*» con tanta malinconia, in «La Stampa», 4 dicembre 1988, anno 122, n. 270, p. 24.

⁴ Michela Zio, *Un viaggio nell'Italia di Nietzsche e Coppi*, in «La Stampa TorinoSette», 16 dicembre 1988, p. 34.

durata: il prodotto in questione, infatti, ha una durata di quasi quaranta minuti, dieci in più rispetto agli altri⁵.

Come per *Viaggio in Senegal*, anche in questa occasione è importante capire come si pone l'occhio di Gabriella Rosaleva rispetto ad una tipologia di documentario che sembra invitare a scelte più convenzionali sia nella narrazione della storia sia nella composizione delle inquadrature.

Dopo la sigla iniziale della rubrica *Viaggio in Italia*, il film si apre sulle note di Vangelius, il compositore greco conosciuto per aver curato le celebri colonne sonore di *Blade Runner* e *Momenti di gloria*. Sullo schermo scorrono immagini di repertorio che mostrano gare ciclistiche, da subito manipolate attraverso il ralenti per accrescerne il tempo di lettura, e per conferire una atmosfera di sospensione. Sui filmati, in giallo, si alternano i titoli di testa. Poi, una panoramica sui monti, in dissolvenza incrociata, ci porta ai giorni nostri e al paesaggio a colori. Vediamo nel presente, con un camera car, le stesse strade che nelle immagini di repertorio venivano percorse dai ciclisti in gara. L'auto giunge a Castellania, la prima tappa di questo viaggio che ci porterà a scoprire la figura di Fausto Coppi, con la guida di Nando Martellini. Ed è proprio lui, davanti a un mezzo busto di bronzo, a cominciare a parlare: «Ogni volta che il lavoro mi porta da queste parti, non posso fare a meno di risalire quassù, a trovare Fausto Coppi». Durante questa introduzione, ma soprattutto al termine di essa, possiamo ravvisare un primo intervento tipico dell'autrice: la disposizione ordinata dei personaggi sulla scena. Mentre Martellini ancora parla, ai lati sono raccolte alcune persone, in ascolto: alla sua immediata sinistra ci sono due uomini; poi vediamo un gruppo di donne più o meno giovani, riprese in due momenti, in primo piano; infine vediamo altri tre uomini, in piano medio, che ascoltano con estrema attenzione. Al termine dell'introduzione, per due secondi, vediamo tutti i presenti, disposti a semicerchio con al centro il busto di Coppi; è un fermo-immagine in bianco e nero, una sorta di foto ricordo di gruppo scattata durante una visita guidata. Ecco nuovamente la disposizione ordinata dei personaggi sulla scena alla quale Rosaleva ormai ci ha abituati. Da questo momento la ricostruzione del percorso di vita di Coppi ha inizio.

Un'antica foto incorniciata, con cinque bambini, è in primo piano: tra di loro c'è pure il piccolo Fausto. Le mani rugose di un uomo tengono la cornice e indicano i vari personaggi

⁵ Questo cambio di durata è sicuramente da imputare al format del programma dal momento che *Lettere dalla Sabina*, realizzato anch'esso per il programma *Viaggio in Italia*, ha una durata di 50 minuti. Cfr. Scheda d'analisi p. 158.

ritratti: Fausto, i suoi fratelli e le sue sorelle. Martellini ha cominciato la sua indagine chiacchierando con uno dei fratelli di Coppi. I due parlano dell'infanzia di Fausto e del suo desiderio di diventare ciclista. Sulla ripresa di una bicicletta poggiata ad un muro, con una dissolvenza incrociata, giungiamo all'interno di una casa durante l'ora della cena. Il piccolo Fausto, il fratello e i suoi genitori chiacchierano intorno alla tavola: si parla di Girardengo, il famoso ciclista.

La scena è una ricostruzione dell'infanzia di Coppi: l'ambiente, dai tratti teatrali, tipici di Rosaleva, è caratterizzato da interni scarsamente scenografici e la recitazione degli attori risulta molto impostata. La durata della scena è di circa un minuto.

Nel corso del film, la regista si avvale spesso della dissolvenza incrociata che le permette di muoversi senza problemi tra i vari piani temporali, tra il materiale d'archivio, le interviste, gli intermezzi e le ricostruzioni.

Dopo la prima scena teatralizzata, dal minuto 5.09 al minuto 6.06, il racconto prosegue in maniera lineare fino ad un nuovo intermezzo che richiama quelli utilizzati in *Caterina Ross*⁶: un uomo, davanti a una cascina, ripreso in piano medio, parla di Fausto Coppi; le parole vengono pronunciate in maniera cadenzata e poco naturale, come se le stesse leggendo su un gobbo.

Poi si prosegue con un andamento lineare: una voce narrante descrive alcuni passaggi dell'adolescenza di Coppi e del suo trasferimento a Novi, città in cui era andato ad abitare per fare il salumiere.

A circa dodici minuti dall'inizio della pellicola, è ormai chiaro che tipo di operazione ha svolto Rosaleva in questo contesto: come per altre sue opere, ha scelto di scendere a patti con qualcosa di altro - in questo caso la necessità di raccontare la vita di un personaggio sportivo, seguendo probabilmente le linee guida di un format televisivo - ma senza tradire il suo sguardo e il suo personale modo di raccontare una storia.

Ecco quindi che intervengono le ricostruzioni, così simili ad altre sue opere precedenti ma anche successive (come *Storia di un ufficiale di carriera*) da un punto di vista prettamente stilistico, ma anche inserti che possono risultare estranei al resto.

Per rendere più fruibile l'analisi, cerchiamo quindi di isolare i momenti più legati alla visione di Rosaleva.

⁶ Per quanto riguarda le figure dei narratori estranei alla trama, si vedano i personaggi delineati in *Caterina Ross* nella scheda d'analisi, p. 47.

Intermezzo dal minuto 11.13 al minuto 11.45: Mentre Martellini conclude il discorso iniziato nella scena precedente, vediamo il fratello di Coppi che coglie alcuni fiori dal giardino; ne fa un mazzo, poi raggiunge un bambino seduto su una panchina e gli parla del rapporto tra Coppi e Biagio Cavan, colui che lo aveva scoperto e portato ad alti livelli.

Questa sequenza sembra anticipare l'incipit di *Viaggio a Stoccolma*, ultimo film realizzato da Rosaleva, nel quale Palmiro Madesani, marito di Grazia Deledda, coglie un mazzo di rose da poggiare accanto alla foto della moglie.

Ricostruzione dal minuto 12.16 al minuto 13.00: vediamo Biagio Cavan che, seppur cieco, massaggia le gambe di Coppi mentre cerca di motivarlo.

Dall'infanzia del futuro ciclista, quando ancora era dubbio il suo percorso sportivo, siamo passati un momento in cui la carriera è già avviata.

Intermezzo dal minuto 12.49 al minuto 12.56: è inserito nel corso della ricostruzione e mostra un uomo, ripreso in piano medio e in mezzo a un prato verde; osservando in camera pronuncia una sola frase: «Fausto aveva una sola grande vocazione: la bicicletta».

Intermezzo dal minuto 13.01 al minuto 13.22: una signora anziana esce da una casa e si posiziona davanti alla macchina da presa; sorridente, si presenta al pubblico: è Lina, la cugina di Fausto Coppi.

Intermezzo dal minuto 15.23 al minuto 16.04: il fratello di Coppi tiene ancora in mano il mazzo di fiori colto nella scena precedente; è sempre in compagnia del bambino ma, diversamente da prima, sono in piedi e parlano ancora del celebre campione. Il bambino ascolta con attenzione, in religioso silenzio.

Ricostruzione dal minuto 15.50 al minuto 16.01: l'intermezzo precedente viene interrotto da una breve scena ricostruita, con una dissolvenza incrociata, che mostra la mamma di Fausto seduta e intenta a leggere una lettera del figlio.

Intermezzo dal minuto 16.42 al minuto 17.01: nel cortile interno di una casa, una signora anziana sta dando il mangime alle sue galline; prima vediamo solo una manciata di grano entrare in campo, poi l'inquadratura si allarga fino a comprendere anche lei. Una volta

sulla scena, ora che è ripresa a figura intera, la donna si gira verso la camera e parla di Coppi.

Quest'ultima sequenza contiene due elementi notevoli: il primo riguarda il movimento del lancio del mangime. Nella sequenza precedente, mentre la voce originale di Coppi racconta il suo passato da gregario nella squadra, vediamo alcune operazioni tipiche di chi ricopre quel ruolo. Ma al passaggio del gruppo dentro un centro abitato, un uomo dal bordo della strada lancia una secchiata d'acqua sui ciclisti per poterli rinfrescare. È su questo movimento che arriva il gesto della signora. I due lanci sono accomunati dal tentativo di rifocillare.

Il secondo elemento concerne proprio le galline: come abbiamo notato anche nelle pellicole precedenti, alcune immagini sedimentano nella mente dell'autrice e tendono a riproporsi in vesti sempre differenti. Come il mazzo di fiori in dono per una persona cara scomparsa, così le galline accudite nel loro pollaio compaiono in diverse storie di Rosaleva e paiono aver suscitato una nuova idea di film nella regista⁷.

Ricostruzione dal minuto 22.07 al minuto 22.35: Coppi è sdraiato su un letto, stremato dalla gara appena conclusa. Un uomo gli rimbocca le coperte, poi chiude la finestra per abbassare la luce nella stanza.

Intermezzo dal minuto 24.21 al minuto 25.24: un uomo esce dalla stessa casa da cui in precedenza è uscita la cugina di Coppi. Si posiziona sulla destra dell'inquadratura, è ripreso in piano americano. Quando raggiunge un punto evidentemente prestabilito, si presenta: «Sono Silvio, il cugino di Fausto». Racconta un aneddoto allegro accaduto tra Coppi e Bartali, a dispetto della rinomata rivalità che in quegli anni aveva diviso in due la tifoseria ciclistica italiana.

Intermezzo dal minuto 29.53 al minuto 30.05: un uomo, con in braccio un fucile e due cani da caccia al seguito, cammina in un prato verde verso la macchina da presa. Quando è abbastanza vicino, a figura intera, sempre sulla destra come le figure degli intermezzi precedenti, svela un nuovo dettaglio della vita di Coppi: la sua passione per la caccia.

⁷ Nel corso delle ultime interviste da me condotte, infatti, l'autrice ha espresso il desiderio di realizzare un nuovo lungometraggio partendo proprio dalla relazione tra una donna e le sue galline.

Dalla caccia alle pernici, si passa allo scandalo sentimentale che ha attraversato la vita del campione, la relazione extraconiugale con la celebre “Dama bianca” dalla quale nascerà un bambino, Faustino Coppi, e che avrà una eco profonda nella stampa di quegli anni⁸. Rosaleva sceglie comunque di non approfondire la vicenda, seppure significativo in quanto dimostra un allargamento nei costumi dell'Italia di quegli anni; rivela poche strategiche informazioni per proseguire la narrazione ma senza soffermarsi eccessivamente su un episodio ritenuto marginale rispetto alla sua carriera sportiva.

Intermezzo dal minuto 31.08 al minuto 31.23: una signora, per le vie del paese avvolte da un leggero velo di nebbia, racconta di quando Coppi e la Dama Bianca tornavano a Castellania al tempo della loro scandalosa relazione.

Manca poco al termine del film, il cugino, lo stesso che ha colto il mazzo di fiori, è il primo a parlare della morte di Coppi; la racconta al bambino che ancora lo ascolta con attenzione nel corso del nono intermezzo.

A questo punto, una melodia malinconica accompagna la sequenza: tutti coloro che sono intervenuti nel corso della narrazione raccontando un ricordo legato alla vita del campione camminano e si avvicinano alla macchina da presa; stanno tutti ancora nel luogo in cui si è svolto il loro intervento: la signora nel paese, i cugini di fronte all'ingresso di casa, il cacciatore con i suoi cani nel prato, l'uomo della cascina. Il loro spostamento, una leggera camminata, è stato concepito per rendere omaggio al campione scomparso prematuramente. È infatti da questo gesto che arriviamo alle immagini del funerale, nelle quali tutti i presenti camminano in una lunga e affollata processione, per accompagnare il feretro di Coppi.

Il viaggio con Martinelli termina così al cimitero, davanti al busto di Coppi, lo stesso che abbiamo visto in apertura.

Il film, invece, si chiude sulle note di Mahler e su un'immagine di repertorio che ritrae Coppi - inquadrato di spalle - durante una gara ciclistica, in una strada di montagna leggermente avvolta dalla nebbia. Sulle stesse note scorrono i titoli di coda.

Pur dovendosi confrontare con un lavoro biografico e quindi con una storia già definita, Rosaleva è riuscita in ogni caso a ritagliarsi degli spazi di autonomia in cui poter sperimentare e far emergere il suo sguardo. Il lavoro, nel suo complesso, è:

⁸ Sul caso della “Dama bianca” rimando a Alessandra de Stefano, *Giulia e Fausto*, Rizzoli, Milano, 2011.

Non ritratto epico e commemorativo, ma ritratto profondamente umano, di autentiche emozioni, con un itinerario che si dipana dalle quiete strade di Castellania e di Novi Ligure per inerpinarsi sulle montagne di Francia, sul colle del Sestriere, sullo Stelvio, sul Turchino e recuperare il passato del «campionissimo» e le sue imprese più incredibili attraverso documentari giocati sapientemente al ralenti e sul ritmo di una musica classica tra cui predomina l'onda solenne e struggente di Mahler.⁹

Rispetto agli altri lavori svolti per la televisione si nota un leggero cambiamento. Infatti, se con *La vocazione*, *Egizi* e *Tre chiese a Torino* l'autrice era libera di poter descrivere i soggetti in base solo ed esclusivamente al suo sentire, con *Coppi* si misura con una maggiore restrizione dal punto di vista creativo.

Ad ogni modo, gli spazi di autonomia della autrice sono ravvisabili soprattutto nella colonna sonora, composta da diverse tracce di musica elettronica e musica minimalista, creata da compositori e polistrumentisti come Philip Glass, Brian e Roger Eno e Vangelis, ma anche da tracce più classiche come le composizioni di Henri Tomasi, Albert Roussel e Gustav Mahler. Anche in questo lavoro, Rosaleva ha messo in comunicazione produzioni musicali provenienti da diversi e disparati ambienti, creando così un sorprendente tappeto sonoro, equilibrato e armonico.

Dal punto di vista delle immagini, invece, i suoi spazi di libertà si giocano, oltre che nella struttura ordita attorno a ricostruzioni e intermezzi, principalmente nell'utilizzo del ralenti. In *Coppi*, in misura maggiore rispetto alle produzioni precedenti, il rallentamento delle scene è particolarmente frequente e sembra quasi funzionare come una sorta di lente di ingrandimento. Impiegato sapientemente durante i momenti delle gare ciclistiche, questo procedimento ha aumentato il tempo di lettura, lasciando la possibilità al pubblico di poter apprezzare maggiormente le prodezze sportive di Fausto Coppi, di riflettere sulla figura, sulle imprese, e sulla vita del ciclista. Mi pare che sia una sorta di primo piano del tempo, per dirla con le parole di Pudovkin¹⁰. Non è un caso che, nel corso del film, a metà circa, sia proprio la voce narrante a mettere l'accento su questo aspetto «In queste immagini rallentate si vede del ciclismo la fatica, si vede la sofferenza fisica. La strada sterrata, l'asprezza della salita, lo sforzo al limite delle possibilità umane». Il ralenti accentua quella lettura dell'accadimento sportivo che è già favorita dal cinema; come sottolinea Balàzs, le

⁹ U. Buzzolan, *Le strade di Coppi*, cit.

¹⁰ Vsevolod Pudovkin, *La settima arte*, Editori Riuniti, Roma, 1974, p. 137.

riprese cinematografiche ci permettono di assaporare gli avvenimenti e di coglierne aspetti salienti che la velocità della realtà non ci permetterebbe di percepire¹¹.

Anche la continua alternanza tra immagini di repertorio, interviste guidate dal narratore incarnato da Nando Martellini, immagini girate ex novo e ricostruzioni teatrali, diviene quasi un gioco, un perpetuo balzare da un piano narrativo all'altro che infine conduce tutti i personaggi nella stessa direzione. Le ricostruzioni, in maniera particolare, ben si adattano al percorso produttivo di Rosaleva che della messa in scena finzionale di sapore marcatamente teatrale ha fatto un suo tratto caratteristico. Basti pensare, ad esempio, a *Storia di un ufficiale di carriera*, interamente girato all'interno di uno studio televisivo o a *Viaggio a Stoccolma* dove la ricostruzione dello scompartimento del treno e altri piccoli dettagli - come la parrucca di Deledda visibilmente finta - non pretendono di passare per scene realistiche ma si lasciano osservare per quello che sono. In *Sulle strade di Coppi*, che nasce come un documentario, questa aperta vocazione al "posticcio teatrale" appare come una scelta ancor più radicale.

¹¹ B. Balázs, *L'uomo visibile*, cit., p. 220.

4.14 - LA SPOSA DI SAN PAOLO¹

*Chine t'ha muzzicata?
'a tarantola 'mmelenata.
E t'ha muzzecatu lu pede?
E m'ha muzzecatu lu pede.
Pede ccu pede se ne vene
Pede ccu pede se ne va
La signora tarantulà².*

«*La sposa di San Paolo*³ è il film che amo meno», afferma Gabriella Rosaleva nelle interviste che mi ha concesso. Non perché sia girato male o lontano dalla sua visione, ma principalmente per la lunga serie di vicissitudini che si sono alternate nel corso della produzione. Alcuni intoppi burocratici emersi sul set avevano creato, infatti, dei rallentamenti soprattutto durante le riprese, che Rosaleva ricorda con amarezza.

Nonostante le difficoltà riscontrate, il film ottiene una ottima accoglienza da parte del pubblico e della critica e viene accolto in numerosi festival in giro per il mondo: nel 1989 rappresenta l'Italia al Festival di Locarno⁴; da lì, è giunto fino a Vancouver e Montreal.

Solo l'Italia gli riserva un trattamento diverso: la pellicola, infatti, viene rilasciata solo nel 1996, dopo aver finalmente ottenuto il visto censura.

Il film è tratto da un'idea di Caterina Durante, scrittrice e antropologa pugliese, che già in altre occasioni si era occupata di tarantismo⁵. Dal suo soggetto Rosaleva, con la collaborazione di Antonella Grassi, ha elaborato la sceneggiatura.

¹ Cfr. Appendice iconografica Vol. 2, p. 295.

² «Chi ti ha morso?» «La tarantola avvelenata.» «Ti ha morso al piede?» «Mi ha morso al piede.» «Piede con piede se ne viene, piede con piede se ne va, la signora tarantulà». Tipico canto calabrese intonato da un coro durante la pratica del tarantismo. Le strofe sono riportate in Ernesto de Martino, *La terra del rimorso. Contributo a una storia religiosa del Sud* [1961], il Saggiatore, Milano, 2008, p. 162.

³ Il titolo di questo film ha subito diverse variazioni: inizialmente era *Viaggio a Galatina*. Rosaleva però avrebbe voluto chiamarlo *Terra del diavolo, terra di Dio* oppure *Viaggiatori nella pianura*. Alla fine si attesta *La sposa di San Paolo* ma dopo il visto censura del 1996, il film è conosciuto anche come *Tarantula*.

⁴ Il Festival di Locarno ha ospitato altre opere di Rosaleva. Ricordiamo: *Processo a Caterina Ross* (1983); *La Sonata a Kreutzer* (1985);

La sposa di San Paolo è ambientato alla fine del XVI secolo e racconta la storia di Anna, giovane contadina tarantolata che, in compagnia di alcuni musicisti, intraprende un lungo viaggio verso Galatina, l'unico luogo che potrebbe guarirla. Durante il peregrinare per le campagne pugliesi, Anna e i suoi accompagnatori entrano in contatto con diverse realtà e conoscono vari personaggi che abitano quei luoghi.

La produzione del film è a cura Gabriella Rebeggiani e Fulvio Wetzl per la Nuova Dimensione. Inoltre, ha ottenuto contributi da parte del Ministero del Turismo e dello Spettacolo, dell'Assessorato al Turismo della Regione Puglia, dell'Amministrazione della Provincia di Lecce e del Comune di Lecce: è stato infatti interamente girato in Puglia, dal Foggiano a Lecce. Il lavoro vanta la presenza di attrici e attori importanti dell'epoca, tra i quali spiccano la protagonista, Francesca Prandi, che interpreta Anna, Alekander Dubin nel ruolo di Antonio, Achille Brugnini⁶ nel ruolo del vescovo e Lou Castel, che impersona Fra Bernardino. Le musiche originali sono affidate a Eugenio Bennato e Carlo d'Angiò.

⁵ Per una più precisa definizione del fenomeno, si veda il *Dizionario di Antropologia: Fenomeno culturale di alterazione psicosomatica della PERSONA e di CRISI esistenziale*. DE MARTINO e CARPITELLA, coadiuvati da un'équipe di ricercatori, hanno studiato nei primi anni Cinquanta in Puglia il t. e la relativa TERAPIA coreutico-musicale (TERAPIA COREUTICA). La taranta è un ragno (*Latrodectus tredecim guttatus*) il cui morso (a prescindere dal suo reale effetto organico) è diventato il pretesto, il dato naturale, per l'elaborazione di un modello culturale terapeutico applicabile in una vasta gamma di crisi dovute alla precarietà delle condizioni generali di vita delle classi sociali portatrici di una cultura subalterna. Il rito terapeutico si svolge in casa del taranto, dove un gruppo di suonatori (violino, chitarra, tamburello e organetto) esegue, dopo averne accennati alcuni, il brano al quale il taranto ha reagito iniziando a ballare, consentendo una sorta di «somatizzazione del suono». Il «paziente» s'identifica nella «bestia» di cui è vittima seguendo il sostenuto ritmo musicale e se ne libera alternando movimenti che evocano la taranta (come strisciare sul dorso) ad altri che segnano il suo distacco (alzarsi in piedi e saltellare lungo il perimetro cerimoniale. La MUSICA e la DANZA (eseguite in una forma codificata e condivisa sia dal soggetto, sia dal suo ambiente culturale) consentono la rappresentazione visiva e acustica del ragno, funzionando da catalizzatori degli stati alterati della coscienza e accompagnando la crisi verso un esito positivo di riscatto della propria condizione umana e della propria IDENTITÀ culturale. Ugo Fabietti, Francesco Remotti (a cura di), *Dizionario di Antropologia*, Zanichelli, Bologna, 2001, p. 736.

⁶ Lavorerà ancora con Gabriella Rosaleva: nel 1996 in *Storia di un ufficiale di carriera* e nel 2017 in *Viaggio a Stoccolma*.

La pellicola si apre con i titoli di testa che per un minuto e mezzo sono accompagnati dalla musica, per il restante minuto e quaranta, invece, sentiamo rumori di fondo indistinti. Al termine dei titoli vediamo finalmente da dove provengono quei rumori: quattro persone, tre uomini e una donna, sono seduti intorno a un piccolo fuoco; è quasi notte e loro stanno cenando. Un ululato poco lontano interrompe la quiete e li spaventa. Mentre ascoltano con apprensione sperando di non venire attaccati, la donna comincia a dimenarsi: ha un crisi, è tarantolata. Uno dei tre sta per prendere la chitarra, ma l'altro lo ferma: «Non farla ballare [...] deve ballare solo a Galatina». Quando la crisi si placa, la giovane donna lascia alcune monete ai tre uomini: sono i suoi accompagnatori, coloro che la scorteranno fino a Galatina.

Dopo la presentazione dei personaggi principali, si fa giorno. I quattro riprendono il cammino e si apre la prima sequenza. Li vediamo in campo lungo, immersi nella natura; la macchina da presa li segue dolcemente, loro le vengono incontro e si fermano a contemplare il paesaggio. Stanno raggiungendo una vallata quando, vicino a un dirupo, Anna cade e scompare dall'inquadratura. Nulla di grave però, la donna si rialza con l'aiuto di uno dei tre accompagnatori e il viaggio riprende. Percorrono ora un sentiero segnato e una carrozza papale incrocia il loro percorso; all'interno c'è un vescovo: anche lui, insieme al frate accompagnatore, si sta dirigendo verso un'abbazia. Per un breve momento vediamo i due uomini, in primo piano, scambiarsi alcune informazioni, poi torniamo nuovamente con i quattro viaggiatori.

Sono giunti alla prima tappa del loro viaggio: dal giardino di un enorme casale spunta un uomo, Fernando, con in mano una scala e, con accento spagnolo, chiede aiuto per posizionarla. Una volta poggiata al muro, la sale fino alla finestra di una camera da letto, all'interno della quale una donna, Paloma, sta avendo un rapporto sessuale con un uomo che vediamo solo di spalle. Lo spagnolo alla finestra, sconvolto, si fa il segno della croce; la donna, scocciata, fa uscire l'amante senza scomporsi. Fernando, il marito della donna, invita i viaggiatori a rimanere per la cena. L'inquadratura che apre la scena della cena è costruita come un quadro: è la prima composizione accurata dei personaggi sulla scena e fortemente l'immaginario di Rosaleva.

Una volta giunto il cibo in tavola, i quattro ospiti cominciano a mangiare con foga e in completo silenzio. Una serie di primi piani si alterna: Fernando osserva la moglie, Paloma osserva i giovani, Anna osserva Fernando, e quest'ultimo osserva i suoi ospiti. Il padrone di casa, a questo punto, rompe il silenzio e comincia a raccontare loro una storia: cinque anni prima, Paloma comunicò al marito di aver contratto un voto con Santi Juli e, per

questo, non poteva più adempiere ai suoi doveri coniugali. Di conseguenza, la sera, si chiudeva a chiave in camera, ma dall'interno si sentivano sempre rumori simili a quelli di un rapporto sessuale. Allora Fernando, perplesso, decise di andare da un prete e scoprì che Santi Juli non esisteva. Durante questo breve racconto, la macchina da presa continua a passare in rassegna i volti in primo piano dei commensali. Paloma non sembra particolarmente colpita dalle parole del marito, ma anzi, sul finale, mentre lui grida «È una strega!», abbozza un sorriso. Il racconto si conclude con la promessa che l'indomani mattina Fernando avrebbe condotto Paloma in un tribunale per essere processata e condannata in quanto strega. «Mio marito è un pazzo, uno stupido. Solo gli stupidi non resistono al fascino della verità». Con queste parole, pacatamente pronunciate, Paloma chiude la scena. L'indomani mattina i quattro viandanti sono seduti su un muretto, vedono Fernando e Paloma a cavallo: stanno andando al tribunale dell'Inquisizione. Ma, ancora una volta, è la donna a chiudere ironicamente il dialogo, prendendosi nuovamente gioco del marito: «È la quinta volta che ci mettiamo in viaggio e al tribunale non ci siamo mai arrivati!».

Una sequenza boccaccesca caratterizzata dalla tagliente ironia dei dialoghi, sommata al lavoro sui primi piani che spesso si riscontra nei lavori di Rosaleva, rende i primi 12 minuti del film accattivanti e stabilisce il tenore dell'intera pellicola: è un *ensemble* di magia, stregoneria, riferimenti a un passato lontano, con guizzi di ironico ingegno che faranno ritorno nel corso della storia.

La successiva sequenza ha ora inizio ed è caratterizzata da un nuovo incontro. I quattro viaggiatori riprendono il cammino e incappano in alcuni uomini su un carretto: essendo tutti diretti verso la pianura, proseguono insieme. A un certo punto, fanno una pausa per rifocillarsi e parlano tra loro dei rispettivi percorsi: gli uomini sul carretto, un padre e i suoi tre figli, sono diretti verso la masseria di Don Nicola, dove si cercano braccia per la semina. Giungono alla loro meta, ma Nino, uno dei musicisti, si trattiene nel piccolo borgo, incantato dalla bellezza di una giovane donna, appena lasciata sola dal marito il quale intende passare la serata con un suo amico, Angelo.

Nel frattempo, il vescovo incontrato nel corso dell'introduzione sta proseguendo il suo viaggio ed è giunto all'abbazia.

Don Nicola, intanto, accoglie i braccianti e concede loro di riposare presso il suo fienile. Anche i musicisti, di nascosto, trovano ristoro nello stesso edificio grazie alla gentile complicità di Antonio. Nino, ancora lontano dal fienile, si sta intrattenendo con la giovane donna che lo vorrebbe con sé per tutta la notte giacché il marito non tornerà presto: è a

casa di Angelo, un contadino di quelle parti che, insieme ad altri braccianti, sta organizzando una rivolta contro gli «stagionali» appena giunti per cercare impiego presso Don Nicola. I contadini si sentono minacciati dalla loro presenza, hanno il timore che i quattro uomini possano rubar loro il lavoro.

Nel fienile, i musicisti, Anna e Antonio sono ancora svegli; parlano tra loro. La donna tace: non ne abbiamo ancora udito la voce, ma fino ad ora ha dialogato attraverso il suo corpo e il suo volto. Lei ha gli occhi aperti e fissa il vuoto, Antonio la osserva con un misto di curiosità e tenerezza e si domanda a cosa stia pensando. A questo punto, ha inizio un flashback sul passato di Anna.

Il ricordo è suddiviso in brevi scene che raccontano episodi specifici: si apre su una stanza dove quattro donne, Anna compresa, lavano dei panni all'interno di una tinozza. Un uomo, ben vestito e curato, entra nella stanza e le osserva; Anna interrompe il lavoro e lo guarda in silenzio. Durante la notte, Anna si reca in una casa da cui esce lo stesso signorotto in compagnia di alcuni amici, i quali prendono di peso la ragazza e la trascinano all'interno. Nella terza scena Anna è su un carretto, sta piangendo. Con lei ci sono una donna anziana e un uomo dall'aspetto sgradevole: la ragazza, contro la sua volontà, è stata costretta a vivere con loro, come una serva. Nella quarta scena Anna fugge, cammina in un campo di fieno a piedi nudi, raggiunge una tarantola.

Il flashback si chiude bruscamente e anziché tornare sul volto di Anna, la macchina da presa si sposta altrove e mostra il disegno di una tarantola mentre qualcuno ne sta delineando le caratteristiche fisiche: siamo giunti, infatti, nel bel mezzo dell'incontro tra il vescovo e alcuni esperti di tarantole e tarantismo che stanno cercando di comprendere perché i tarantolati riescano a guarire solo appellandosi a San Paolo. Superstizione e religione non possono e non devono convivere e il vescovo è alla ricerca di prove che dimostrino l'infondatezza di questa credenza. Proprio per questo decide di recarsi personalmente a Galatina. Uno scambio di confidenze tra due frati chiude la sequenza dedicata al vescovo.

Nel frattempo la semina presso i campi di Don Nicola è cominciata e i braccianti forestieri sono all'opera. I contadini del luogo, capitanati da Angelo, rimangono ad osservarli (la macchina da presa li inquadra in campo medio, leggermente dal basso, perfettamente raggruppati). La notte cala nuovamente sul fienile dove braccianti e viaggiatori hanno trovato ricovero; Antonio è particolarmente premuroso nei confronti di Anna, tanto da scegliere di tenerla tra le sue braccia per tutta la notte. Nino è finalmente di ritorno dal borgo, dove si era trattenuto in compagnia della giovane donna, ma giunto al fienile si

ferma all'improvviso: un gruppo di persone sta entrando di soppiatto favorito dal buio delle ore notturne. Sono i contadini del luogo che, decisi a ribellarsi, ammazzano padre e fratelli di Antonio. L'indomani mattina i corpi delle vittime vengono seppelliti nel giardino della casa di Don Nicola dopo una cerimonia religiosa. Angelo, il capo dei rivoltosi, viene impiccato sulla via, a mo' di monito per tutti gli altri. Anna, Antonio e i musicisti riprendono il cammino.

In un articolo apparso su «Cinema Nuovo» nel 1983, Gabriella Rosaleva dichiara: «Credo che l'attimo in cui si muore non deve essere "rappresentato" [...] e credo che non riprenderei mai neppure l'atto del fare l'amore: è irrapresentabile, intimo, non è possibile⁷». È interessante leggere queste parole al termine della macro sequenza appena descritta. Entrambi i momenti, infatti, trovano la loro "rappresentazione" all'interno delle scene. Prima di questo film Rosaleva aveva sempre evocato simili accadimenti in maniera allusiva. Pensiamo alla morte, che in *Caterina Ross*, per esempio, dove ci si aspetta di vederla da un momento all'altro, non trova mai rappresentazione; o al sesso, che anche in *Sonata a Kreutzer* dove è colonna portante dell'intera storia, viene lasciato intendere ma mai palesato del tutto. *La sposa di San Paolo*, dunque, si allontana per molti versi dalla precedente produzione della regista.

Ad avvicinarlo, invece, alla poetica di Rosaleva è il flashback che mostra il vissuto di Anna, un personaggio del resto assai peculiare, che comunica solo con il suo viso e con i movimenti dinoccolati degli attacchi del tarantismo. Dalle parole dei suoi accompagnatori si capisce che la donna li ha ingaggiati per farsi scortare a Galatina dopo essere stata morsa dalla tarantola. Ma grazie alle brevi scene del flashback riusciamo anche a comprendere i traumi che ha subito; e il suo mutismo appare quindi come una scelta consapevole, passaggio obbligato dalla decisione di non avere contatti con il prossimo, nel desiderio di sfuggire dalla realtà. Lo stesso morso della tarantola appare come una premeditata strategia di fuga della personaggio, giacché, nella scena del fienile, vediamo Anna avvicinare il piede, senza timore, al ragno, quasi a provocarne il morso.

Siamo giunti a metà pellicola, e il viaggio è ripreso. I cinque fanno ora una sosta sotto un albero; Antonio è affranto per la morte del padre e dei suoi fratelli. «Povero padre mio, nessuno canta per la tua anima» sono le parole che pronuncia, in lacrime. Anna è accanto a lui, lo osserva con compassione poi comincia a muovere il busto in maniera circolare. Il suono restituisce una nenia rilassante, e la macchina da presa si muove lentamente su di

⁷ G. Rosaleva, *Una passione senza passato*, cit., p. 32.

loro, sui musicisti che osservano la scena con un misto di tenerezza e stupore. A metà film, Anna rivolge la parola ad Antonio e finalmente sentiamo la sua voce. «Qualche volta il male ti lascia stare, forse è taranta buona», afferma l'uomo; e la ragazza risponde: «Non è né buona né cattiva, è lei la mia padrona». Intanto la macchina da presa compie una carrellata in avanti verso di lei e dal suo primo piano accediamo di nuovo al flashback del fienile in cui è avvenuto l'incontro con la tarantola. Si tratta di un inserto fulmineo, che si consuma brevemente, torniamo infatti subito al bivacco dei viaggiatori dove ormai è sopraggiunta la notte. Tutti dormono, eccetto Anna che, poggiata ad un albero, guarda il vuoto e pensa: le immagini che vediamo, ambientate di giorno, ritraggono la donna, in uno spazio aperto, mentre si dimena a ritmo di musica; vediamo i suoi piedi saltare, il suo corpo rotolare sul pavimento; i suonatori le stanno intorno, a semicerchio, la seguono. Con un montaggio alternato appare da una parte Anna che corre nuovamente nel fieno, dall'altra, al termine della danza, lei che si trascina verso un covone. È un ritorno alla situazione di partenza, all'ambiente in cui tutto è cominciato. La danza si è conclusa, un violino accompagna gli ultimi movimenti del corpo, un primo piano sul suo viso della donna rivolto verso il cielo chiude la scena: «Eccomi dolcissimo santo, sono la tua sposa, sono pronta per partire». Quello che sembrava un flashforward è in realtà l'ennesimo flashback della vita di Anna, l'inizio del suo viaggio verso Galatina.

La breve sequenza si conclude, e così il passato, la storia di Anna - o comunque le informazioni legate alla sua partenza - sono ora chiari e il viaggio può proseguire.

Ha inizio la quarta sequenza, caratterizzata anch'essa da un particolare incontro. Il sole ha ceduto il passo a un cielo nuvoloso e cupo. I cinque arrivano al mare; Nino e il fratello sono emozionati, è la prima volta che lo vedono. Decidono di fermarsi e godersi un momento di svago tuffandosi in quelle acque cristalline. Dopo il bagno, tra le rocce, Anna vede una donna che sta cercando il figlio. Dopo un breve scambio, le due si separano e Anna torna dai suoi accompagnatori.

La giovane, durante il bagno, ha perduto i suoi soldi e, per questa ragione, uno dei musicanti vorrebbe andarsene e non portare a termine il viaggio. Antonio allora lo paga con le monete che ha ricevuto dopo la morte del padre e lo convince a restare. Mentre Anna si allontana per cercare i denari perduti, vede in acqua un ragazzo che è il figlio della sconosciuta. I cinque riprendono il viaggio e trovano riparo all'interno di una grotta⁸.

⁸ La grotta è un'ambientazione cara alla regista. Sebbene non trovi riscontro in altri suoi lavori, durante la fase di pre produzione del film *Viaggio a Stoccolma*, alcuni location scouting sono

La sequenza del mare, che ha una durata di quasi otto minuti, si conclude. L'inquadratura successiva si apre su una strada, sulla quale due cavalli al trotto scortano la carrozza del vescovo. All'interno della vettura, assieme al prelado addormentato, c'è Fra Bernardino. Con loro, sul sedile, è presente una teca che contiene una tarantola. Un primo piano sul viso sorridente del vescovo lascia intendere che quella tarantola non è lì per caso. Intanto Anna e i suoi accompagnatori hanno ripreso il viaggio e dopo aver incrociato alcuni cavalieri al galoppo, arrivano in una chiesa scavata nella roccia. La voce di un uomo che prega accompagna il loro vagare al suo interno. L'orante non è solo ma è circondato da un gruppetto di uomini, donne e bambini. I cavalieri tornano indietro e calpestanto il terreno vicino alla chiesa. Non sappiamo chi siano le persone in preghiera, ma queste accolgono i viaggiatori nella loro casa, offrendogli del cibo e buona compagnia. Anche in questo caso, tutti i personaggi sulla scena vengono disposti in maniera ordinata intorno alla tavolata. L'inquadratura è costruita in modo pittorico e, grazie anche alle tredici persone che vi compaiono, sembra richiamare l'*Ultima cena* di Leonardo. Il rimando non è certamente casuale, se si considera non soltanto la profonda cultura visiva e la sensibilità religiosa di Rosaleva, ma anche la ricorrenza di simili composizioni "conviviali" in tutto il suo cinema. «Siamo quello che rimane di una comunità albanese» afferma l'officiante e racconta le difficoltà incontrate nel lavoro nei campi, con la semina dei terreni, e della impossibilità di professare liberamente il culto ortodosso in un territorio controllato dalla chiesa latina. La fatica e la rassegnazione toglie loro qualsiasi desiderio di ribellione nei confronti di chi opera soprasi ai danni della piccola comunità. Al termine della conversazione, è calata la notte. Un altro montaggio alternato ci mostra ora due linee narrative: da una parte vediamo la vestizione del sacerdote ortodosso, dall'altra una scena di amore carnale tra Anna e Antonio. In entrambi i casi c'è un contatto fisico, ma il senso delle due serie di immagini è da leggersi in termini oppositivi: amore sacro e amore profano; amore verso Dio e amore verso la carne; pacatezza e rigore da una parte, desiderio e foga dall'altra. Quello tra Anna e Antonio è un amore che nasce e cresce nel corso della pellicola, e che piano piano si modella con l'avanzare del viaggio. Un sentimento inizialmente rozzo e che, probabilmente, nel rapporto appena consumato, mette in scena anche la componente

avvenuti proprio all'interno di una serie di grotte del nord Sardegna. La sua scelta era orientata verso questo tipo di location per cercare di ricreare uno spazio onirico e favorire l'affondamento della protagonista nella dimensione dell'inconscio e della sospensione del tempo.

erotica legata al tarantismo⁹. Mentre la comunità albanese prega Dio, Anna e i musicisti si allontanano in silenzio da quella chiesa e chiudono la sequenza.

Il viaggio sta ormai quasi per concludersi: la parte finale, ovvero l'arrivo a Galatina, si sta avvicinando. La prima scena si apre sul viaggio del vescovo. Non tanto distante dalla meta, la carrozza viene intercettata da un gruppo di mendicanti che chiedono l'elemosina; il vescovo, schifato, chiude le tende e la vettura può ripartire.

Intanto Anna, Antonio e i tre musicanti, stanno facendo una sosta. Anna sta poco bene e un'anziana signora le offre un po' di acqua e le rinfresca la fronte. Dopo aver recuperato le energie, il gruppo riprende il cammino. Tante altre persone, come loro, stanno avanzando nella stessa direzione. Finalmente si giunge a Galatina e la camera, con una panoramica dall'alto verso il basso, mostra l'imponente cattedrale che si staglia sulla piazza, con il rimbombo delle campane ad accompagnare la scena.

Anche il vescovo è arrivato e cammina tra la gente, tra i contadini e i mendicanti che affollano gli spazi. Don Fernando, lo spagnolo che abbiamo incontrato all'inizio della pellicola, si lancia sul vescovo, si presenta e cerca di parlargli della moglie e del problema che lo affligge, ma il prelado si allontana infastidito. Paloma passeggia tra le vie del borgo guardandosi intorno, probabilmente per tenersi alla larga dal marito.

Dentro la chiesa, in presenza del vescovo, si tiene una sorta di incontro o convegno il cui argomento principale è il tarantismo. Il messaggero papale è lì per «dimostrare che il morso della tarantola non causa [la] malattia ballerina» ma che si tratta di una mera superstizione. E per provarlo, il vescovo si sottopone al morso della tarantola.

Nel frattempo, Anna ha cominciato la sua danza, i musicisti, che l'hanno scortata durante questo lungo viaggio, ora suonano per lei. Il vescovo, dopo il morso del ragno, perde i sensi; viene allora preso di peso e portato alla fossa dei tarantati. A questo punto, i

⁹ La taranta, infatti, può essere di diversi tipi e si riconosce a seconda degli effetti che sortisce nella persona morsicata: taranta "libertina", se la persona manifesta atteggiamenti erotici; "canterina", se spinge al canto; "tempestosa" se la persona manifesta atteggiamenti in cui è necessario l'utilizzo della forza fisica; "triste e muta" se il soggetto manifesta stati depressivi. Sulle diverse tipologie di taranta e sul fenomeno del tarantismo, rimando al classico, già citato, E. de Martino, *La terra del rimorso. Contributo a una storia religiosa del Sud* [1961], cit. Come è noto, de Martino, nel 1959, conduce una spedizione etnografica nel Salento - in compagnia di un'équipe formata da uno psichiatra, di uno psicologo, di un musicologo e di un sociologo - per studiare e documentare il fenomeno del tarantismo pugliese.

musicisti ricominciano a suonare, mentre Anna e il vescovo danzano insieme nello stesso spazio. La macchina da presa li riprende dall'alto, le loro vesti ruotano con loro creando una coreografia suggestiva dal ritmo sempre più incalzante. Altre persone si aggiungono al ballo, tanto che la fossa dei tarantati è un tripudio di musica e movimento. Improvvisamente la scena si interrompe e cambia: vediamo Anna in primo piano, sdraiata, con Antonio che le tiene la mano e la guarda con affetto. La giovane ha ballato per tre giorni e tre notti ed ora è finalmente guarita. I musicisti e la protagonista sono finalmente pronti a salutarsi, il loro viaggio si è concluso. Anna e Antonio si allontanano insieme. Anche il vescovo, stremato, è nuovamente diretto verso Roma da sconfitto: la superstizione ha vinto sulla religione.

Nonostante le difficoltà riscontrate durante le varie fasi di produzione, il film, nel suo complesso, restituisce non solo l'idea tradizionale del tarantismo in tutte le sue fasi, ma anche l'immagine della Puglia nel XVI secolo - periodo in cui la storia è ambientata.

Rosaleva, durante le interviste, ricorda con piacere un'osservazione che un artista del luogo le fece dopo aver visto il film:

Parlando con un pittore pugliese che aveva visto il mio film, mi aveva fatto un grande complimento dicendomi che avevo ritratto una Puglia vera. Lui mi ha detto «lo sono pugliese e ho riconosciuto subito la mia terra».

Un riconoscimento importante per una regista che dimostra, evidentemente, di aver saputo restituire con l'utilizzo delle immagini lo spaccato di una tradizione così lontana dalla sua cultura. Il risultato ottenuto da Rosaleva va oltre il lavoro di scrittura, che pure è fondamentale basandosi sul soggetto di un'antropologa, e trova la massima espressione nella visionarietà registica. come testimoniano i numerosi riferimenti pittorici, l'accuratezza estrema nel costruire l'inquadratura, e il ricorso a un montaggio franto e anti-convenzionale, che piega la convenzionalità delle soluzioni canoniche, come il flashback e il cross cut, a un disegno compiutamente personale e originale.

Vorrei infine sottolineare come in *La sposa di San Paolo* tornino, ancora una volta, i temi cari alla regista, quali magia e religione, tradizione e superstizione, ma declinati in maniera nuova e diversa rispetto alle opere precedenti.

4.15 - LETTERE DALLA SABINA¹

*In sanscrito [...] il concetto di passato
è espresso con il termine gata,
«quel che abbiamo camminato»,
mentre il futuro si chiama anagāta
«quel che non abbiamo ancora raggiunto»².*

*Lettere dalla Sabina*³, realizzato nel 1992, rientra nella rubrica regionale *Viaggio in Italia*, lo stesso ad aver promosso *Sulle strade di Coppi*⁴. La differenza tra i due lavori, dal punto di vista produttivo, sta nella sede regionale RAI di riferimento: in questo caso, infatti, si tratta della sede regionale per il Lazio.

Il film nasce con lo scopo di indagare e documentare le bellezze dei borghi sabini. A ben vedere, però, *Lettere* è in realtà un'opera ibrida, al limite tra un documentario e un film di finzione. Del documentario mantiene i presupposti, le interviste a personaggi reali e abitanti di quei luoghi, le lunghe riprese che mostrano la natura e gli edifici storici. Ma la presenza degli attori, che recitano seguendo una precisa sceneggiatura⁵, mette in discussione lo statuto dell'opera. Rosaleva, davanti alla richiesta di realizzare un documentario, come già in altre occasioni⁶, ha intrapreso una via certamente più vicina al suo sentire, mescolando finzione e realtà, o meglio trovando una sua personale strada al realismo che passa platealmente per la finzione.

Il film vede la presenza di due attrici e un attore: Susana Martinkova, Daniela Morelli e Domiziano Arcangeli. Morelli ha già collaborato con Rosaleva in *Processo a Caterina Ross* e *Sonata a Kreutzer*. Arcangeli, invece, lavorerà nuovamente con la regista in *Storia di un ufficiale di carriera*⁷, il lungometraggio del 1996.

¹ Cfr. Appendice iconografica Vol. 2, p. 299.

² Erling Kagge, *Å gå - ett skritt av gangen*, Kagge Forlag, Oslo, 2018; trad. it. S. Culeddu, *Camminare. Un gesto sovversivo*, Einaudi, Torino, 2018, p. 11.

³ Cfr. Filmografia, p. 249.

⁴ Cfr. Scheda d'analisi, p. 140.

⁵ Cfr. Appendice sceneggiature Vol. 2, p. 660.

⁶ Una scelta così radicale, di discostarsi dalla definizione classica di documentario, è ravvisabile principalmente in *I luoghi del rito: tre chiese a Torino*. Rimando alla scheda d'analisi a p. 79.

⁷ Cfr. Scheda d'analisi, p. 166.

Lettere si apre con una panoramica su una vallata; le immagini sono molto saturate e il verde dell'erba raggiunge un'esagerata brillantezza. Sentiamo la voce di una donna legge una lettera in voice over, e dopo qualche momento la vediamo, in primo piano, che scrive, mentre la voce prosegue la lettura. Il brano di apertura è del compositore tedesco Paul Hindemith, *Mathis der Maler*.

La lettera dà avvio alla narrazione: sono le parole di una madre, Marie, rivolte alla propria figlia, che spiegano le ragioni di quella che sembra una partenza repentina ma infine per lei necessaria. La donna spera che Grace, la figlia, possa capire la sua scelta dettata dal desiderio di trovare pace, quella pace che solo la Sabina, terra natia, sembra poterle offrire, per ritrovare se stessa.

Dopo questa introduzione finzionale, nella quale la protagonista si racconta alla figlia, e soprattutto a noi, ha inizio il viaggio di scoperta delle bellezze della Sabina. È un percorso per tappe che consente alla protagonista (e al pubblico) di scoprire persone nuove e interessanti. Lei è una fotografa e in ogni luogo che visita scatta alcune istantanee per fissare il ricordo delle bellezze che incontra.

Per una maggiore scorrevolezza, divido l'analisi seguendo le stesse tappe di Marie.

Prima tappa: le abbazie. (durata da 5.55 a 9.07)

La protagonista si reca all'abbazia di Farfa, probabilmente la più antica della zona. Passeggia nel chiostro, si siede poi su una panca in legno; ha in mano un libro da cui legge alcuni cenni storici legati alla costruzione. «L'abbazia fu fondata sui resti di un'antica basilica romana; per la sua posizione strategica, Carlo Magno la protesse. Nell'anno 1000 vivevano nell'abbazia più di mille monaci». Mentre sentiamo queste informazioni, vediamo immagini dell'abbazia sotto forma di fotografie, alternate alle riprese della donna che sfoglia il libretto. Sulle note della *Missa L'homme armé*, la protagonista passeggia all'interno della biblioteca. Qui incontra un uomo al quale domanda di poter vedere gli antichi manoscritti custoditi presso lo scriptorium farfense. Così lui le mostra un sarterio (un libro di salmi con accanto annotati i commenti), l'unico manoscritto superstite.

La macchina da presa vaga tra le scansie della biblioteca mentre la musica ricomincia a suonare.

Come osservato poco sopra, *Lettere dalla Sabina* è un ibrido, una via di mezzo tra documentario e film di finzione. Se consideriamo l'introduzione e la prima tappa, è difficile cogliere gli elementi documentaristici. Il più facilmente individuabile è l'uomo della

biblioteca che mostra il suo sapere con naturalezza, dimostrandosi pratico degli spazi e, nell'esporre le informazioni, privo di impostazione attoriale.

La musica prosegue, su immagini di prati e natura, e ci accompagna fino alla tappa successiva.

Seconda tappa: il monastero (durata da 9.08 a 14.21)

In voice over, mentre la musica scema, Marie ci racconta di un monastero dove è possibile entrare solo previo ottenimento di un permesso speciale. Vi abita una «badessa di eccezionale tempra», che per poter ricostruire il suo monastero si è laureata in architettura.

Una volta giunta all'interno, la donna riesce a incontrare la madre badessa, una suora di clausura che le parla del monastero e del ruolo delle sue consorelle. È probabilmente la prima volta, in epoca contemporanea, che una monaca decide di ricostruire il proprio convento, rendendolo funzionale alla vita monastica. Dopo questa breve conversazione, la madre badessa congeda la nostra protagonista che prosegue il suo giro da sola. A questo punto la macchina da presa ci porta a conoscere i meandri del monastero, scrutandone gli angoli più affascinanti. Marie scatta alcune istantanee. Una panoramica sulla vista dal monastero, chiude la sequenza.

Di questa seconda tappa è opportuno sottolineare l'attenzione che, ancora una volta, Rosaleva riserva alle suore di clausura. Già ne *La vocazione*⁸ aveva dimostrato una spiccata curiosità per il loro ruolo, intervistando le novizie per cercare di comprendere la loro vocazione ad una vita fatta principalmente di preghiera, ma non solo. Anche in questo caso, il dialogo punta subito a sfatare il mito che vede le suore di clausura come dedite solo ed esclusivamente alla preghiera.

Terza tappa: il paese (durata da 14.22 a 19.11)

La sequenza si apre sulla nostra protagonista, seduta sotto un albero, mentre prosegue nella scrittura della lettera indirizzata alla figlia. Parla del piccolo borgo e decide così di recarsi a visitarlo. Dopo le prime immagini tra le vie del paese, si reca in una chiesetta; qui domanda al parroco di poter scoprire qualche informazione in più sulle proprie origini, in particolare sulla famiglia della madre. «Qui c'è l'archivio delle memorie passate, che sono arrivate così fino a noi e possiamo guardarle, esaminarle, sentirle».

⁸ Cfr. Scheda d'analisi, p. 55.

I documenti in possesso del parroco restituiscono la descrizione della storia della popolazione del piccolo borgo nei tempi passati. Mentre racconta di una particolare abitazione, vediamo uscire un folto gruppo di donne dalla porta principale della chiesa. L'immagine è in bianco e nero, come se provenisse da un tempo ormai passato. Le donne si dispongono sul piazzale, e si mettono in posa.

Dalla chiesa, passiamo al cimitero, dove Marie si reca per portare un mazzo di fiori. La sequenza si chiude con una dissolvenza incrociata sulla donna nuovamente intenta a scrivere.

Ancora una volta, Rosaleva sottolinea l'importanza di conoscere il passato per poter comprendere il presente. In modo particolare, risulta fondamentale ripercorrere i propri passi e quelli della propria famiglia, nel corso di un viaggio che postula la riscoperta di sé come nodo cruciale per poter affrontare con maggiore sicurezza il futuro.

Quarta tappa: il castello (durata da 19.12 a 20.37)

La sequenza si apre in dissolvenza incrociata sulla protagonista che prosegue nella scrittura della lettera. Racconta, in voice over, di essere ospite di una sua amica danese, sposata con un marchese italiano, presso il loro castello. «La casa è molto bella e importante». Dopo una prima panoramica sul soffitto di una sala, ne segue una seconda sulle fronde degli alberi del giardino. Il marchese e la donna passeggiano e chiacchierano dei vantaggi del vivere in Sabina.

Quinta tappa: la chiesa (durata da 20.37 a 23.17)

Marie è seduta all'ombra della chiesa; mentre appunta ancora qualche riga per la figlia Grace, una donna la raggiunge e la accompagna a visitare l'edificio. La guida si chiama Elena, è archeologa e lavora nella piccola chiesa. Dall'interno, vediamo le due donne percorrere la navata centrale e raggiungere l'ingresso di una cripta, posta sotto l'altare centrale. Elena racconta la storia della pietra forata che caratterizza l'altare, un probabile riutilizzo dei materiali della zona archeologica, segnando una salda continuità tra le credenze pagane e cristiane. Ci si sofferma sui reperti, risalenti al Quarto Secolo, che sono giunti fino a noi: «C'è questa cosa della continuità col passato, del trapasso poi nel medioevo fino ai nostri giorni, che è un po' il fascino di questo posto un po' particolare» puntualizza la guida.

Sesta tappa: l'incontro con Ariette (durata da 23.18 a 32.51)

La protagonista è seduta all'aperto, scrive ancora alcuni ricordi di vita vissuta con la propria figlia, è nostalgica. Nonostante stia ricordando alcuni bei momenti del suo passato, l'espressione sul volto è accigliata, inquieta. Poco dopo solleva lo sguardo dal foglio e introduce un altro ricordo ma più recente: l'incontro con una donna del posto.

Mentre Marie è seduta sulla terrazza di un ristorante, una donna dall'aspetto insolito cattura la sua attenzione: è una pittrice e la sua presenza lì le sembra strana. Dopo essersi presentate, le due cominciano a parlare. Ariette, la pittrice, si propone di fare da guida a Marie, così l'indomani si recano a vedere la Chiesa di Santa Vittoria, una piccola costruzione in mezzo a un prato verde. Il giorno successivo vanno invece a visitare un lago incastonato tra le colline, in una cornice variegata di verde. Ariette a questo punto si è incupita, è pensierosa; le due donne si osservano in silenzio, immerse nella natura. Nel loro incontro aleggia una leggera ambiguità sessuale⁹. Condividono diverse giornate, si raccontano a vicenda, ammirano paesaggi e si recano a visitare luoghi abbandonati. Durante l'ultima giornata trascorsa insieme, Marie scatta alcune istantanee ad Ariette, mentre è intenta a cogliere dei fiori da un prato. La foto fa riaffiorare il ricordo di un vecchio amore di Ariette.

Un temporale in arrivo chiude la sequenza, le due donne si sono salutate per sempre.

Settima tappa: la valle di San Francesco (durata da 32.52 a 40.21)

La sequenza si apre con una panoramica sulle fronde di alcuni alberi. Marie entra in una chiesa, l'interno è molto antico, con la roccia è a vista. La donna visita tutto l'interno e giunge fino alla sagrestia dove è poggiato un grande libro aperto.

La musica di sottofondo termina e Marie è nuovamente immersa nel verde della valle. Arriva infine all'interno di una casa diroccata, scende degli scalini e dopo aver costeggiato una parete rocciosa incontra una persona di spalle: è un frate francescano. Lui si volta e le parla del luogo in cui si trovano, luogo di ascolto, quiete e contemplazione. Al termine della conversazione, la protagonista incontra un gruppo di frati francescani che, sorridenti, si fanno fotografare tutti insieme dall'attento occhio di Marie. Prima della foto di gruppo, la

⁹ Il tema dell'ambiguità sessuale non è una novità nel cinema di Rosaleva; altri due esempi di velati riferimenti a un possibile amore omosessuale della o del protagonista con personaggi del film sono ravvisabili in *La Sonata a Kreutzer* e nell'incompiuto *Lo spadaccino*. Cfr. schede d'analisi, p. 93 e p. 190.

macchina da presa scruta i monaci da vicino, in primo piano, osservando i volti sereni e i sorrisi degli abitanti di questi luoghi calmi e pacifici.

Ottava tappa: Anna (durata da 40.22 a 44.50)

L'ultima tappa di questo viaggio racconta l'incontro di Marie con Anna, abitante della Sabina, e con i suoi quattro figli: Agnese, la piccina, Davide, il piccolo lord, Gavino, riflessivo e solitario, e Robin, il più vivace di tutti. Anna è francese e vive in Sabina da molti anni ormai; quel luogo è in grado di appagare il suo desiderio di stare a contatto con la terra. La famiglia viene presentata attraverso foto in bianco e nero e con i primi piani dei vari membri.

Le due donne, sedute ad una tavola apparecchiata, chiacchierano amabilmente. A questo punto, Marie si sente libera di poter parlare di sé con Anna, seppure conosciuta da poco. Paragonandosi a questa madre francese che ha trovato il modo di vivere circondata dalla natura e da ampi spazi luminosi, Marie teme di essersi costretta in una condizione lavorativa ed emotiva angusta e buia, ancorché desiderata nel profondo. Ora è stanca, sente di aver perso del tempo a costruire un presente saturo di materialità effimera. Si delineano due percorsi tra loro opposti, nei quali le due donne sono apparentemente accomunate dall'essere riuscite a ottenere ciò che più desideravano, ma in realtà si trovano a vivere due realtà distanti: Anna è felice di ciò che ha costruito e che lascerà ai suoi figli; invece l'altra, Marie, mette tutto in discussione e non sa più cosa desideri davvero per il suo futuro. La tappa si conclude con un canto intonato dalle due donne e che ci guida fino alla conclusione.

Conclusione (durata da 44.50 a 48.24 - con titoli di coda)

Una panoramica sul verde della Sabina apre l'ultima parte del film. La macchina da presa vaga lentamente nella natura intorno all'abitazione di Anna, mentre Marie si guarda intorno estasiata da tutto quel verde brillante che la circonda. Pecore, capre e cani da pastore riempiono le scene finali. Gli animali, e i loro sguardi così innocenti, trovano ancora una volta spazio nell'opera di Rosaleva. La loro presenza sulla scena non si limita a brevi e sfuggenti inquadrature, ma la macchina da presa indugia su di loro con pazienza: da un intenso primissimo piano su un cane, si passa ad una panoramica su un corposo gregge di pecore e capre. Una musica delicata accompagna la scena. Marie ha ora in mano un mazzo di fiori, un temporale è in arrivo e ci viene annunciato dal rimbombo dei tuoni, che si sostituisce alla musica, e dal forte vento che scuote i papaveri

rossi. La lettera di Marie volgendo al termine. «Cara Grace, parto domani. Porto con me tante foto e qualcosa che mi rende felice. Tua madre, Marie»; sono le parole finali che sentiamo pronunciare in voice over, poi, sull'immagine dei papaveri scorrono i titoli di coda.

Lettere dalla Sabina arriva dopo il lungometraggio *La sposa di San Paolo*. È opportuno notare come le due protagoniste, Marie e Anna, debbano compiere un viaggio per poter soddisfare il loro desiderio. Entrambe partono perseguendo un obiettivo e con un determinato stato d'animo; durante il percorso compiono delle tappe, incontrano persone nuove e ne condividono per un breve lasso di tempo le esistenze: sono, per le protagoniste, situazioni che apportano arricchimento e cambiamento. Il loro è un percorso non solo concreto ma anche emozionale, giacché «il movimento produce davvero un'emozione», come scrive Giuliana Bruno, «e, per correlazione, l'emozione contiene un movimento»¹⁰. Nel momento in cui il viaggio termina, le donne trovano e ottengono ciò per cui erano partite anche grazie agli incontri intermedi. Il confronto con nuove realtà diviene motivo di crescita personale e conoscenza di sé.

Il cinema di Rosaleva è imperniato su figure femminili forti, molto spesso protagoniste assolute. *Lettere dalla Sabina*, lavoro nato con l'intento di mostrare le bellezze di un territorio, diviene in realtà luogo di riscoperta del sé attraverso un atto tanto semplice quanto sovversivo: camminare. La protagonista, Marie, si riappropria degli spazi aperti, della natura e del borgo, uscendo dai suoi tragitti quotidiani dominati dal caos della città statunitense e dalla routine del suo lavoro. Scrive Laura Di Bianco:

Il gesto femminile di camminare per strada [...] viene riconfigurato come un atto di appropriazione di uno spazio pubblico, che contesta l'essere confinate nello spazio domestico imposto dalla società patriarcale, e significa dunque un atto di liberazione delle donne e allo stesso tempo un atto di introspezione e di ricerca della propria identità¹¹.

¹⁰ Giuliana Bruno, *Atlas of Emotion. Journeys in Art, Architecture, and Films*, Verso, New York, 2002; trad it. M. Nadotti, *Atlante delle emozioni*, Johan & Levi Editore, Truccazzano, 2015, p. 17.

¹¹ Laura Di Bianco, *Women in the Deserted City. Urban Space in Marina Spada's Cinema*, in Maristella Cantini (a cura di), *Italian Women Filmmakers and the Gendered Screen*, Palgrave Macmillan, Basingstoke-New York, 2013, pp. 121-147; cfr.. anche Chiara Tognolotti, «Una lunga, invisibile gugiata». *Antonia Pozzi e Marina Spada in Poesia che mi guardi* (traduzione di Chiara Tognolotti), in Giovanna Maina, Chiara Tognolotti (a cura di), *Essere (almeno) due*, Edizioni ETS, Pisa, 2018, p. 19.

A una quotidianità opprimente e frenetica (che Marie lamenta all'inizio della lettera rivolta alla figlia) si contrappone la vastità degli spazi aperti, la calma e i silenzi; la terra natia le offre la possibilità di riscoprire se stessa e le proprie origini senza fretta, consentendole il tempo giusto per assimilare quanto necessario.

Lettere dalla Sabina, ad una lettura più attenta, appare come una sorta di omaggio non solo ai borghi e al particolare fascino del luogo, ma anche alla vita della stessa Rosaleva. Roma, come lei racconta nel corso delle interviste, è una città che non ha mai sentito sua, che ha sempre ostacolato la creazione artistica. L'autrice sostiene di aver lavorato facendo il minimo indispensabile durante gli anni romani, senza mai assecondare davvero la sua creatività, cosa che invece Milano e Torino le avevano consentito. In realtà la produzione del periodo romano sembra tutt'altro che minima. Come abbiamo visto, infatti, il suo romanzo risale proprio a quegli anni che insieme al documentario *Lettere* disegna una parentesi introspettiva e di indagine di sé da parte dell'autrice risale proprio agli anni del soggiorno nella capitale. Il libro, *Le virtù della memoria*¹², riprende i luoghi e i personaggi incontrati in *Lettere*. Sono due opere distanti, lavorano su due canali diversi, ma entrambe sembrano muovere dalle stesse premesse. Anche *Le virtù*, infatti, si pone l'intento di raccontare cento anni del borgo sabino, luogo dove Rosaleva abita durante la parentesi romana. In qualche modo le due opere sembrano compensarsi e rivelano due facce della stessa medaglia: se con *Lettere* l'autrice mette in scena una sorta di affetto e tenerezza nei confronti di quei territori, dal romanzo invece traspare il loro lato più grottesco e violento. Sono due differenti visioni e tensioni che caratterizzano quei luoghi e che, probabilmente, convivono anche nell'animo della regista.

¹² Cfr. Scheda d'analisi, p. 224.

4.16 - STORIA DI UN UFFICIALE DI CARRIERA¹

*Il dottore mi raccomandò di non ostinarmi
a guardare tanto lontano.
Anche le cose recenti sono preziose per essi
e sopra tutto le immaginazioni e i sogni
della notte prima².*

Storia di un ufficiale di carriera è un film del 1996, basato sul romanzo *Storia di un ufficiale di carriera del granducato di **** dello scrittore svizzero Pierre Codiroli. Si tratta del secondo film tratto da un romanzo e della quarta opera ispirata a un testo letterario³.

Storia di un ufficiale viene pubblicato nel 1985 e nello stesso anno vince il Premio Ascona. È l'autore stesso a proporre a Gabriella Rosaleva di girare un film a partire dal suo breve romanzo. La sceneggiatura viene curata dalla regista con la collaborazione di Codiroli. L'opera, presentata fuori concorso al Festival di Locarno nel 1996, nasce per il piccolo schermo e viene prodotta dalla Televisione Svizzera Italiana.

Diversamente dagli altri lavori della regista⁴, *Storia di un ufficiale* è interamente girato in studio. È una scelta ben ponderata da parte di Rosaleva che in questa soluzione la possibilità di rendere al meglio l'atmosfera claustrofobica che caratterizza la vicenda.

In un'intervista apparsa su *La Stampa* del 1994, Rosaleva dichiara «Adesso sto girando "Storia di un ufficiale di carriera", ispirato a un'opera dello scrittore svizzero Pierre Codiroli. Il modello a cui guardo? Bergman. Mi affasciano gli interni. Ecco: il mio è un cinema da

¹ Cfr. Appendice iconografica Vol. 2, p. 301.

² Italo Svevo, *La coscienza di Zeno* [1923], Einaudi, Torino, 1990, p. 6.

³ Ricordiamo *Processo a Caterina Ross* dal verbale originale del processo; *La Sonata a Kreutzer* dall'omonimo romanzo di Tolstoj; *Mercoledì delle ceneri* dall'omonimo poema di Eliot. Per un maggiore approfondimento sui tre lavori, rimando alle singole schede d'analisi, rispettivamente a p. 41, 83, 104. Inoltre, nonostante non siano stati realizzati, Rosaleva scrive tre sceneggiature tratte da altrettante opere letterarie: *Lo spadaccino* tratto da Igor Turghèniev, *Relazioni di naufragio del galeone grande S. Giovanni* tratto dal libro *Storia tragico-marittima* di Bernardo Gomes de Brito *Una scampagnata* tratto dal racconto breve di Guy de Maupassant. Per maggiori informazioni per i soggetti e le sceneggiature mai girate, rimando al capitolo dedicato, p. 188.

⁴ Invero anche *Sonata* e *Spartaco* sono ambientati in interni, senza però essere realizzati in uno studio televisivo: il primo è stato interamente girato presso Palazzo Barolo a Torino, il secondo all'interno di una chiesa sconsacrata a Brera. Cfr., Schede d'analisi, pp. 93, 106.

camera»⁵. Un modello, quello di Bergman, richiamato soprattutto dalle sue produzioni televisive nelle quali l'ambientazione interna fa da tratto distintivo; «la progressiva spoliatura del décor, che si approssima all'essenzialità di una scenografia teatrale; la sparizione del paesaggio, [...] l'impiego rarefatto del sonoro»⁶ sono i tratti principali delle produzioni televisive bergmaniane, sembrano davvero offrirsi quali modelli per Rosaleva, in particolare proprio in *Storia di un ufficiale*.

Il romanzo di Codiroli, rispetto alle altre opere citate, non permette alla regista di compiere quello stesso tipo di lavoro legato alla sua personalissima idea di fedeltà al testo⁷, poiché in questo caso la possibilità di utilizzarne le pagine, prese alla lettera, come copione è minima, e percorribile solo nelle parti dialogiche.

Il film racconta le giornate di alcuni militari in un ospedale per reduci di guerra e, in modo particolare, indaga sul passato del capitano Otto Zaider. Hanno così inizio le sedute psicoanalitiche e con una serie di flashback, che partono dall'infanzia di Otto, ci vengono raccontate tutte le aspettative, le paure e i desideri di un essere umano. Alcune vicende dolorose, come l'abbandono da parte della madre, il trasferimento a casa degli zii e la successiva morte del padre, segnano inevitabilmente l'animo di Otto.

La pellicola⁸ si apre su un corridoio vuoto, ripreso dall'alto; sulla sinistra c'è una porta chiusa. In sottofondo sentiamo il rumore di un carrellino che avanza. Dalla sinistra dell'inquadratura, entra in scena una cameriera vestita di bianco, che spinge il carrellino. La donna si ferma davanti alla porta ed entra in una stanza; qualche secondo dopo, ne esce e si allontana. A questo punto, con una dissolvenza in nero, ci spostiamo all'interno della stanza.

⁵ Bruno Quaranta, *L'ira esplode in Sabina*, «La Stampa», novembre 1994.

⁶ Francesco Netto, *Ingmar Bergman. Il volto e le maschere*, Edizioni Fondazione Ente dello Spettacolo, Roma, 2008 p.111.

⁷ Rosaleva, quando si confronta con opere letterarie, sceglie di discostarsi il meno possibile dal testo di partenza. In particolare, ricordiamo le sue scelte radicali fatte in *Processo a Caterina Ross* e *Mercoledì delle ceneri*, dove il testo viene riportato per intero e utilizzato come copione.

Rimando, ancora una volta, alle relative schede d'analisi, pp. 47, 115.

⁸ La copia in mio possesso, nonché l'unica copia conservata dalla regista, ha una durata totale di 55 minuti diversamente da quanto segnalato nelle schede dei film - reperibili anche online - che dichiarano una durata totale di 78 minuti.

Sulla scena appena descritta scorrono i titoli di testa.

Un uomo è sdraiato a letto, sta dormendo; è sudato, il sonno è movimentato. Vediamo subito i suoi sogni: immagini di repertorio, in bianco e nero, ci mostrano scene di guerra, esplosioni e combattimenti; l'uomo a letto comincia a urlare e a impartire ordini. Poi improvvisamente si sveglia, in slow motion si solleva dal suo giaciglio e leggiamo un'espressione di puro terrore sul suo volto. Nonostante abbia aperto gli occhi non è chiaro se sia davvero sveglio o se stia ancora sognando: dal fondo della stanza, infatti, avanza un ragazzo, immerso nella nebbia. «Bastardo! Torna indietro o sparo!» urla l'uomo dal letto, come se fosse ancora all'interno di quel sogno. Dopo essersi destato del tutto, si alza e si affaccia alla finestra; l'orologio rintocca le diciassette: «è già l'ora del tè». Non è ancora chiaro di chi si tratti esattamente e in quale luogo sia ambientata la storia. Solo una piccola finestrella con inferriate sulla porta ci lascia intuire che sia un posto controllato.

Tuttavia la sequenza chiarisce in modo abbastanza esplicito che il protagonista del film è un reduce di guerra afflitto da disturbi psichici, in bilico tra la realtà e le allucinazioni provocate dall'orrore dei combattimenti. I primi due minuti mostrano per immagini ordinate, le prime due pagine del romanzo di Codioli che appaiono come un flusso confuso di sensazioni provate dal maggiore Otto.

La sequenza successiva si apre nuovamente con l'insergente che entra in un'altra stanza: all'interno troviamo quattro uomini in divisa intenti a giocare a biliardo. Tenendo conto della trama del libro, i tre personaggi, oltre a Otto, sono: il capitano N., il colonnello P. e il capitano Z.⁹ Mentre giocano, l'infermiera consegna loro delle medicine: i quattro uomini sono infatti ricoverati a Villa Margherita, casa di cura per ufficiali militari. Uno di loro, però, dichiara di aver smesso da un pezzo di prendere le pastiglie in quanto «spappolano il fegato e non lo fanno rizzare». I tre ufficiali, indignati da questo comportamento sovversivo controproducente per la salute, lasciano la stanza.

Anche nel romanzo i quattro ufficiali trascorrono del tempo insieme, diversamente dal film, però, giocano a scacchi o a carte e non biliardo.

Otto, dopo aver lasciato il salone, torna in camera sua: sulla scrivania, accanto ad alcune foto incorniciate, sono presenti diversi soldatini disposti in bell'ordine. Il maggiore parla con loro, ed è molto serio: è perfettamente calato nella parte, gli si rivolge come se fossero il suo vero esercito. Preso dalla foga, scatta sull'attenti e canta un inno, finché l'arrivo del

⁹ Pierre Codioli, *Storia di un ufficiale di carriera del Granducato di ****, Giardini Editori, Pisa, 1985 p.21.

Capitano Zaider non lo interrompe. I due ufficiali sono legati da una forte amicizia che li spinge a raccontarsi a vicenda. In questa scena, a dieci minuti dall'inizio della pellicola, è Zaider a parlare di sé, della sua carriera militare, delle difficoltà che poi l'hanno condotto alla pazzia. Nel romanzo, questo stesso confronto avviene a metà libro¹⁰.

Ancora una volta, tra la fine di una sequenza e l'inizio della successiva, vediamo l'inseriente che spinge il carrello lungo il corridoio della struttura.

Otto è ora seduto su una poltrona, vicino alla finestra, e legge una rivista. Il medico entra a fargli visita, vuole scambiare due parole con lui, lo invita a raccontargli del padre. Il maggiore comincia allora a ricordare alcuni dettagli e sensazioni della sua infanzia. Con un primissimo piano su Otto, ascoltiamo i ricordi del passato, i momenti che hanno evidentemente sedimentato nella memoria del maggiore e che hanno influenzato le sue scelte in età adulta. Una leggera musica di sottofondo comincia a suonare; sentiamo la voce del piccolo Otto che pronuncia una filastrocca e ci accompagna all'interno di un ricordo d'infanzia: vediamo il bambino, affacciato alla finestra, che termina la filastrocca. Nella stanza sono presenti gli stessi soldatini che abbiamo visto nella camera da letto del maggiore, e ci sono anche i suoi genitori, che si stanno preparando per andare a casa dello zio. Il bambino chiede al padre «Quante ne ha lo zio di stelle? Tu ne hai tante come lui?»: è ossessionato dal successo in campo militare, dall'idea che il padre abbia sempre vissuto all'ombra del fratello generale. Il ricordo si chiude con la famiglia che, sulla slitta, parte alla volta della festa.

Il flashback appena descritto è riportato anche tra le pagine del romanzo; sia nel film sia nel libro è il primo vero tuffo nel passato del maggiore Otto.

Al termine del ricordo, torniamo in clinica durante la sauna. Due giovani, vestiti di nero, parlano del maggiore Otto dall'esterno della doccia. All'interno, invece, i quattro militari canticchiano e chiacchierano. Nelson ha tra le mani un orologio a cucù al quale è molto affezionato e per questa ragione viene deriso dai commilitoni. Il capitano, sentendosi offeso, si lancia sul maggiore e in slow motion vediamo i quattro litigare. Si tratta di una scena breve, assente nel romanzo, il cui scopo sembra quello di sottolineare la pazzia come giustificazione per il loro ricovero.

¹⁰ «Per arrivare al grado di capitano che, di solito, per noi è il massimo, ero pronto a tutto. A capitano, perdio, dovevo arrivarci, anche sputando sangue. [...] Se sono impazzito, sì, impazzito, è inutile girare attorno alle parole come fanno in molti qui alla villa, è perché ho dovuto attendere troppo» P. Codiroli, *Storia di un ufficiale*, cit., p. 68.

L'infermiera, con il carrello delle medicine, appare di nuovo in scena. La macchina da presa questa volta le è più vicina, per inquadrarla mentre osserva dalla finestrella della porta ciò che accade all'interno della stanza, senza però entrarvi. Il maggiore è seduto sulla poltrona, beve alcol dalla sua fiaschetta e urla di non volere le medicine. Senza insistere, dopo aver udito queste parole, la donna se ne va.

Otto ha l'aria di essere ubriaco, dentro la stanza è presente un ragazzo, lo stesso che in altre occasioni è entrato in scena e che, nella sequenza precedente, parlava fuori dalla sauna. A questo punto è difficile comprendere se il giovane sia davvero presente o se sia frutto della fantasia dell'ufficiale. I due chiacchierano, il protagonista declama alcuni versi:

*Mi sento come se scivolassi in una lastra di ghiaccio
Vedo aprirsi baratri, voragini
La mia giovinezza non fu che un tenebroso uragano
Attraversato qua e là da soli splendenti
La pioggia e il tuono hanno fatto un tale scempio
Che pochi frutti vermigli restano al mio giardino.*

I primi due versi sono inventati da Rosaleva, ma non è chiaro stabilire se siano volutamente inseriti nella poesia o se siano stati concepiti come semplici pensieri pronunciati ad alta voce; gli altri quattro, invece, compongono l'incipit di *Il nemico* di Charles Baudelaire, contenuto ne *I fiori del male*¹¹. Dopo averla pronunciata, Otto chiede al giovane: «Lei sa di chi sono questi versi?» e alla risposta negativa, lui prosegue «Non lo so neppure io, Baudelaire forse?». Stancamente, Otto si alza dalla poltrona, il giovane lo aiuta a togliersi la giacca, e si siede alla scrivania. Prende in mano la foto incorniciata della madre, il rumore del vento ci trasporta in un altro flashback dell'infanzia del maggiore.

La madre di Otto sta preparando i bagagli, deve allontanarsi per qualche giorno. Il piccolo Otto vorrebbe partire con lei, l'idea che la madre se ne stia andando lo turba. Dal ricordo, torniamo al presente e vediamo il maggiore che racconta l'episodio al medico; l'allontanamento improvviso da parte della madre e l'affido coatto agli zii hanno lasciato

¹¹ «La mia gioventù non fu che una buia procella, qua e là attraversata da brillanti soli; tuono e pioggia han prodotto una tal rovina, che nel mio giardino restano ben pochi frutti vermigli».

Charles Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, Poulet-Malassis et de Broise, Paris, 1857; trad. it Giorgio Caproni, *I fiori del male*, Marsilio Editori, Venezia, 2008, p.91.

tracce traumatiche nell'animo di Otto. Il flashback prosegue e vediamo ora il piccolo a tavola con lo zio e la zia. In questo momento lo zio gli impartisce una lezione significativa, spiegandogli la differenza tra «i guerrieri nati [...] e gli altri, i negati»; nella seconda categoria rientra anche il padre di Otto il che lo rende, agli occhi del figlio, un perdente e l'unico responsabile dell'abbandono da parte della madre. Al termine del flashback, il medico e Otto continuano a conversare, e dal ricordo della madre giungono a Olga, la moglie del maggiore. I sentimenti che il protagonista nutre per lei non sono profondi, e tra i due coniugi non c'è passione. La sessualità di Otto è confusa giacché dichiara di provare piacere solo nell'affermazione professionale.

Questi argomenti, legati soprattutto alla relazione coniugale, vengono trattati in diversi punti nel corso del romanzo; Rosaleva sceglie invece di condensarli in questo incontro, affrontando sia il mancato desiderio nei confronti della moglie, sia quello spiccato senso di onnipotenza professionale la cui ombra lambisce il letto nuziale¹². La seduta viene interrotta dal rintocco dell'orologio che annuncia l'ora del tè.

L'inserviente percorre ancora una volta i corridoi e giunge nella stanza del biliardo dove gli ufficiali giocano e chiacchierano. Il colonnello Pieter, con nonchalance e senza scomporsi troppo, palpeggia volgarmente i glutei della donna. Dopo un ulteriore scambio tra gli uomini, il colonnello si accascia, privo di sensi, sul divanetto della sala. In slow motion, Otto si avvicina e si siede accanto a lui: gli torna in mente la guerra, richiamata dal corpo inerme del capitano. Pieter viene portato via di peso da due medici, sempre al ralenti.

La scena successiva si apre su Otto seduto a tavola, in primo piano, che chiede ai suoi amici in che condizioni sia il colonnello, e poi, con forte convinzione, li avvisa della sua volontà di andare a salutare Pieter nella stanza in cui è ricoverato.

Il maggiore, fermo nella sua idea, si reca quindi nella camera del colonnello; lo trova sdraiato con la testa china, il mento contro il petto¹³. Mentre gli solleva il volto - con una dissolvenza incrociata - appare il viso del padre in punto di morte.

Questo momento è ugualmente raccontato nel romanzo¹⁴, e sembra cruciale per cominciare ad avere un'idea del quel sentimento di pietà che Otto sviluppa nei confronti del padre, un uomo poco ambizioso e dal carattere debole.

¹² P. Codiroli, *Storia di un ufficiale*, cit., p.37.

¹³ La stessa posizione di Pieter è descritta nel romanzo di Codiroli. Ivi, p.39.

¹⁴ «Aveva allungato una mano, per un moto improvviso di simpatia, e sentito il freddo di quel volto, almeno adesso così gli pareva. L'ufficiale aveva fatto per un po' opposizione, come se il mento

La sequenza che ha ora inizio è probabilmente la più significativa dell'intero lavoro; come nel romanzo, Otto infatti si reca dal medico che lo ha in cura per raccontargli del periodo in cui il padre era ricoverato per poi morire in ospedale. Il racconto comincia nello studio del dottore per poi proseguire nel corso di un flashback. A questo punto vediamo Otto che passeggia nella camera, mentre il padre gli parla dal suo letto.

Prima di continuare con la descrizione, è utile soffermarsi su alcuni punti di queste due scene che, a mio avviso, si mostrano interessanti. Innanzi tutto, quando Otto (nella versione di Rosaleva) entra nello studio del medico, del quale vediamo due grandi finestre che ci permettono di cogliere la nebbia e il grigiore esterno, afferma: «Ho fatto una passeggiata nella neve, l'aria è magnifica»; diverso, invece, ciò che dice Otto nel romanzo di Codioli: «Mi scusi per il ritardo, era così bello stare al sole¹⁵». La scelta di cambiare le condizioni climatiche della sequenza, a parer mio, non è casuale; non rientra neanche nella logica delle varie divergenze ravvisabili tra film e romanzo. La decisione di utilizzare la neve in questo preciso momento è una soluzione ben ponderata dalla regista, che attraverso il biancore dei fiocchi si fa carico di tutti i ricordi del protagonista, evoca con forza un passato suggestivo, come spesso accade nell'universo simbolico dell'autrice, nel quale la neve ricorre con puntualità e con pregnanza memoriale. Basti pensare al panorama innevato che aiuterà Grazia Deledda in *Viaggio a Stoccolma* a ricordare gli episodi cruciali della sua infanzia¹⁶.

A sottolineare l'importanza del paesaggio come tramite verso una ricerca di sé, Otto, nel film, pronuncia le seguenti parole: «Scoprire un'infinita pace interiore guardando un paesaggio è segno di equilibrio»; è lo stesso personaggio a rendersi conto di quanto sia cruciale la visione della natura. Così, durante la prima parte del flashback, mentre Otto passeggia per la stanza, il padre gli chiede di aprire le tende in modo da poter vedere il paesaggio e afferma: «Ho sempre pensato che me ne sarei andato con la neve e invece muoio di primavera mentre i fiori sorridono».

fosse fissato al petto, poi aveva ceduto piano piano. S'era trovato fra le mani il volto sfatto di suo padre, il respiro quasi impercettibile, le labbra inesistenti dei morti, gli occhi vuoti: Dio gli occhi vuoti!» Ibidem.

¹⁵ P. Codioli, *Storia di un ufficiale*, cit., p.45.

¹⁶ Mi permetto di rimandare al mio *Imperfezioni da Nobel. Gabriella Rosaleva e un film su Grazia Deledda*, in L. Cardone, C. Tognolotti, *Imperfezioni*, cit., p. 61.

Da una parte quindi il clima cupo rinvigorisce Otto e lo aiuta a lasciare andare il peso dei ricordi, diviene quasi sinonimo di una presa di coscienza e di una rinascita interiore; dall'altra, invece, per il padre morente, lo splendore del paesaggio annuncia la fine, ed è per questa ragione che condanna la primavera, lo sbocciare dei fiori e il loro sorridere alla vita, e sente la mancanza di quel grigiore autunnale che avrebbe reso più serena la sua dipartita.

Un altro punto significativo della scena riguarda il carattere di Otto e il confronto con il padre. Nel libro di Codiroli, il maggiore prova una profonda rabbia verso l'anziano genitore, che poi pian piano viene meno, preannunciando la riconciliazione: è il padre che cerca redenzione, assumendosi la colpa di aver in qualche modo rovinato la famiglia e di non essere riuscito a tenersi stretti la moglie e il figlio¹⁷.

Nel film, invece, Otto è più irrequieto; cova un forte rancore nei confronti del padre, una furia che non riesce a contenere e che lascia emergere chiaramente accusando il genitore delle stesse colpe sopra citate. Sono due modi opposti di affrontare un momento delicato del percorso di guarigione di Otto.

La sequenza del film prosegue nello studio del dottore, dove Otto continua a raccontare le sue sensazioni legate al padre, un uomo che stava «morendo in silenzio, così come era vissuto, certo del disprezzo di tutti». La vera presa di coscienza del protagonista sta, a questo punto, nell'essersi reso conto di somigliare a un padre così profondamente disprezzato.

La macchina da presa in questa scena non rimane mai ferma: dal primo piano su Otto, vaga senza sosta alle spalle del medico, intento ad ascoltare le parole del maggiore; uno zoom sul protagonista ci avvicina al suo volto e ci permette di leggerne la determinazione ma anche il turbamento interiore; del medico, invece, ci vengono restituiti due primi piani che sottolineano l'attenzione e l'interessamento del personaggio per quella storia che sta rivelando elementi chiave.

La seconda parte del flashback si apre nuovamente sul letto del padre di Otto; una suora e un infermiere entrano spingendo un carrello: devono lavare il paziente. Il figlio rimane nella stanza per assistere, ma preso da un impeto di furore solleva il genitore dal letto e lo trascina giù. Intervengono allora due medici per fermarlo. L'attacco d'ira è enfatizzato dall'uso del rallenti.

¹⁷ P. Codiroli, *Storia di un ufficiale*, p. 47.

Se nel romanzo questo momento è l'unico in cui il maggiore lascia sfogare tutta la rabbia repressa, nel film invece non appare come un episodio isolato, giacché Otto viene mostrato fin dal principio incline all'ira.

A prescindere da queste piccole discrepanze tra il romanzo e il film, una cosa è certa: le ragioni della "pazzia" e i motivi per cui Otto è ricoverato presso Villa Margherita sono finalmente emersi e da questo momento ha inizio il percorso del protagonista verso una più tangibile guarigione. E la sequenza successiva si apre sottolineando proprio quest'aspetto: Otto è in camera sua insieme a Zaider e Nelsen e, in un angolo, è presente anche il suo giovane attendente; i tre chiacchierano amabilmente, il maggiore è sorridente e ha il viso rilassato. A rinforzare questa strana spensieratezza giunge la sua decisione, della quale rende partecipi gli amici, di abbandonare l'esercito e di intraprendere una nuova vita. Nella scena successiva il protagonista ne parla anche con il medico, che appoggia l'idea e gli consiglia di confrontarsi con la moglie.

Nel romanzo gli avvenimenti sono disposti nello stesso ordine, ma tra il confronto con il medico e l'incontro con Olga sono presenti la confessione del capitano Zaider - scena che nel film è già avvenuta, a pochi minuti dall'inizio - e un altro colloquio con il medico nel quale Otto parla ancora del suo rapporto con la moglie.

Nel film, a questo punto, avviene l'incontro tra i due coniugi: Otto entra in una stanza e ad attenderlo, seduta in un angolo, c'è Olga. Lei, emozionata, si alza in piedi e gli si avvicina, ripresa dalla camera con l'effetto rallenti. Mentre la donna cammina, come in una visione/allucinazione, appare la madre di Otto immersa nella neve. Un breve primo piano sul volto della donna ci permette di riconoscerla. Marito e moglie si recano insieme nell'ufficio di colui che sembra il primario della struttura; è presente anche il dottor Norman, il medico che ha in cura Otto. Insieme discutono e approvano l'idea del maggiore di recarsi finalmente a Nizza dove potrà svolgere il colloquio per il nuovo lavoro.

Nel romanzo l'incontro tra Otto e Olga è molto più lungo e intenso; i due passano diverso tempo insieme, chiacchierano a lungo, immaginano il loro futuro insieme. Nel film, invece, la presenza della moglie si riduce a pochi attimi e si perde quella rinnovata complicità che il ricovero in Villa sembra aver alimentato.

A questo punto, ha inizio la parte finale (la quarta parte del libro): il viaggio a Nizza.

Nel film, mentre Otto indossa la giacca, sentiamo il rumore del treno in sottofondo, che diviene sempre più intenso finché le immagini non ci mostrano finalmente il paesaggio svizzero che corre fuori dal finestrino. Il protagonista è seduto al suo posto e scorge poco più avanti una bella donna, le si avvicina, si presenta e i due cominciano a chiacchierare.

La donna, una ebrea in fuga di nome Solange, è diretta in Spagna dove l'attende una nave per l'America. I due brindano; l'immagine della luna immersa in un cielo completamente nero ci aiuta a comprendere che sono passate alcune ore e che è giunta la notte. I due sono ora insieme nel vagone letto, una musica lenta¹⁸ sottolinea l'intimità del momento; Otto accarezza delicatamente il petto di Solange e un piano ravvicinato sul viso di lei ci permette di cogliere il piacere che sta provando. Il mattino seguente, su un'immagine del mare, sentiamo Solange in voice over che comincia a leggere la lettera d'addio lasciata a Otto; dopo il mare vediamo lui, seduto sul letto del vagone, mentre tiene in mano il foglio con su impresse le parole di quella donna che, anche se per una sola notte, ha amato intensamente.

Di questa scena colpisce, ancora una volta, l'immediato rimando al film *Viaggio a Stoccolma*: anche nell'ultimo cortometraggio di Rosaleva, durante il viaggio in treno di Grazia Deledda - che avviene all'interno di un vagone ricostruito proprio come quello di *Storia di un ufficiale* - per segnare il passaggio del tempo e il lungo proseguire del faticoso tragitto viene utilizzata una breve ripresa della luna.

Il racconto riprende l'incontro a Nizza, che si apre con una carrellata da un quadro su un muro fino alle spalle di Otto, non si svolge come il maggiore aveva sperato. «Il mondo sta cambiando» dice l'uomo che sta svolgendo il colloquio, lasciando intendere che nel periodo in cui Otto è stato ricoverato tutto è mutato, mentre il visconte di Mens è rimasto ancorato a un passato ormai lontano. Al termine del colloquio Otto torna alla stazione, acquista il biglietto, deposita i bagagli e temporeggia seduto al tavolino di un bar, con una cantante lirica che allietta gli avventori. Il maggiore è però irrequieto, si alza dal tavolino e passeggia fino al porto. Qui, con lo stupore di un bambino, si guarda intorno, e osserva il mare. Da dietro una casetta in legno un cane gli si avvicina: è lo stesso che abbiamo visto nel flashback in cui Otto bambino si preparava per andare alla festa a casa dello zio. Gli dà un biscotto, lo abbraccia, poi si gira nuovamente verso il mare e parla con i marinai di una nave:

«Dove andate?», domanda Otto;

«In Spagna, alle Canarie e poi in America!» gli rispondono i marinai dalla barca;

«Fatemi salire!».

¹⁸ Si tratta di *An unexpected proposal* di Richard Robbins, traccia tratta dalla colonna sonora del film *Howards end* (Ivory, 1992).

Otto si spoglia della giacca e della cravatta e un *montage* di immagini di repertorio di vecchie navi in legno chiude il film.

Siamo di fronte a un finale carico di speranza, nel quale il protagonista, guarito dalla malattia, è finalmente libero di vivere la sua vita. La fuga è un addio al passato, all'esercito, alla guerra, alla pazzia e a Villa Margherita, alla moglie Olga, ed anche al piccolo Otto che sognava di raggiungere gli stessi gradi dello zio. L'incontro casuale con Solange, durante il viaggio, la brevità della loro relazione contrapposta alla evidente intensità, la riscoperta del desiderio e della passione a lungo rimasta sopita divengono spinte importanti per Otto che finalmente sceglie di seguire l'istinto anziché la ragione e il dovere.

Nel complesso il film non procede seguendo esattamente l'ordine del romanzo e molti dei flashback inseriti da Codiroli non vengono poi ripresi da Rosaleva. La regista sceglie infatti di mettere in scena i momenti che, più di altri, restituiscono gli elementi chiave per leggere e definire i personaggi e il contesto in cui agiscono. Un approccio nuovo e singolare se comparato al lavoro svolto con Tolstoj e Eliot¹⁹ - e in un certo senso anche con i verbali di *Caterina Ross* - dove ha cercato di andare oltre il lavoro sui singoli testi, convocandone anche altri, e richiamando per molteplici e sottili vie le figure degli autori. Rosaleva, con il romanzo di Codiroli, ha deciso invece di mettere in scena e di rimanere fedele alle tematiche e al senso generale del testo di partenza, esprimendo contenuti simili²⁰ che portano lo spettatore a riconoscere in un'opera il lavoro dell'altra, senza aggiungere ulteriori riferimenti.

La tematica principale che accomuna romanzo e film non è altro che lo scavo psicologico, spinto fino ai meandri del sogno, ad un livello in cui non si è più in grado di «distinguere la realtà dal [suo] mondo interiore²¹». Si tratta di un'analisi psicologica che in Codiroli si dipana attraverso lunghi flussi di coscienza e con il continuo mescolarsi dei piani temporali come se fossero in perpetua connessione. In Rosaleva, attraverso le immagini, cogliamo il cambiamento dal viso del protagonista, dalle sue espressioni via via più rilassate, fino al raggiungimento della pace interiore. Anche nel film, come nel romanzo, i piani si intrecciano, i ricordi abitano il presente e vengono puntualmente evocati, il passato è sempre in agguato.

¹⁹ Cfr., schede d'analisi *La Sonata a Kreutzer* p. 93 e *Mercoledì delle ceneri* p. 115.

²⁰ G. Manzoli, *Cinema e letteratura*, Carocci, cit., p.77.

²¹ P. Codiroli, *Storia di un ufficiale*, p. 39.

«Niente andava perso; era stata una grande illusione quella di credere - come aveva creduto - che certi avvenimenti del passato, certe situazioni vissute o sofferte andassero a finire nel nulla. In questo dava ragione all'ufficiale medico: tutto restava, fissato per l'eternità²²» scrive Codiroli tra le pagine del suo lavoro. E questa idea poco si allontana dalla posizione che ha Rosaleva rispetto alla sedimentazione dei ricordi.

Come Spartaco, anche Otto ha la necessità di scavare nel suo passato; come Grazia Deledda, anche il visconte di Mens indaga i propri sogni. I personaggi di Rosaleva investigano il loro vissuto per cogliere le chiavi di lettura del presente e riuscire a progettare il proprio futuro.

La regista, anche in questa occasione, si lascia ammaliare dal fascino che l'indagine sull'interconnessione tra i piani temporali emana; mette in discussione, ancora una volta, il rapporto tra la realtà e l'immaginazione, declinata in maniera differente rispetto ai lavori documentari. In essi, infatti, il primo livello di immagini fa riferimento ad una realtà oggettiva sul quale si sovrappone un secondo livello composto da inserti finzionali²³. In questo caso, invece, si tratta di una realtà immaginaria dove la presenza costante di mondi altri, in particolare quello dell'onirico, crea nuovi livelli di indagine e narrazione.

²² Ivi, p.25.

²³ Richiamo qui *Lettere dalla Sabina* (il più emblematico in questo senso) che nasce come un documentario sui borghi sabini ma che in realtà presenta una sceneggiatura approfondita e che lascia poco spazio all'imprevedibilità del reale. Rimando alla scheda d'analisi a p. 158.

4.17 VIAGGIO A STOCOLMA¹

*Ho avuto tutte le cose che una donna può chiedere al suo destino,
ma grande sopra ogni fortuna la fede nella vita e in Dio².*

Dopo più di vent'anni di assenza dal set, Gabriella Rosaleva, nel 2017, decide di realizzare un progetto che aveva in cantiere già da qualche tempo³.

*Viaggio a Stoccolma*⁴ è un film che cerca di raccontare il viaggio fisico e onirico della scrittrice Grazia Deledda, che si reca in Svezia per ritirare il premio Nobel. L'approccio di Rosaleva a questa figura importante della letteratura italiana è andato oltre la trasposizione di una o più opere, ma ha scelto di creare un unico universo dove far comunicare l'autrice e il suo vissuto con le protagoniste e i protagonisti dei romanzi. Quindi, in questo caso, non si tratta più di ricercare la fedeltà, così come Rosaleva l'ha sempre intesa e perseguita, a un determinato romanzo di partenza, ma di corrispondere con un mondo più vasto di quello ravvisabile nei singoli romanzi. In questo senso, è comunque necessario segnalare che i riferimenti a *Cosima*, testo autobiografico rimasto incompiuto e pubblicato postumo, sono quelli più visibili e fungono da filo conduttore al film.

Rosaleva ravvisa in Deledda la permanenza del mito di una Sardegna arcaica, abitata da volti rassicuranti e figure oscure; un territorio dove la vegetazione è protagonista accanto e insieme ai personaggi. La scrittrice le pare legata a quell'immagine, tanto da portarsela dentro e riconoscerne la vera bellezza anche, e soprattutto, dopo essersene allontanata.

Il film fa la sua prima "apparizione" nel marzo del 2014: durante uno degli incontri tra me e Gabriella Rosaleva che, mentre si racconta, confessa di avere ancora un forte desiderio di fare cinema. Nello specifico, è interessata a Grazia Deledda e al viaggio che la scrittrice ha dovuto affrontare per ritirare il premio Nobel. Da quel momento, abbiamo spesso immaginato possibili soluzioni per poter realizzare questo progetto⁵.

¹ Cfr. Appendice iconografica Vol. 2, p. 302.

² Dal discorso di Grazia Deledda tenuto durante il ritiro del premio Nobel.

³ Per quanto riguarda il lungo processo creativo e la produzione di questo film, nel quale sono stata coinvolta in prima persona, mi riservo di riflettere in modo più approfondito in altre sedi.

⁴ Cfr. Filmografia, p. 249.

⁵ Per maggiori informazioni sulla gestazione del film, mi sia consentito di rimandare nuovamente al mio a *Imperfezioni da Nobel*, cit.

Nel 2017, nell'ambito del Laboratorio di Produzioni Audiovisive offi_CINE del Dipartimento di Scienze Umanistiche e Sociali, è stato possibile realizzare il film *Viaggio a Stoccolma*. Il corto racconta i tre giorni di viaggio affrontati da Grazia Deledda, in compagnia del marito Palmiro Madiesani, per raggiungere Stoccolma e ritirare il Premio Nobel. Si rivela un viaggio faticoso e turbolento per l'animo della scrittrice che si trova a dover fare i conti con il proprio passato e con i personaggi dei suoi romanzi, in un'atmosfera in cui il limite tra il reale e l'onirico è programmaticamente labile.

L'opera, scritta e diretta da Gabriella Rosaleva, ha potuto contare su un caparbio gruppo di donne, coordinato dalla professoressa Lucia Cardone, e composto da importanti figure del panorama artistico, letterario e giornalistico sardo e non solo. Si è trattato di un lavoro pionieristico sotto diversi punti di vista, in quanto, per la prima volta, un'istituzione come l'Università, è stata calata nel ruolo di casa di produzione; ed anche, in molti sensi, di un lavoro sperimentale, dal momento che la regista si è destreggiata su un set insolito, in compagnia di una troupe composta da studenti e non da professionisti del settore. Per queste ragioni, il riconoscimento ottenuto al Festival Internazionale di Firenze "Cinema e Donne" - il premio Gilda per la regia - è stato un risultato significativo e di grande valore per tutte e tutti coloro che hanno contribuito alla realizzazione del cortometraggio.

Viaggio a Stoccolma, dopo i titoli di testa, si apre su una scrivania posizionata davanti ad una porta finestra aperta su un giardino curato; sul piano del tavolo è ben visibile una lampada accesa e una foto incorniciata di Grazia Deledda. Una musica classica accompagna l'incipit del film.

Dopo qualche secondo, una didascalia colloca la vicenda nel tempo e nello spazio: «Roma 1936, Casa Deledda». Una voce fuori campo maschile, comincia a raccontare il viaggio verso Stoccolma. La didascalia viene sostituita da un'inquadratura fissa su un cespuglio di rose; successivamente, ripreso dal basso, vediamo un uomo camminare nel giardino e dirigersi verso le rose. Ne coglie alcune poi, come se avesse sentito un rumore provenire da dietro la macchina da presa, si solleva con un'espressione incuriosita e ed esce di scena con in mano il cesto pieno di boccioli. Una didascalia annuncia il titolo del film.

La voce, che fino ad ora abbiamo sentito narrare fuori campo, trova finalmente un volto: è lo stesso uomo che, poco prima, abbiamo visto cogliere le rose in giardino: Palmiro Madiesani, il marito di Grazia Deledda, che racconta i dettagli del viaggio. Un'ultima didascalia segnala la regia di Gabriella Rosaleva.

Dalla musica iniziale, si passa al silenzio, che si manterrà durante tutto il racconto. A questo punto, terminati completamente i titoli di testa, il rumore del treno che corre sui binari fa da raccordo sonoro e ci conduce finalmente dentro il vagone dove, Grazia Deledda, affacciata al finestrino, ammira il panorama innevato. «Sembrava come stregata dalla neve» sottolinea Madesani, la stessa neve che apre al ricordo dell'infanzia di Deledda: quest'ultima, infatti, poggia una mano sul finestrino e con una dissolvenza incrociata la vediamo bambina, dietro una finestra, affascinata dal danzare dei fiocchi⁶.

La voce perentoria di una donna, la madre di Grazia, interrompe la magia: «Scendi!» le intima severamente. Lei si volta di scatto, intimorita: la macchina da presa riprende e la scena da dietro un vetro, come se stesse spiando dentro una casa. Poco dopo, quando la bambina finalmente scende dallo sgabello utilizzato per arrivare alla finestra, la camera si sposta all'interno. La bimba, accovacciata, chiede di poter vedere la nonna: «Nonna, come sei bella», dice in voice over, mentre sulla scena, leggermente decentrata, appare una donna dall'espressione dolce e rassicurante, vestita di un antico costume sardo.

Un'altra dissolvenza incrociata ci riporta da Grazia Deledda che con la mano sul finestrino sembra accarezzare il ricordo del volto della nonna, che piano piano scivola via.

Una luna piena, attraversata dalle nuvole, fa da esterno ponte; in sottofondo sentiamo il rumore del treno: siamo dentro lo scompartimento di Grazia. La scrittrice è in compagnia del marito, che decide di leggerle una poesia di García Lorca. Rosaleva sceglie lo scrittore spagnolo perché sente che tra lui e Deledda c'è una sorta di affinità tematica e, oltretutto, dallo studio preparatorio sulla scrittrice, ritiene possibile che lei conoscesse il poeta spagnolo, suo contemporaneo. La poesia scelta è *Venere*; qui riporto la versione che viene letta nel film:

*Nella conchiglia del letto,
nuda di fiore e di brezza
sorgeva alla luce perenne.*

*Restava il mondo,
giglio di cotone e d'ombra,
affacciato ai vetri
a guardare il transito infinito.*

La giovane morta,

⁶ Come abbiamo già constatato in altre occasioni, anche qui la neve funge da collante con un vissuto lontano, luogo di vicende e ricordi che evidentemente influenzano il presente. Ricordiamo soprattutto la neve in *Storia di un ufficiale di carriera*, cfr. Scheda d'analisi, p. 166.

solcata d'amore

*Tra la spuma delle lenzuola
si perdeva la sua capigliatura⁷*

Durante la lettura, il rumore di una pioggia fitta comincia a udirsi sempre più chiaro; il suono fa da raccordo con l'inquadratura successiva, che si apre su un lungo corridoio.

Vediamo Grazia Deledda di spalle, in campo lungo, correre lungo tutto il corridoio ed entrare in una delle ultime porte. Quando è sulla soglia, un dettaglio sui suoi piedi, ci restituisce una leggera esitazione, come se all'interno della stanza avesse visto qualcosa di inaspettato e terribile. E di fatto lo conferma l'inquadratura successiva, che mostra una giovane pallidissima, vestita di bianco, sdraiata su un grande letto; accanto a lei, vediamo due giovani vestite di nero, le sorelle di Grazia, e la madre, la stessa che aveva sgridato la bambina affascinata dalla neve. Il rumore della pioggia prosegue; un tuono accompagna il primo piano sulla madre che solleva lo sguardo e osserva oltre la macchina da presa. Grazia è dentro la stanza e guarda la scena. Una panoramica sul corpo della giovane, che è una delle sorelle della scrittrice, Enza, stesa sul letto, ci fa capire che è priva di vita; una grande macchia di sangue lascia intuire che la giovane è morta a causa di una emorragia abortiva. La pioggia ci riporta dentro lo scompartimento del treno.

⁷ La poesia presente nel film è leggermente diversa rispetto all'originale. Si tratta di *Venere* e il testo completo è il seguente:

Così ti vidi

La giovane morta

nella conchiglia del letto,

nuda di fiore e di brezza

sorgeva alla luce perenne.

Restava il mondo,

giglio di cotone e d'ombra,

affacciato ai vetri

a guardare il transito infinito.

La giovane morta,

solcava l'amore al di dentro.

Tra la spuma delle lenzuola

si perdeva la sua chioma.

Norbert Von Prellwitz (a cura di), García Lorca, *Tutte le poesie*, Bur, Milano, 1994.

Prima di proseguire nella descrizione, è necessario sottolineare alcuni nodi stilistici importanti di questa breve sequenza, a partire dalla corsa della protagonista lungo il corridoio. Come abbiamo evidenziato anche in altre analisi, la corsa è un movimento che spesso si presenta nelle opere di Rosaleva. Qui in particolare, però, sembra richiamare la corsa di *Una leggenda sarda*, giacché entrambe si situano ad un livello narrativo altro rispetto a quello principale. In *Una leggenda*, infatti, la corsa avviene nel luogo dell'onirico, mentre in *Viaggio* accade nel luogo del ricordo.

Il secondo fattore notevole è legato alla breve panoramica sul corpo della giovane morente: si tratta di un movimento di macchina piuttosto infrequente nello stile di Rosaleva, che di solito predilige inquadrature statiche. Anche in questo caso, si segnala il rimando, ancora una volta, a *Una leggenda sarda*, dove la macchina da presa compie lo stesso movimento sul corpo addormentato della protagonista⁸.

Di questa sequenza è necessario segnalare un ultimo elemento legato al primo piano sul volto della madre. Nella prima stesura della sceneggiatura, Rosaleva intendeva inserire, come accaduto in altre occasioni, il primo piano di una cerva. Un dettaglio, tipico di quel montaggio delle attrazioni del quale lei molto spesso si è servita, che avrebbe aggiunto non solo un forte richiamo al suo "bestiario" ma anche una discreta carica di drammaticità ad una scena di per sé molto densa. La cerva, infatti, sarebbe dovuta apparire in primo piano, possibilmente con lo sguardo rivolto in camera, ma soprattutto andava inserita l'immagine di un «muso di cerva a cui hanno ucciso il piccolo»⁹.

Al rientro nello scompartimento, Grazia è scossa dal ricordo della morte della sorella; il marito le parla, ma lei ha un'espressione assente e, alle parole di lui che l'avvisa dell'imminente arrivo a Stoccolma, risponde: «Il passato è una bestia ferita che giace in fondo alle viscere, a tratti si sveglia e quando si sveglia urla, forte di dolore. Questo viaggio lo sento, ha svegliato la mia bestia». Una affermazione emblematica che getta una nuova luce su quanto abbiamo visto fino a questo momento. Grazia Deledda sta affrontando non solo un viaggio che la condurrà in terra straniera a ritirare uno dei premi letterari più ambiti, ma anche un percorso introspettivo che evidentemente sta cominciando a mettere a dura prova le sue emozioni e il suo corpo.

Il rumore del treno, che caratterizza le scene dentro il vagone, si interrompe improvvisamente. Una nuova sequenza si apre: è totalmente muta, è assente anche il

⁸ Per i due aspetti evidenziati, rimando alla scheda d'analisi di *Una leggenda sarda*, p. 32.

⁹ Cfr. Appendice sceneggiature, Vol. 2, p. 861.

rumore d'ambiente. Grazia è di spalle, indossa un abito bianco, ha con sé un ombrello e sta camminando verso una porticina. Gran parte dell'inquadratura è fuori fuoco, solo le spalle di Grazia sono a fuoco. La camminata, inoltre, è sottolineata da un leggero ralenti. Quanto giunge nei pressi della porta, sentiamo un forte vociare, come se dentro quel luogo sconosciuto ci fossero molte persone. Grazia bussa forte e chiede a gran voce di poter entrare; la macchina da presa ora è alle sue spalle, la porta finalmente si apre e lei può varcare la soglia. A questo punto, la scena comincia con una panoramica su un campo dove spiccano pietre, fiori secchi e altre erbacce; il movimento sulla vegetazione viene interrotto da un fermo immagine che mostra due piccoli sgabelli poggiati sotto una grande quercia. Al termine della panoramica, Grazia sta camminando e giunge anche lei sotto le querce: sedute sugli sgabelli mostrati in precedenza, vediamo ora la nonna di Grazia e, accanto a lei, Grazia bambina che tiene in mano una tazzina da caffè. Grazia adulta, quando vede le due sedute, pronuncia le stesse parole che, nella sequenza della neve, aveva pronunciato alla vista della nonna: «Come sei bella»; nell'inquadratura la piccola Grazia in primo piano, muove il capo al ralenti, poi lascia la scena e la nonna può raggiungere Grazia adulta¹⁰.

Le due cominciano a parlare: la nonna ha un tono affettuoso e rassicurante, mentre Grazia, invece, è triste e malinconica. Tra le varie cose, la nonna le dice di non stare in pensiero per la sorella morta: l'albero ora «la culla tra le sue fronde». Grazia è amareggiata perché la sorella indossava l'abito da sposa, un abito che ora sta riposto dentro un baule, lo stesso che contiene anche le lettere di coloro che hanno amato e

¹⁰ La scena con la nonna e la tazzina di caffè fa particolare riferimento ad un momento specifico del romanzo autobiografico già ricordato, nel quale Cosima/Grazia manifesta un forte rimorso nei confronti della nonna: «Verso la nonnina Cosima aveva un rimorso. L'ultima volta che era venuta a far visita in casa, ella non le aveva dato il caffè, non l'aveva quasi neppure salutata: adesso, nel sogno, si affaccendava a preparare la bevanda prediletta dalla cara vecchina, ma l'acqua bollente rigurgitava dal cuccuma e spegneva il fuoco. "Lascia, bambina", diceva la nonna, con le manine intrecciate sul grembo, i grandi occhi color nocciola e la piccola bocca circondati da raggiere di rughe; "oramai non ho più bisogno di nulla". E d'un tratto, voltandosi, Cosima vide che la nonnina era vestita da sposa con un costume di orbace, scarlatta e broccato: il grembiale era ricamato a vivi colori, sulle punte davanti del corsetto verdeggiavano due foglie di palma. La benda che avvolgeva la piccola testa, bianca e un po' inamidata, pareva di antico bisso. "Come sei bella, nonnina; adesso, sì, sembri davvero una fata"». Grazia Deledda, *Cosima* [1937], *Romanzi e novelle*, Meridiani Mondadori, 1971, p. 809.

disprezzato Deledda scrittrice. Il loro dialogo viene interrotto improvvisamente da qualcosa: è la mamma di Grazia che, spaventata, cammina proprio intorno al sacco delle lettere, «come se fosse una bestia feroce».

La madre infatti vedeva con timore il successo della figlia, una paura che invece Deledda non ha mai provato ma, al contrario, con coraggio e sfrontatezza, ha sempre perseguito la via della scrittura. «E se tutto fosse vano? Perché hai tanto scritto?» le domanda la nonna, e lei sicura risponde: «Per l'irresistibile miraggio che ho del mondo». La scrittura per Deledda non è solo un vezzo artistico, ma un'esigenza profonda.

Una seconda panoramica sulla vegetazione chiude la sequenza e ci porta in un altro luogo dove sta per avvenire il secondo incontro di questo viaggio nel viaggio.

Un gruppo di donne, con indosso una tunica, camminano lungo un bosco di querce¹¹; in sottofondo sentiamo un canto che somiglia a un lamento. La musica sfuma e vediamo le donne, raggruppate e sedute in maniera ordinata sopra una grande roccia; poco sotto, una figura vestita di nero, ugualmente seduta, guarda fissa davanti a sé: è Marianna Sirca, personaggio importante della produzione letteraria di Deledda.

Grazia e Marianna cominciano a discutere, e il loro dialogo è basato sul romanzo che vede Sirca protagonista. La donna ha uno sguardo orgoglioso ma sofferente, si percepisce che tra le due c'è qualcosa in sospeso. Marianna è amareggiata, non è riuscita a sopportare il peso del destino che l'autrice le ha riservato nel romanzo¹². La vediamo in primo piano mentre, con fermezza, protesta rivolta a Grazia:

Quella notte, nella quiete della tanca, l'aria vibrava di sussurri e ogni piccolo rumore aveva un'eco profonda. Lui si è avvicinato a me, come un cane malato. Non sapevo se

¹¹ Inizialmente la scena sarebbe dovuta avvenire all'interno di una grotta. L'idea di Rosaleva si ispirava, infatti, ad un'opera di Goya e in particolare agli affreschi della Cappella de la Florida di Madrid. Le donne che stanno vicine a Marianna Sirca sarebbero dovute apparire tutte in cerchio e possibilmente riprese dal basso.

¹² Marianna e Simone, nel corso del romanzo, si innamorano e decidono di sposarsi. Simone, però, giovane bandito, fugge nel momento in cui Marianna gli chiede di consegnarsi alla giustizia e scontare la sua pena. La donna, delusa, non riesce a superare questo gesto e lo accusa di viltà. Simone, offeso, torna da Marianna per chiederle di ritirare l'offesa, ma quel che trova è solo un muro di silenzio e, infine, trova la morte per mano di un cugino della donna amata. Vittorio Spinazzola (a cura di), *Romanzi Sardi*, Grazia Deledda, *Marianna Sirca* [1915], Arnoldo Mondadori Editore, Milano, 1981, p. 767.

a chiamarmi fosse lui o la voce della tanca che mi diceva «abbandonati». Tutto mi corrispondeva: i baci piccoli, le mani, i nostri visi in fondo al pozzo. Lui era disarmato, disarmato!

Al termine di queste parole, il canto-lamento ricomincia e l'inquadratura è ora più larga: le donne in gruppo sono ancora sedute sulla roccia; Marianna, invece, è in piedi, e sotto di lei, coperto dal suo mantello, c'è il corpo senza vita di Simone Sole, l'uomo di cui ancora è innamorata. L'abito imponente di Marianna Sirca, col suo ampio mantello, in questo momento, si sarebbe dovuto aprire mostrando a Grazia e al pubblico la presenza del cadavere di Simone; in fase di montaggio, invece, si è scelto di mostrare il mantello già aperto e poi, con un movimento *reverse*, chiuderlo come se Marianna stesse custodendo per sempre il corpo dell'uomo amato per proteggerlo dal mondo esterno¹³.

Il rumore del treno ci riporta nello scompartimento dove la scrittrice è addormentata, e il marito la scuote per destarla dal torpore e ricondurla alla realtà dopo quel lungo sogno. «Stavo sognando» sono le prime parole che pronuncia, «ero vestita di bianco». Il marito la osserva con un'espressione perplessa e stupita; Deledda, ora in primo piano, prosegue: «lo voglio raccontare subito. Perché i sogni, come le nuvole, quando svaniscono non sembrano più veri. Vanno raccontati subito e bene».

Due didascalie (*Grazia Deledda, Nuoro 1871 - Roma 1936 e Premio Nobel per la Letteratura, 1926*) chiudono la sequenza. La musica classica che abbiamo sentito nel corso dell'incipit, ci riporta alla scrivania della prima inquadratura. Accanto alla foto che ritrae Deledda, c'è ora un vaso con un mazzo di rose; Madesani cammina verso il giardino, l'immagine è al ralenti. La sua voce fuori campo, rivolta a un interlocutore sconosciuto dice: «Ora mi scusi, sono rimasto troppo tempo seduto, devo sgranchirmi le gambe». La musica prosegue e accompagna i titoli di coda.

Di questo finale colpisce principalmente l'ultima frase di Palmiro Madesani che sembra confermarci di aver interagito, per tutto il tempo, con un interlocutore rimasto però fuori quadro. La regista, fin dalla prima stesura del soggetto, parlava della possibilità che Madesani fosse in compagnia di un giornalista al quale raccontare la storia del lungo

¹³ Anche in questo caso è presente un rimando a Goya e a Piero della Francesca: l'abito nero e imponente di Marianna Sirca è costruito richiamando la Madonna della Misericordia (per il suo accogliere i fedeli e tenerli al sicuro nel suo manto); mentre il riferimento a La Duchessa de Alba si ravvisa nella ampia fascia rossa che Marianna porta stretta in vita. Cfr. Appendice iconografica Vol. 2, p. 304.

viaggio affrontato per il ricevimento del Nobel. La figura del giornalista però non viene mai menzionata e alla sua presenza si allude soltanto nel finale e nell'incipit, quando Madesani alza il capo di fronte al cespuglio di rose, forse per accogliere il misterioso visitatore.

Seppure il giornalista sia destinato alla invisibilità, è ben chiaro che, dopo anni di assenza dal set, Rosaleva continui a riconoscere il tema della intervista come spazio di indagine sul personaggio e sul suo mondo interiore.

Un ultimo tratto stilistico da evidenziare concerne la scelta cromatica: l'universo del ricordo, infatti, è sottolineato dall'utilizzo del bianco e nero così da creare una distinzione netta con gli altri livelli del racconto. In questo film, in modo particolare, vi è una forte distinzione fotografica tra i vari livelli narrativi. Basti pensare al fuori fuoco, su un'immagine dal colore brillante, che apre il livello dell'onirico; e a come il sogno, per quanto appannato fosse nel suo farsi iniziale, sia in realtà caratterizzato da una luce molto intensa, che permette una chiara visione di ciò che accade. Si tratta di una opzione particolare e ambigua se consideriamo che i sogni, di solito, vengono convenzionalmente rappresentati anche luministicamente confusi e incerti. Questa scelta evidenzia quanto, per Rosaleva, il sogno sia una regione su cui fare affidamento e a cui riferirsi per potersi confrontare con i propri fantasmi¹⁴.

Il film, nel complesso, presenta diverse componenti che lo ricollegano a tutta la filmografia di Rosaleva. Innanzi tutto bisogna considerare che l'idea di realizzarlo nasce sì dal desiderio di dare nuovo vigore alla figura di Deledda, ma principalmente dal fascino che la sua scrittura ha esercitato sulla regista. I ricordi dell'infanzia riportati in *Cosima* hanno infatti smosso l'immaginario di Rosaleva che, per questa ragione, ha scelto di utilizzarlo come filo conduttore per imbastire la sua narrazione sulla scrittrice¹⁵. Tra le prime immagini che Rosaleva identifica in *Cosima* come necessarie per il suo film c'è sicuramente quella della neve e la sua capacità di farsi carico dei ricordi. Come però già sottolineato, il film non è la trasposizione di un solo romanzo, ma il racconto di un evento più ampio. Dopo un lungo excursus all'interno del cinema di Rosaleva, non stupisce trovarsi di fronte al racconto di un viaggio: infatti, nelle varie opere della regista, più volte

¹⁴ Come evidenziato in altre analisi, il sogno è un luogo molto caro alla regista e diviene elemento fondamentale in altre sue pellicole come *Una leggenda sarda*, *Spartaco* e *La sposa di San Paolo*. Rimando alle schede d'analisi, pp. 37, 106, 148.

¹⁵ Ho descritto il rapporto con la scrittura e la figura di Deledda nel mio *Imperfezioni da Nobel*, cit., a cui mi permetto di rimandare.

abbiamo individuato figure femminili impegnate nel districarsi in percorsi sia concreti sia emotivi¹⁶.

Tra le strategie narrative ricorrenti, ne vanno segnalate altre due: il sogno e l'intervista. Come abbiamo visto fino ad ora, questi due elementi apparentemente molto distanti, nel cinema di Rosaleva, vengono accomunati dal fatto che, in entrambi, si mette in atto un'indagine sulla psiche del personaggio. Nei sogni messi in scena dalla regista accade spesso che i personaggi si trovino faccia a faccia con un episodio del loro passato, a volte volutamente relegato nei meandri più bui della memoria; oppure che riescano a rinvenire una nuova chiave di lettura per il loro presente incerto.

Anche nel corso dell'intervista si mette in atto un'indagine che punta a far riaffiorare vecchie memorie e non solo attraverso le risposte verbali dell'intervistato, ma anche da quel non detto che viene lasciato trapelare dai silenzi, dalle pause, e dalle espressioni incontrollate del volto.

Per la stessa ragione, per lasciare al pubblico il tempo di assimilare ciò che avviene sullo schermo, torna anche in *Viaggio a Stoccolma* l'utilizzo del rallenti e del fermo-immagine. Il rallenti, in modo particolare, viene impiegato in tre diversi momenti del film, due dei quali risultano significativi: il primo fa la sua apparizione quando Grazia Deledda entra nel sogno. La scena in questione, oltre ad essere marcata da un'invasione fuori fuoco, è caratterizzata dalla lenta camminata della protagonista, come se Grazia avesse quasi timore di addentrarsi troppo in un luogo sconosciuto.

Il secondo rallenti, invece, appare nel finale, quando Madesani esce di scena. Non si tratta solo di un movimento lento che, in un certo senso, descrive la stanchezza fisica dell'uomo, ma serve anche a insinuare un ultimo dubbio nello spettatore: la velocità rallentata del movimento, infatti, non ha lo stesso ritmo del parlato. Ciò significa che la frase «Ora mi scusi, sono rimasto troppo tempo seduto, devo sgranchirmi le gambe» non è stata necessariamente pronunciata nello stesso momento. Un piccolo escamotage messo in atto dalla regista nel chiudere il film, forse per ribadire ulteriormente la sua capacità di prendersi sempre un po' gioco del pubblico.

¹⁶ In questo senso, si vedano soprattutto le schede d'analisi di *Lettere dalla Sabina* e *La sposa di San Paolo*.

5 - SCRITTI PER IL CINEMA: SOGGETTI, TRATTAMENTI, SCENEGGIATURE, ROMANZO

Imbalsamiamo la nostra parola [...] per renderla eterna. Perché bisogna pur durare un po' di più della propria voce; bisogna pure, mediante la commedia della scrittura, iscriversi dovunque sia¹.

5.1 - I FILM NON REALIZZATI

La filmografia di Gabriella Rosaleva, a prima vista, può apparire scarna, delineando un percorso apparentemente breve, scandito da periodi più densi - come gli anni torinesi - e altri caratterizzati da lunghe pause tra un'opera e l'altra.

Sotto questa coltre di lavori che hanno visto la luce e da parola scritta sono divenuti oggetto filmato, è presente un numero, seppure esiguo, di idee che per una ragione o per l'altra non sono andate oltre la sceneggiatura, ed alcune si sono fermate addirittura al soggetto, o al trattamento.

Ancorché nella forma embrionale della scrittura, la raccolta e l'analisi di questi lavori - portato alla luce ed esaminati qui per la prima volta - si è dimostrata di forte interesse per molteplici ragioni. Innanzi tutto l'insieme delle scritture cinematografiche dell'autrice ne restituisce l'instancabile laboriosità e l'attività frenetica intercorsa, invisibilmente, tra un film e l'altro; inoltre il censimento e la lettura di questi testi inediti consente di comprendere a pieno la versatilità artistica di Rosaleva, la sua inesausta curiosità intellettuale e culturale.

Le idee cinematografiche rinvenute durante i nostri incontri e sopravvissute al deterioramento del tempo sono sei: *Lo spadaccino* (1986), *Relazioni di naufragio del galeone grande S. Giovanni* (1989), *La zia d'America* (1992), *Una Scampagnata* (1992), *Una sera dopo cena* (1993) e *Il violoncello di Ester* (1993).

Come accennato, non tutti i testi sono arrivati allo stadio della sceneggiatura; de *Lo spadaccino*, di *Una scampagnata* e de *La zia d'America* esistono solo, rispettivamente, il trattamento e i soggetti.

Il mio intento, in questo capitolo, è quello di mettere a confronto queste tracce scritte con i film realizzati, per verificare anzi tutto le somiglianze e le eventuali differenze con i lavori

¹ Roland Barthes, *Le grain de la voix*, Éditions du Seuil, Paris, 1981; trad. it. Lidia Lonzi, *La grana della voce. Interviste 1962-1980*, Einaudi, Torino, 1986, p. 3.

girati, e, soprattutto, per capire quanto e come le “visioni” di Rosaleva siano ravvisabili già in fase di scrittura.

5.2 - LO SPADACCINO

Lo spadaccino è un testo «liberamente tratto da un racconto di Turghèniev» come lo definisce Rosaleva sulla prima pagina del documento. A ben vedere, però, di “libero” c’è ben poco: il soggetto, infatti, ricalca in più di un’occasione la storia, la struttura e finanche le parole esatte dall’autore russo. Rosaleva scrive il soggetto nel 1986, subito dopo aver realizzato *Sonata a Kreutzer*. *Lo spadaccino*, infatti, sarebbe dovuto essere il secondo film di una trilogia tratta da altrettanti autori russi. Diversamente da Tolstoj che vede la luce nel 1985, Turghèniev rimane nell’ombra e la terza ipotesi di racconto - probabilmente basata su Dostojevski² - non vedrà mai la luce.

Lo spadaccino, ambientato nel 1829, racconta la storia di alcuni militari residenti nel villaggio di Kirilovo, nella provincia di K. Tra loro, Avdjèj Ivànovic Luckòv ha la fama di essere un abilissimo spadaccino. Nel maggio dello stesso anno, giunge al reggimento un giovane alfiere, Fjòdor Fjòdorovic Kìster. I due non tardano a diventare amici, nonostante il carattere difficile di Luckòv. Non lontano dal villaggio di Kirilovo, abita il signor Perekàtov, padrone di quattrocento contadini e di una casa molto spaziosa; ha una moglie, Nenìla Makàrjevna, e una figlia, Màscegnka. I coniugi Perekàtov sono soliti organizzare feste da ballo presso la loro casa, e tra gli invitati figurano anche i corazzieri del reggimento. All’ultima festa, partecipano anche Luckòv e Kìster. Maša, la figlia, è molto curiosa di conoscere il famoso spadaccino, giacché è affascinata dalla sua fama e non rifugge del tutto l’idea di potersi innamorare di lui. Durante le serate, Maša e Kìster ballano, chiacchierano e si divertono, mentre Luckov rimane sempre defilato.

Nei giorni seguenti, Kìster torna spesso a far visita alla famiglia Perekàtov stringendo un forte rapporto d’amicizia con la loro giovane figlia; il sentimento dell’alfiere però, muta ben presto natura, rafforzandosi sempre più. Maša, dal canto suo, continua a parlare di Luckòv e desidera poter conoscere meglio anche lui. Kìster, fortemente combattuto, decide di convincere lo spadaccino a unirsi a lui durante la prossima visita a casa dei Perekatov.

² In un articolo apparso su *La Stampa* sera in occasione dell’uscita di *Sonata a Kreutzer*, Rosaleva dichiara: «È il primo autore russo che affronto, ma ho già in mente una trilogia, Tolstoj, Turghèniev e Dostoevskij. Amo molto gli scrittori russi, che secondo me sono classici proprio perché universali, futuribili, con temi che seguono una costante: la passione, l’amore spirituale e l’amore carnale sino all’estremo possesso dell’altro, cioè a dire l’omicidio: una sorta di cannibalismo». Donata Gianeri, *Dirige «Sonata a Kreutzer»*, cit.

Luckov accetta e i tre trascorrono un pomeriggio insieme; Maša rimane ancor più folgorata dai modi dello spadaccino che durante la passeggiata le dona un fiore bianco, lo stesso su cui, la sera, la giovane poggia le sue labbra.

Da quel giorno, i due amici frequentano assiduamente i Perekàtov; Kister è sempre più innamorato di Maša, ma anche Luckòv sembra ormai avere un debole per la giovane tanto da chiederle un appuntamento. I due si incontrano, Maša è agitata, non sa cosa aspettarsi; Luckòv invece ha ben chiaro in mente cosa vorrebbe fare con la giovane. Alle avance dello spadaccino, la giovane risponde ritraendosi con fastidio e una volta rincasata spedisce un messaggio a Kister comunicandogli che ha urgente bisogno di parlargli. All'arrivo del giovane, Maša lo conduce fino al punto in cui si era svolto l'incontro con lo spadaccino; una volta lì, i due discutono animatamente: Kister confessa che era a conoscenza delle intenzioni di Luckòv ma di non aver parlato per non impicciarsi nella loro relazione. Quando la situazione sembra ormai risolta e la loro amicizia salva, Kister dichiara il suo amore per la giovane e le chiede la mano. Tre settimane dopo l'incontro, l'uomo, seduto in camera sua, scrive una lettera indirizzata alla madre illustrandole tutte le novità; scrive poi una lettera all'amico, ma proprio mentre firma la missiva, lo spadaccino si presenta alla sua porta. I due litigano: Luckòv, sentendosi usato da colui che credeva essergli amico per riuscire a conquistare la fiducia di Maša, lo sfida a duello. L'indomani, alle 11 del mattino, i due, accompagnati dai rispettivi padrini, si incontrano nel bosco: Luckòv, scaltro - o semplicemente infuriato e poco onesto - gli spara alle spalle e lo uccide³.

Come accennato all'inizio, la dicitura «liberamente tratto» potrebbe trarre in inganno e lasciar presagire sostanziali differenze tra il romanzo di partenza e lo sviluppo possibile del film. Procedendo con la lettura si può notare, invece, un rispetto assoluto da parte di Rosaleva, quasi alla lettera, del romanzo: sono infatti pochissimi gli elementi di distacco e su alcuni di essi vale la pena soffermarsi⁴.

³ La trama qui riportata è basata sul romanzo di Ivàn Turghèniev, trad. it. M. Karklina, *Lo spadaccino* [1847], Sellerio Editore, Palermo, 1992.

⁴ Un primo elemento da sottolineare è la data in cui la storia è ambientata: se nel romanzo siamo nel 1829, Rosaleva sceglie invece di anticiparlo di appena tre anni e spostare il racconto al 1826. Metto l'accento su questo aspetto che appare in realtà più come una svista che come scelta narrativa particolare.

Il tipo di lavoro che l'autrice svolge richiama quello di *Sonata a Kreutzer*⁵: invero si tratta di un approccio molto simile, che prevede di distanziarsi il meno possibile dall'opera di partenza e quindi, soprattutto nei dialoghi, di utilizzare le parole esatte dei romanzi. Di conseguenza, il trattamento⁶ si presenta più come un riassunto accurato di Turghèniev, con l'aggiunta di alcuni accorgimenti cinematografici, che di un soggetto vero e proprio. Ciò emerge sin dall'incipit, dove leggiamo:

Aperta campagna, verde, ampia, primaverile. In primo piano il volto di una bambina russa di origine contadina, dietro di lei (è un lungo camera car) la campagna scorre e ondeggia sotto il vento. La bambina è rivolta allo spettatore e dice «nell'anno 1826 un reggimento di corazzieri era di stanza nel villaggio di Kirilovo nella provincia di K. Fra di loro un certo Andrei Ivanovic Luckov godeva della fama di spadaccino. Nel maggio del 1826 giunse al reggimento il giovane alfiere Fiodor Fiodorovic Kister, gentiluomo russo di origine tedesca, molto biondo, istruito alla francese». La bambina si volta verso la campagna, guarda verso l'orizzonte e poi si rivolta verso lo spettatore e fa un cenno a seguirla con lo sguardo verso la campagna.

La bambina, che ci introduce al film, crea una cornice esterna al racconto che però non troverà altro riscontro in seguito. Al principio di appare come una narratrice alla quale è stato affidato il compito di raccontare la storia ma che, di fatto, non incontreremo più⁷.

Un altro aspetto interessante di questo incipit è il camera car: anche in questo caso, non è la prima volta che Rosaleva sceglie di aprire un suo film con questo movimento di macchina; al contrario è una strategia di apertura che spesso ripropone come se, con questo avanzare, ci accompagnasse verso la scaturigine della storia che verrà narrata⁸.

Al termine dell'incipit, il trattamento riprende l'andamento del romanzo, presentandoci i personaggi principali e il contesto in cui accadranno gli eventi. Un nuovo piccolo cambiamento arriva a pagina 4, con la scena dedicata al ballo in casa dei Perekàtov: mentre Luckòv e Kister parlano della giovane Maša, Rosaleva inserisce «una giovane donna esile [che] si fa avanti tra i ballerini e canta una struggente canzone russa». Nel

⁵ Cfr. Scheda d'analisi di *Sonata a Kreutzer*, p. 93.

⁶ Per struttura e contenuto, il documento di Rosaleva è meglio definibile come soggetto.

⁷ In altre due occasioni, Rosaleva affida a personaggi esterni al racconto il compito di narrare alcuni momenti della storia. Ricordiamo ad esempio i contadini in *Processo a Caterina Ross* e alcune anziane persone interpellate in *Sulle strade di Coppi*. Cfr. le schede di analisi a p. 47 e 140.

⁸ Come per i per i personaggi narranti, anche il camera car è frequentemente presente nelle pellicole analizzate. Cfr. la nota precedente.

libro non accade, la musica da ballo non cessa. I due testi tornano in sintonia con il rimbombo delle note della mazurca.

Un inserto tipico del cinema di Rosaleva trova spazio a pagina 5 del trattamento (che corrisponde al terzo capitolo del libro dell'autore russo): mi riferisco ad un ampio momento conviviale. Difatti Kister è divenuto ormai frequentatore assiduo della famiglia Perekàtov, fermandosi spesso a pranzo da loro. Uno di questi pasti, che nel romanzo viene liquidato velocemente, trova spazio nell'ideale trasposizione cinematografica. Si legge:

Sala da pranzo, una tavola apparecchiata di bianco semplice e indimenticabile nello stesso tempo, dalla finestra uno scorcio di panorama sulla campagna (anzi su un pezzo di prato verde che ondeggia al vento, il vento sull'erba o negli alberi è un po' la costante dell'ambiente). Maša e Kister siedono l'uno di fronte all'altra e Nenila e il marito lo stesso; si capisce dalla familiarità con cui trattano il giovane che Kister da qualche tempo frequenta con assiduità la famiglia. Parlano molto in francese e Kister descrive un quadro che è nella sala da pranzo della sua casa e dice che a lato del quadro c'è una luce che è la stessa che entra in quel momento dalla finestra.

Il pasto tra i personaggi del film è un'immagine che ricorre spesso nei lavori di Gabriella Rosaleva. È un momento di condivisione nel quale i commensali si possono confrontare, lasciando emergere alcuni elementi a noi utili per comprendere il prosieguo della storia, ed offre inoltre sovente l'occasione di indugiare in composizioni potentemente pittoriche dell'inquadratura⁹. In questo caso, la scena del pranzo ci aiuta a comprendere innanzitutto la naturalezza con cui Kister si comporta a casa della famiglia Perekàtov; in secondo luogo, introduce il discorso della luce, dettaglio che diviene particolarmente rilevante poco prima della conclusione, e promette un forte innesco figurativo in fase di ripresa.

Poco più avanti, a pagina 8, Kister torna nel suo alloggio dove Luckov lo raggiunge per parlargli. In questo momento, Kister gli dice che vorrebbe aiutarlo a riconciliarsi con la vita, portandolo a casa della famiglia Perekàtov. «È un momento di commozione per entrambi ma una commozione rigida sostenuta da una latente ambiguità», scrive Rosaleva. La tensione tra i due uomini, che si vena forse di un afflato erotico, sembra richiamare la postura di *Sonata a Kreutzer*, dove una velata omosessualità aleggia su tutta la pellicola, ammantando i due protagonisti. In un contesto di rimandi forti al film su Tolstoj, anche la «latente ambiguità» evocata dal soggetto di *Lo spadaccino* può essere letta con la stessa valenza.

⁹ Le scene dei pasti sono ricorrenti. Cfr. Appendice iconografica Vol. 2, pp. 274-301.

Trattamento e romanzo proseguono di pari passo: la storia si sviluppa con le stesse dinamiche, fino al momento dell'incontro tra Maša e Luckòv; nel romanzo avviene nel corso dell'ottavo capitolo e nel trattamento, il capitolo precedente, quello in cui Kìster consiglia alla giovane di «stare in guardia»¹⁰, non è presente. Un'altra assenza da sottolineare è quella del personaggio di Tanjusa: nel romanzo appare durante l'incontro nel bosco tra lo spadaccino e Maša, interrompendo bruscamente il tentativo di Luckòv di avere un rapporto con la giovane. Durante l'incontro tra i due, Rosaleva, che non lascia nulla al caso ma dimostra di conoscere perfettamente il testo di partenza, pur omettendo il personaggio, utilizza le medesime parole («stare in guardia») per respingere l'ennesimo tentativo di approccio amoroso.

Come abbiamo visto nella breve descrizione della trama, in seguito Maša invia una lettera a Kìster e lo esorta a correre da lei per un incontro: è in questo momento che Rosaleva fa entrare in scena Tanjusa, sottolineando, oltretutto, che la giovane cameriera altro non è - forse - che la stessa bambina apparsa in apertura.

A questo punto, non è astruso pensare che l'intera storia possa essere concepita come una sorta di flashback della cameriera.

Nel prosieguo è possibile ravvisare un'ultima sottrazione dal romanzo al trattamento: si tratta della lettera che Kìster indirizza a Luckov; nel film si passa direttamente dalla lettera per la madre all'arrivo in stanza di Luckov. Probabilmente inserire la lettura in voice over di una seconda lettera sarebbe stato narrativamente eccessivo, e di non facile fruizione da parte del pubblico. Durante l'incontro, come sappiamo, lo spadaccino sfida Kìster a duello, fissando lo scontro per l'indomani. Nel romanzo le ore che anticipano il confronto fra i due passano serene, «Kìster fu allegro, forse troppo allegro»¹¹; nel trattamento, nonostante permanga la stessa serenità, aleggia un presagio di morte che viene evidenziato da due elementi. Difatti il giovane si reca a casa della promessa sposa, e mentre sono tutti a tavola per il pranzo Nenila chiede al futuro genero se riconosce ancora nel quadro la luce di ogni giorno; la sua risposta è negativa ed enigmatica: «gli oggetti cambiano [perché] anche loro hanno una vita propria indipendentemente dal nostro giudizio»¹². Risuona in queste parole un fatalismo che preannuncia un evento destinato a cambiare completamente il corso delle cose, a rompere del tutto le abitudini di una quotidianità

¹⁰ I. Turghèniev, *Lo spadaccino*, cit., p. 56.

¹¹ Ivi, p. 83.

¹² Cfr. Appendice sceneggiature Vol. 2, p. 322.

confortevole. Terminato il dialogo tra i presenti, è sempre Nenila a rincarare la dose e lo fa recitando a memoria un breve passo tratto da *La nausea* di Sartre:

Ebbene, oggi, le cose della casa non fissavano proprio niente: sembrava che la loro esistenza fosse discutibile e che facessero una gran fatica a passare da un istante all'altro, niente pareva reale, mi sentivo circondato da uno scenario di cartone che poteva essere smontato da un momento all'altro¹³.

Inserire questo breve estratto appare come una scelta interessante e quanto mai bizzarra. Interessante perché restituisce maggiormente l'idea di un mondo in procinto di essere "distrutto"; bizzarra se ci fermiamo a pensare che in un film ambientato nel 1826 appare il frammento di un romanzo pubblicato nel 1938. È opportuno constatare come un testo scritto per raccontare il sentimento di una nazione all'alba della Seconda Guerra Mondiale trovi spazio in una storia di vita antecedente di oltre un secolo, il cui destino è comunque segnato da un tragico mutamento. Questa incongruenza cronologica ben si innesta nella poetica di Rosaleva che, come più volte osservato, si sostanzia di senso nel continuo scambio tra il passato e il presente.

E infatti, l'indomani mattina, il giovane Kister si reca all'incontro con Luckov per affrontare il duello e perde la vita. Lo spadaccino si avvicina al corpo dell'amico e, dopo averne constatato il decesso, si dirige verso l'appartamento del colonnello. Il film termina così a differenza del romanzo che lancia un'ultima ambigua suggestione «Maša è ancora viva...»¹⁴.

¹³ «Ebbene, oggi, non fissavano proprio più niente: sembrava che la loro stessa esistenza fosse discutibile e che facessero la più gran fatica a passare da un istante all'altro. Stringevo con forza, tra le mani, il volume che stavo leggendo: ma anche le sensazioni più violente erano come smussate. Niente pareva reale; mi sentivo circondato da uno scenario di cartone che poteva essere smontato da un momento all'altro». Jean Paul Sartre, *La nausea* [1938], Einaudi, Torino, 1999, p. 80

¹⁴ I. Turghèniev, *Lo spadaccino*, cit., p. 85.

5.3 - RELAZIONI DI NAUFRAGIO DEL GALEONE GRANDE S. GIOVANNI

*Relazioni di naufragio del galeone grande S. Giovanni*¹⁵ è una storia tratta da *Storia tragico-marittima* di Bernardo Gomes de Brito¹⁶. Come specificato dall'autrice nella prima pagina della sceneggiatura, la sua opera è però «liberamente reinventata»¹⁷. La storia racconta le vicende del galeone grande San Giovanni, partito dall'India sotto il comando del capitano Manoel de Sousa, naufragata - con l'intero equipaggio, con lo stesso Capitano e la di lui moglie e figli - sulle coste dell'Africa orientale, e precisamente KwaZulu-Natal nel giugno del 1552. Inizialmente i sopravvissuti sono circa 300, ma le condizioni avverse del territorio e la violenza degli indigeni, li decimano in breve tempo. Così tutta la famiglia di de Sousa perde la vita in terra straniera.

La sceneggiatura di Rosaleva si apre sui resti del galeone che si infrangono tra le rocce durante la notte; gli uomini, le donne e i bambini scampati all'affondamento della nave lottano con tutte le loro forze per raggiungere la riva e avere salva la vita. Nel corso delle prime 8 scene, Rosaleva descrive accuratamente i dettagli di questo approdo, la condizione dei naufraghi e l'aspetto della spiaggia. Nella scena 7¹⁸, l'autrice inserisce una scimmia, che assomiglia a un essere umano, e che dai movimenti che compie («si copre ripetutamente il capo con le mani in segno di protezione») sembra aver intuito la gravità dell'accaduto¹⁹.

¹⁵ Il titolo, come annotato in sceneggiatura, è provvisorio. Nel documento non vengono però specificate eventuali alternative.

¹⁶ Bernardo Gomes de Brito è un intellettuale portoghese vissuto a cavallo tra il XVII e il XVIII secolo; si sa poco della sua vita ed è conosciuto principalmente per *Storia tragico-marittima*. Il libro, pubblicato in due tomi, nel 1735 e 1736, è una raccolta di notizie di naufragi accaduti a navigatori portoghesi.

¹⁷ La fonte, in questo caso, è storica e non letteraria.

¹⁸ Cfr. Appendice sceneggiature Vol. 2, p. 332.

¹⁹ Difficile dire se, al contrario, è terrorizzata perché legge in quel naufragio un'invasione del proprio territorio; è plausibile pensare che la scimmia, in questo senso, possa essere stata utilizzata come mezzo di denuncia, da parte della regista, sia nei confronti delle politiche colonialiste sia verso la spietatezza con cui l'uomo si scaglia contro il regno animale. Questa seconda opzione viene avvalorata dal modo in cui la scimmia viene descritta come «di razza poco conosciuta».

La scena 9²⁰ è importante da un punto di vista narrativo perché è quella che mostra finalmente i protagonisti del film. Oltre alla presentazione, Rosaleva annota un altro aspetto interessante che chiarisce anche il suo punto di vista rispetto all'intera storia «all'inizio siamo su un filo di grande ambiguità, in cui ci si chiede qual è il tempo storico rappresentato, il passato "molto remoto" o il futuro molto lontano?»; ancora una volta, la regista, gioca sull'ambiguità temporale dei suoi racconti, sulla mescolanza tra le epoche, dimostrando di poter mettere in connessione il passato, il presente e il futuro, e rinvenire in ogni periodo storico elementi simili tra loro e, per così dire interscambiabili²¹.

Durante la scena 13²² sta per albeggiare, il capitano comincia a contare i superstiti, e li avvisa che l'unico piano possibile per cercare aiuto è avviarsi verso il Mozambico, luogo in cui i portoghesi commerciano presso il fiume Santo Spirito. Dopo aver ricevuto una risposta da ogni singolo naufrago, de Sousa e l'intero gruppo intraprende il cammino. Sono ormai in viaggio da qualche giorno eppure non hanno ancora incontrato nessuno lungo la strada; le donne preparano i pasti, gli uomini attrezzano i ripari per dormire. La notte, in quei luoghi, è abitata di strani rumori, di vento e belve feroci. Il tempo passa, ma non è possibile definire con precisione quanti giorni siano trascorsi dal naufragio.

Nella scena 18²³, Manuela e un suo caro amico, Andrea, sono seduti in spiaggia in compagnia di un nano²⁴ e chiacchierano mentre osservano il mare calmo. Andrea racconta un suo sogno, nel quale si trovava nella città di Coimbra, durante una festa; ad un certo punto le strade si trasformavano in fiumi in piena e la gente che prima passeggiava, veniva poi trascinata dalla forza della corrente.

In questo caso, l'elemento onirico, anziché farsi portatore di riflessioni e possibili soluzioni, diviene un'estensione dello stato d'animo che evidentemente sta affliggendo il personaggio. Inoltre, rispetto alle altre modalità di rappresentazione dei sogni a cui Rosaleva ha abituato il suo pubblico, è probabile che in questo lavoro l'incubo di Andrea sarebbe passato solo attraverso l'oralità del racconto, senza essere tradotto in immagini

²⁰ Cfr. Appendice sceneggiature, Vol. 2, p. 334.

²¹ Le pellicole che maggiormente giocano sull'ambiguità temporale sono *Spartaco* e *Egizi - Uomini del passato futuro*.

²² Cfr. Appendice sceneggiature Vol. 2, p. 338.

²³ Cfr. Appendice sceneggiature Vol. 2, p. 343.

²⁴ Un gruppo di nani fa il suo ingresso durante la scena 10. Non viene specificato perché questi piccoli uomini si trovassero nel galeone.

visive. Questo perché in sceneggiatura non viene esplicitato: in altre occasioni, infatti, è la stessa Rosaleva ad annotare quando un sogno, un ricordo o un inserto di immagini, è per lei necessario. È di nuovo sera e nella scena 19, fino alla 19 (4)²⁵, i naufraghi allestiscono un piccolo spettacolo teatrale per allietare gli animi. I personaggi sono interpretati dai nani e la vicenda messa in scena riguarda alcuni umani, dalle professioni più disparate, che si presentano al cospetto di un angelo e di un diavolo dopo essere morti. Il diavolo, senza esitare, li prende tutti con sé perché sa che hanno peccato. Al termine dell'appresentazione Donna Eleonora, la moglie del capitano, intravede, nel buio, una figura dal volto truccato, vestita di piume arancioni. Spaventata cerca conforto nel marito. La scena 22²⁶, ad una prima lettura, sembra difficilmente incastrarsi con la narrazione, giacché racconta di una schiava negra che, al riparo di una roccia, partorisce. Mentre il bimbo è a terra, ancora ricoperto di sangue, un uomo - probabilmente il padre - si avvicina con una grossa pietra e la donna si allontana. La scena si chiude così, senza specificare oltre cosa accadrà al piccolo e se effettivamente l'uomo, con la grossa pietra, gli toglierà la vita per evitare di avere una bocca in più da sfamare.

La carovana riparte, ma durante la scena 23²⁷, e in particolare nel momento in cui si trovano a dover attraversare una palude pericolosa, si consuma un altro dramma: Eleonora si accorge che uno dei suoi figli è sparito. Inizia la ricerca del bimbo, ma nessuno riesce a trovarlo; Manoel sembra impazzito dal dolore mentre Eleonora cerca di mantenere la calma e avere fiducia. La notte cala sulla palude e sui naufraghi, del bambino ancora nessuna notizia.

Proseguendo con la lettura, la scena 26²⁸ è di notevole interesse rispetto al percorso artistico di Rosaleva. La scena è breve, puramente descrittiva, senza azioni o particolari movimenti di camera segnalati. È un esterno ponte che collega la palude all'interno della tenda.

La riporto per meglio illustrare il valore di queste poche righe:

Notte (accampamento, particolare della tenda illuminata del capitano)
la vegetazione attorno alla tenda illuminata come quella che dipinge Rousseau nei suoi quadri, buia, frangiata, illuminata solo da un raggio di luce bianca.

²⁵ Cfr. Appendice sceneggiature Vol. 2, pp. 345-348.

²⁶ Cfr. Appendice sceneggiature Vol. 2, p. 351.

²⁷ Cfr. Appendice sceneggiature Vol. 2, p. 352.

²⁸ Cfr. Appendice sceneggiature Vol. 2, p. 355.

Di questa breve descrizione colpisce l'estrema chiarezza con cui Rosaleva definisce i suoi ambienti. Come abbiamo già notato in altre occasioni²⁹, l'autrice prende spesso spunto da opere pittoriche che poi tenta di riportare nelle sue pellicole. In questo lavoro, sceglie di fare riferimento ai dipinti di Henri Rousseau³⁰ e, in particolare, alle sue opere che ritraggono la natura.

La storia prosegue, il capitano ha capito che gli indigeni, probabilmente, stanno seguendo di nascosto il loro avanzare. Così comincia a ragionare sulla possibilità di un incontro e di un eventuale scambio da cui ottenere del cibo per rifocillare i superstiti, sempre più stremati. Donna Eleonora mostra le sue perplessità, ma il capitano è deciso a tentare la carta della mediazione. Nella scena 31³¹, marito e moglie osservano il mare e chiacchierano amabilmente:

Eleonora domanda: «Qual è l'essenza del navigare?»

Il capitano risponde: «Perdersi, Eleonora, perdersi. Il mare è infinito, è solo dalla riva che noi vediamo la sua fine o il suo principio, è solo dalla riva che i miei pensieri si confondono come in un sogno tormentato»

La donna incalza: «Per me il mare è una manifestazione di Dio, come gli alberi, le rocce, il vento».

Da questo breve scambio emergono sicuramente le diverse soggettività dei personaggi: lui un animo avventuroso e poetico, lei più pacata, devota e riflessiva. Inoltre, emergono anche le consuete inclinazioni che coesistono nell'animo di Rosaleva: la fantasia, la poesia, le rivelazioni oniriche dell'inconscio e la profonda conoscenza di Dio. Il confronto fra i coniugi viene interrotto da un nano, che li avvisa dell'arrivo degli stranieri.

Nella scena 33³² incontriamo, per la prima volta, i cafri³³ che si presentano in mezzo all'accampamento con una mucca bianchissima da offrire in dono ai naufraghi, senza

²⁹ Anche durante la stesura di *Viaggio a Stoccolma* lo studio, e la conseguente ricerca di location, è partito dai dipinti di Goya, in particolare dagli affreschi di San Antonio de la Florida. Cfr. scheda d'analisi, p. 178.

³⁰ Henri Rousseau è stato un pittore francese, antesignano dell'"arte naïf", attivo dalla fine dell'Ottocento fino ai primi anni del Novecento. I suoi dipinti hanno ambientazioni fortemente oniriche e i personaggi delle sue opere sono spesso inseriti in dimensioni fiabesche e irreali, in linea con le atmosfere ricreate da Rosaleva in questa sceneggiatura.

³¹ Cfr. Appendice sceneggiature Vol. 2, p. 360.

³² Cfr. Appendice sceneggiature Vol. 2, p. 362.

pretendere nulla in cambio. Il loro re chiede un incontro, ma per farlo i portoghesi dovranno recarsi nel loro villaggio. Il gruppo discute la proposta: Donna Eleonora teme possa trattarsi di una trappola, ma potrebbe essere la loro unica speranza di riuscire a raggiungere il fiume Santo Spirito. I doni da parte dei cafri proseguono anche il giorno seguente. Donna Eleonora però rifiuta di mangiare il cibo ricevuto in dono dagli indigeni e uno dei superstiti la schernisce per questo, così Andrea uccide l'uomo con violenza. Si tratta di un gesto repentino che sorprende tutti per la ferocia. Gli animi dei naufraghi sono evidentemente esasperati e stremati, tanto che ogni piccolo screzio si trasforma in qualcosa di difficile da gestire.

Dopo questo atto di morte e violenza, la scena 37³⁴ ci offre un altro spettacolo dei nani ma questa volta senza pubblico. «Un cattivo presagio è sceso nella notte» è la frase che annuncia come, di lì a poco, le cose siano destinate a precipitare.

Nella scena successiva, descritta come carica di tensione, Andrea confessa di sentirsi terribilmente in colpa per aver commesso l'omicidio. Nel fondo della pagina, troviamo un altro riferimento pittorico che chiarisce la tipologia di ambientazione, il colore e la sensazione che questa scena, nel suo complesso, deve richiamare³⁵. Qualche pagina più avanti³⁶ l'autrice espone le modalità, ancora una volta figurative, di rappresentazione dei cafri. Difatti l'annotazione si chiude con una considerazione di Rosaleva: «Trattandosi di una narrazione tra il reale e il fantastico ce lo possiamo permettere!», che testimonia come per lei la mescolanza tra finzione e realtà sia un gioco, un escamotage per aggiungere ambivalenza alle sue storie. Questa osservazione, inoltre, pongono in luce la conoscenza artistica della regista e la cura con cui sviluppa le sue narrazioni.

Ad avvalorare ulteriormente la profonda attenzione che Rosaleva riserva allo studio preparatorio prima di affrontare una nuova opera, arriva un ulteriore aspetto della personalità di Donna Eleonora sottolineato nella scena 41. I cafri sono tornati, attendono che i portoghesi prendano la decisione di recarsi all'incontro col re. Sono seminudi e ciò

³³ Denominazione degli abitanti del Sud Africa.

³⁴ Cfr. Appendice sceneggiature Vol. 2, p. 366; siamo a circa metà della storia.

³⁵ Le due righe in fondo alla pagina recitano «Mai il cielo tranne che all'inizio è così basso e cupo, l'immagine è molto vicina a certi quadri dell'impressionismo tedesco». Un cielo che, come nei quadri tipici di quel movimento artistico, avvolge i personaggi presenti sulla scena.

³⁶ Cfr. Appendice sceneggiature Vol. 2, p. 369.

aspetto turba molto Donna Eleonora, una donna evidentemente morigerata e puritana. Al termine della scena, tra parentesi, leggiamo

La nudità era intollerabile per uno spirito cattolicissimo quale lei era e va ricordato che in quell'epoca il re del Portogallo Giovanni III aveva da poco restituito alla Santa Inquisizione pieni poteri e diritti e d'altra parte non è una leggenda che la regina Isabella non si fosse mai tolta di dosso in tutta la sua vita il sottabito.

Queste poche righe spiegano precisamente il carattere di Donna Eleonora e fanno luce anche su quanto ipotizzato sopra durante il confronto tra lei e il marito. Ancora, nella scena successiva, Donna Eleonora prega all'interno della sua tenda, in compagnia della sua schiva Kà. L'orazione è interamente riportata nella scena 42³⁷.

L'annotazione tra parentesi, «Questa è una preghiera, invocazione in uso in quel periodo», chiarisce la natura della litania. Si tratta di un elemento interessante in quanto in molti altri casi le poesie e litanie inserite nelle opere di Rosaleva³⁸, risultano frutto della sua fantasia.

Intanto i portoghesi decidono di declinare l'invito del re e scelgono di cercare da soli la via per il fiume; avvisano della loro decisione i cafri che dunque se ne vanno. Mentre i portoghesi cenano intorno al fuoco, un rumore li spaventa: è Andrea che pallido e stralunato finalmente riappare dopo giorni di assenza. L'indomani³⁹, Andrea si reca nella tenda di Donna Eleonora e le dichiara il suo amore. Lei non reagisce, ma sembra turbata. Nel frattempo gli schiavi negri stanno cercando di pescare e procurare del cibo per i naufraghi. La situazione, nel complesso, sembra tranquilla e in questo momento di serenità il capitano decide che è arrivato il momento di muovere alla volta del fiume Santo Spirito. La sera della vigilia della partenza, i nani allestiscono l'ennesimo spettacolo che ha come tema centrale l'amore.

Nella scena 50⁴⁰, prima che i portoghesi si mettano in viaggio, il re dei cafri giunge all'accampamento scortato da diversi guerrieri che lo trasportano su una portantina. Il

³⁷ Cfr. Appendice sceneggiature Vol. 2, p. 371.

³⁸ Ad esempio, in *Sonata a Kreutzer* i due protagonisti decantano una poesia, un verso ciascuno; in *Storia di un ufficiale* il protagonista recita una poesia di Baudelaire. Cfr. Schede d'analisi, p. 93 e p. 166.

³⁹ Cfr. Appendice sceneggiature Vol. 2, Scena 45, p. 374.

⁴⁰ Cfr. Appendice sceneggiature Vol. 2, p. 379.

capitano, uomo educato, gli presenta la moglie e i figli. L'attenzione del re viene però catturata dai nani: è incuriosito e si prende gioco di loro. L'atmosfera si incupisce improvvisamente. Una scimmia viene trafitta da una freccia lanciata dai cafri, i portoghesi spianano le armi, e la tensione è alta. Il re, senza scomporsi troppo, chiede di abbassare le armi e in cambio di una guida verso il fiume, chiede le monete e l'oro che posseggono i portoghesi. I naufraghi accettano e decidono di aspettare l'esploratore cafro che, il giorno seguente, li avrebbe accompagnati.

Mentre i portoghesi attendono la fine della giornata, Manoel e Andrea passeggiano verso il mare. A pagina 64, durante la scena 58, Manoel viene descritto da una breve annotazione tra parentesi «il personaggio di Manoel è denso di fascino magnetico, è un uomo del suo tempo, ma anche uomo del futuro, della fantascienza, un capitano di navi e astronavi». Come annunciato nella prima pagina della sceneggiatura, il film gioca sulla sospensione temporale in cui è ambientata la storia. Rosaleva immagina di realizzare, insieme, un film del passato e del futuro: del passato in quanto la vicenda è accaduta nel XVI secolo e anche Rosaleva si sceglie di fatto di ambientarla nello stesso periodo storico; ma per i contenuti, la caratterizzazione dei personaggi e le ambientazioni è anche un film del futuro. Ecco quindi che, in questo contesto, Manoel è un personaggio che può abitare sia nel passato, sia nel futuro, per via del suo animo deciso, intraprendente e virtuoso che non ha un tempo di riferimento ma che può trovare il suo spazio in ogni periodo storico.

L'ambiguità dell'incontro tra Andrea e Manoel trova ancora riscontro nella scena successiva e, in questo caso, è data dal contenuto del dialogo tra i due. E infatti, tra parentesi, Rosaleva annota:

Non dimentichiamo che siamo nel Cinquecento e questi discorsi li possono fare solo gli eletti, quelli che hanno una visione del mondo che va al di là di quello che vedono, perciò anche nel senso di un futuro quasi fantascientifico.

Quello che unisce i piani temporali sono la conoscenza e la consapevolezza.

Al termine dello scambio tra i due uomini, un vecchio appare dal nulla. È un uomo di razza bianca, «la sua immagine è perfettamente aderente alla nostra idea del mago nel rinascimento, miscuglio di sapere scientifico, magia santità», l'incarnazione di una serie di elementi che spesso Rosaleva propone nei suoi lavori. Il suo arrivo sulla scena, che non ha precedenti e non trova seguito, sembra nell'ennesimo tentativo di confondere lo spettatore.

Appena il vecchio sparisce, i due uomini tornano verso il campo. Kà, la schiava personale di Donna Eleonora va loro incontro, ed è sconvolta: i nani sono scomparsi. Gli schiavi, nel

frattempo, tengono sotto controllo le casse con le armi, ossia ciò che di più prezioso gli è rimasto. La sera, il capitano si reca nella tenda delle armi ma nelle casse trova i nani uccisi e delle armi nessuna traccia. Si scopre che sono stati gli schiavi neri a tradire la fiducia del capitano e lui ora vorrebbe ucciderli tutti; Donna Eleonora però interviene e consiglia di lasciarli andare.

I portoghesi, rimasti senza armi, temono per la loro vita. Durante la notte, un suono di tamburi annuncia che i cafri sono vicini. Quando il re giunge all'accampamento, sembra davvero in pace e in un'atmosfera distesa comincia il baratto. I naufraghi consegnano tutti gli oggetti più preziosi che possiedono, ma il re non sembra soddisfatto; il capitano riversa le ultime speranze su un prezioso vestito di Donna Eleonora. Quando però il re chiede di vedere l'abito indosso alla moglie del capitano, i portoghesi si indispettiscono e gli animi si scaldano. Una freccia viene scoccata e Andrea ne resta ucciso. La confusione è totale. I portoghesi vengono catturati e denudati, anche Donna Eleonora viene immobilizzata e picchiata.

Lo spavento e l'umiliazione sono fortissimi; Kà si avvicina verso Eleonora e porta in braccio uno dei suoi figli ormai senza vita. La donna esce di senno, corre verso la spiaggia, scava una buca e vuole lasciarsi morire al suo interno; il capitano prova a farla rinsavire, senza successo. Anche gli altri bambini stanno morendo, il cibo è finito, la fatica è tanta. Manoel è fuori di sé, sta accanto alla moglie, entrambi hanno perso la ragione.

Nella scena 72, la penultima, Kà accende un fuoco sulla spiaggia. Donna Eleonora farfuglia qualcosa, il capitano prova ad ascoltarla. La scena si chiude con un'osservazione della regista: «L'ascolto del capitano è un ascolto un po' folle forse non capisce e non può capire il significato oppure capisce come non ha mai capito, ma non è cosa che mi riguarda»⁴¹. Rosaleva si tira fuori, ha svolto il suo lavoro, ha raccontato le vicende dei personaggi; ma ormai sul finale, non è più affar suo ciò che accade nel tempo che rimane loro da vivere. Ha servito i suoi personaggi, ha accontentato il loro desiderio di essere raccontati, ma ormai non sono più affar suo⁴².

⁴¹ Cfr. Appendice sceneggiature Vol. 2, p. 423.

⁴² Si tratta a ben vedere di un atteggiamento pirandelliano che trova seguito in *Viaggio a Stoccolma* e, in particolare, nella relazione che Grazia Deledda instaura con i suoi personaggi. Pirandello, infatti, era solito incontrare e concedere udienza ai suoi personaggi ascoltando le loro esigenze e riportando le loro storie nelle sue opere. Sul rapporto tra autore e personaggi,

La sceneggiatura si chiude con la scena 73⁴³. Il capitano è l'ultimo a parlare e le sue parole confermano ulteriormente ciò che Rosaleva intende con la mescolanza dei piani temporali, ovvero l'interconnessione tra i tempi e la loro ciclicità⁴⁴.

Oltre alla sceneggiatura, il materiale rinvenuto è corredato da alcune annotazioni riguardanti le location, le descrizioni dei personaggi e una pagina intitolata «Osservazioni e note».

Delle descrizioni mi preme segnalare due cose: la prima riguarda Donna Eleonora Garzia Sala, un personaggio rigido e complesso che Rosaleva avrebbe fatto interpretare a Daniela Morelli; la seconda, invece, concerne i cafrì che l'autrice segnala come «l'esatta riproduzione di ciò che i bianchi esploratori del 600 concepivano cioè il loro concetto di "selvaggio" e negritudine»⁴⁵.

L'ultima pagina, quella che contiene le osservazioni finali della regista, è il definitivo chiarimento di come lei intenda questo film sia del passato sia del futuro:

Manoel de Sousa è sì, uomo del tempo, ma anche uomo del futuro: il suo naufragio è simile al naufragio di un astronauta che si ritrova a sopravvivere in un territorio diverso dal suo. [...] I due cardini del film sono l'inizio e la fine. L'inizio è fantascienza, la caduta degli dei [...] La fine è il passato dell'uomo, l'abbandono, la solitudine, il ritorno alle origini.

nell'ambito delle produzioni rosaleviane, mi permetto di rimandare al mio *Imperfezioni da Nobel*, cit.

⁴³ Cfr. Appendice sceneggiature Vol. 2, p. 424.

⁴⁴ Dice il Capitano: «Le cose si ripetono... Infinite e monotone... Il sole ha un presentimento... La Terra è vuota e vecchia... Non vi è più nulla da scoprire... Tutto è immaginato...» poi Rosaleva annota «Il viso del capitano è a metà nel buio e metà in luce. Potrebbe essere l'immagine di un uomo futuro a noi che, solo, nella notte, ripeterà le stesse parole». Sullo stesso argomento si veda anche *Spartaco*, p. 106.

⁴⁵ Per un'analisi approfondita del termine *negritude* rimando alla scheda di *Viaggio in Senegal*, p. 86.

5.4 - LA ZIA D'AMERICA / IL SORRISO DEI FIORI

Il processo creativo del soggetto *La zia d'America* è curioso. Quando Rosaleva mi ha parlato di questa sua idea, scritta nel 1992, aveva un tono molto divertito; si tratta infatti di una commedia, un genere da lei mai portato sul grande (o piccolo) schermo. Nel momento in cui però troviamo la cartella con il soggetto, la storia scritta non corrisponde esattamente al suo racconto. Dopo attenta ricerca, è venuto alla luce un nuovo soggetto: // *sorriso dei fiori*.

La stessa idea ha quindi avuto due sviluppi distinti, con personaggi simili e location differenziate, ma comunque con il tentativo di mantenere intatta l'atmosfera di partenza.

Di seguito, riporto le trame dei due lavori nel tentativo di far emergere i punti di contatto e le differenze.

Il soggetto de *La zia d'America* è diviso in paragrafi, o meglio in macroscene segnalate da un titolo specifico. Viene raccontata la storia di due gemelle, Lisa e Karin, che in giovane età erano state celebri ballerine televisive. La narrazione si apre con Lisa che adesso è la vedova di Cesare, vive nei pressi di Ventimiglia dove si occupa del suo giardino e prepara fiori da portare in giro per le esposizioni. La donna ha due figli, Laura e Giulio: Laura è sposata, fa l'architetto e ha un figlio, Puccio; Giulio è separato, fa il chirurgo e ha una figlia, Sarina. Il braccio destro di Lisa è Peppa, una contadina che viveva nel podere di Cesare già all'epoca del matrimonio tra i due, negli anni Sessanta, quando Lisa e Karin ballavano in tv. Tutta l'Italia le amava, il pubblico impazziva per quelle lunghe gambe e quei bellissimi occhi azzurri. Un imprenditore americano, dopo averle viste esibirsi, aveva proposto loro di andare a lavorare negli Stati Uniti con un contratto che avrebbe garantito loro un enorme successo. A poco tempo dalla partenza però, Lisa incontra Cesare, si innamora e rinuncia alla sua carriera. Così Karin, sentendosi tradita dalla sorella, decide di partire da sola per gli Stati Uniti.

La sera, dopo cena, quando si corica, guarda sempre verso la poltrona in vimini messa ai piedi del letto: se scricchiola, significa che Cesare si sta sedendo e lei comincia a raccontare la sua giornata al defunto marito. Spesso parla anche della gemella, sente forte la sua mancanza soprattutto perché non ha mai ricevuto risposta alle lettere inviatele. Durante l'estate, nel mese di agosto, Giulio e Laura fanno una capatina al podere della madre. Laura è la prima a mettersi in viaggio: ha con sé Puccio e Sarina, probabilmente Giulio non riuscirà ad andare perché si sta godendo la sua nuova, giovanissima, fidanzata. Durante il tragitto, la donna chiama ripetutamente il marito, è ansiosa, teme che lui la

tradisca. Una volta giunti a casa di Lisa, si siedono tutti a tavola; a quel punto Giulio telefona annunciando che l'indomani le avrebbe raggiunte per un rapido saluto.

Giulio raggiunge la casa della madre in compagnia della nuova fidanzata. Sarina, che adora il padre, è molto geloso e al loro arrivo fa una scenata; il padre, in tutta risposta, la chiama foca, palla di lardo. La bambina si offende, scappa in camera, e Laura prende le sue difese scagliandosi contro Giulio.

Durante il pomeriggio, Lisa e Peppa si riposano; Laura urla al cellulare; Giulio sta tornando dalla spiaggia con la fidanzata; e Sarina e Puccio litigano animatamente. Dopo questo momento concitato, la cena è, al contrario, molto pacata. Ognuno di loro sta in silenzio e Lisa riflette, si chiede come mai nessuno della sua famiglia sia andato a vedere la serra; e comincia a realizzare che, forse, la città ha reso i suoi figli e i suoi nipoti indifferenti verso la bellezza.

L'indomani Giulio se ne va; Laura, invece, ha avuto la conferma che suo marito la tradisce con la sua migliore amica. Per riprendersi da questo shock, decide di trascorrere un po' di tempo in Sardegna e seguire un corso di vela. Ora che i genitori sono partiti, i ragazzi sono più tranquilli e nella casa si diffonde la quiete.

La mattina seguente, il postino consegna un telegramma che arriva dall'America: Karin tornerà. Lisa, emozionata, corre in camera per raccontare tutto a Cesare.

Puccio e Sarina finalmente entrano nella serra, rimanendo piacevolmente sorpresi e mentre sono tutti dentro ad ammirare i fiori, Karin fa il suo ingresso. Con l'arrivo della sorella "americana", si respira un'aria nuova: nonostante i naturali battibecchi tra le due gemelle, la casa ora è viva. Karin si racconta, confida a Lisa che quando era al culmine del successo pensava alla loro infanzia e sentiva una terribile solitudine; dopodiché, passata la grande euforia che dà il successo, era arrivato il momento di riconciliarsi con il passato. Verso la fine del mese, Lisa ha preparato tutti i fiori da portare a un concorso. Nel frattempo, Laura e Giulia tornano a casa della madre: Laura si è innamorata di uno skipper, mentre Giulio ha lasciato la giovane fidanzata. Tutte e tutti hanno finalmente trovato la serenità.

Il sorriso dei fiori racconta la storia di Ortensia, ormai vedova di Leo da cinque anni, che dedica gran parte del suo tempo alla coltivazione dei fiori. È madre di due figli: Matteo, il maggiore, vive a Milano e ha una figlia, Esterina; Marta, invece, vive a Torino e anche lei ha un figlio, Oreste.

Ortensia da giovane viveva a Parigi e lavorava presso la Maison di Coco Chanel; durante un'estate in vacanza a Nizza, ha conosciuto Leo e se ne è innamorata.

Ora Ortensia passa le sue giornate tra i fiori, Peppa, la sua vicina di podere, le fa da aiutante. Nei mesi estivi lavora a un nuovo progetto: vorrebbe creare un garofano da presentare ad una prestigiosa competizione a San Remo.

Nello stesso periodo, i figli di Ortensia annunciano il loro arrivo in compagnia dei rispettivi figli. Matteo, inoltre, è accompagnato dalla sua nuova fidanzata e collega di lavoro. Marta è invece convinta che il marito abbia un'amante. I bambini, non abituati a stare all'aria aperta, trascorrono gran parte del tempo dentro casa, a guardare la televisione o giocare ai videogames. Dopo pochissimo tempo lì, Matteo e Marta decidono di andarsene, lasciando i bimbi a casa della nonna. Marta si reca in Sardegna per lenire le pene d'amore e seguire un corso di vela, mentre Matteo parte per la Costa Azzurra.

I bambini, lasciati soli, cominciano ad entrare in sintonia con la natura, abbandonando gradualmente tutti gli apparecchi portati dalla città. Imparano, col tempo, a conoscere i fiori e aiutano la nonna a prepararsi per l'esposizione. Intanto giunge la notizia che i genitori vogliono prolungare le vacanze: Marta si è invaghita dello skipper e Matteo vuole visitare anche la Costa Brava.

Il giorno dell'esposizione è finalmente arrivato: Ortensia, Esterina e Oreste caricano i fiori su un furgoncino e partono, Peppa, invece, rimane a casa. Per l'occasione, Ortensia, ha rispolverato un tailleur Chanel autentico.

Dopo aver riportato il contenuto dei due soggetti, mi preme soffermarmi principalmente su un aspetto dove i due lavori divergono.

Ne *La zia d'America* le protagoniste sono due gemelle⁴⁶ che al culmine del loro successo in Italia si trovano a dover scegliere se proseguire in patria o tentare di esportare la loro fama negli Stati Uniti. Il dilemma è forte: lasciare tutto e perseguire una strada nuova o rimanere su ciò che si conosce nella speranza che continui a migliorare?

Il richiamo al percorso artistico e alla biografia di Rosaleva è evidente: ricordo infatti che, dopo aver presentato *Caterina Ross* negli Stati Uniti, la regista ricevette la proposta di rimanere a lavorare in America⁴⁷. Ma davanti alla grandezza di questa possibilità, scelse invece di rimanere in Italia, in parte anche per amore.

La sceneggiatura quindi sembra mettere in scena i due possibili destini dell'autrice ma rendendo più "giusto", di fatto, quello legato alla decisione di restare in Italia. La

⁴⁶ Rosaleva, durante le interviste, mi racconta di essersi ispirata alle gemelle Kessler, allora molto in voga. Inoltre, le sarebbe piaciuto avere loro come interpreti del film.

⁴⁷ L'episodio viene meglio chiarito nel capitolo sulla biografia della regista.

Rosaleva/Lisa, colei che rimane, trova appagamento nella sua scelta, difatti si dedica alla natura, ai fiori, a ciò che ama e la fa stare bene. Rimugina sulla sua scelta ma non se ne pente. La Rosaleva/Karin, invece, colei che ha tentato di espandere il proprio successo, ha vissuto la transitorietà della fama oltremare, le difficoltà di sopravvivere in un mondo spietato che un giorno ti porta alle stelle e il giorno successivo ti relega nelle retrovie. «Una carriera fulminea»⁴⁸ come la definisce Rosaleva nel soggetto, un appagamento effimero, che serve probabilmente all'autrice per fare pace con un passato che spesso si ripresenta nei suoi ricordi.

In un certo senso, anche ne *Il sorriso dei fiori* si presenta la stessa situazione: in questa storia le città sono Milano e Torino, vissute però dai figli della protagonista.

Se nel primo caso c'è un'immedesimazione totale nella protagonista, nel secondo questa doppia scelta viene vissuta dall'esterno perché le due "opzioni" vengono affidate non alla protagonista ma ad altri due personaggi. È chiaro che il riferimento al vissuto di Rosaleva, in questo caso, risulta meno forte. Negli anni in cui il soggetto è stato scritto, l'autrice viveva già a Roma; la scelta di utilizzare le due grandi città che lei ha maggiormente vissuto - principalmente da un punto di vista artistico - appare come un tentativo di osservarle dall'esterno, con un diverso bagaglio emotivo, con l'occhio maturo di Rosaleva/Ortensia.

La passione per i fiori delle protagoniste di entrambi i soggetti è l'ennesimo elemento che rimanda alla esistenza dell'autrice, che è una grande appassionata di giardini e case, che quasi sempre ha scelto tenendo conto della possibilità di poterne ricavare un giardino.

Tra gli altri elementi che differenziano tra i due soggetti, tralasciando quelli più scontati come i nomi e le professionalità, vorrei porre l'accento sulla struttura: probabilmente è una scelta ardita, dal momento che i due lavori si presentano a due differenti stadi di elaborazione: un soggetto (*Il sorriso dei fiori*) e un trattamento (*La zia d'America*).

Il primo conta appena quattro pagine, di cui una⁴⁹ occupata quasi interamente dall'elenco dei personaggi principali. La sua struttura narrativa è lineare e non presenta particolari divisioni interne.

Per quanto concerne, invece, il secondo, è interessante notare la divisione in quindici capitoli della storia. La prima parte non ha un titolo specifico ed è un set up di tutti i personaggi che vedremo in seguito. I primi tre capitoli - e un quarto che arriva qualche

⁴⁸ Cfr. Appendice sceneggiature Vol. 2, p. 428.

⁴⁹ Cfr. Appendice sceneggiature Vol. 2, p. 438.

pagina più avanti - intitolati rispettivamente «Agosto», «Autostrada Milano Ventimiglia», «Casa di Lisa» e «La serra» - sembrano canoniche intestazioni di scena, utili per identificare luogo o momento adatti per girare. Le successive dodici, invece, hanno un carattere più estroso, a mio avviso più in linea con la creatività di Rosaleva. Pensiamo, ad esempio, a «Gli ospiti sono come il pesce»⁵⁰, «La luna si leva alta nel cielo»⁵¹ o, l'ultimo capitolo, «Luna rossa»⁵².

⁵⁰ È la scena dove regna il caos: una musica rock risuona nell'aria, la giovane fidanzata di Giulio la balla in maniera provocante, Giulio comprende che è arrivato il momento di portarla via da lì, Laura passa il tempo al telefono e Puccio e Sarina litigano animatamente. Gli ospiti, come il pesce, dopo qualche giorno cominciano a puzzare. Cfr. Appendice sceneggiature Vol. 2, p. 432.

⁵¹ Capitolo immediatamente successivo a quello precedente, racconta la presa di coscienza da parte di Lisa dell'infelicità dei propri figli e dei nipoti. È un momento delicato, di riflessione. Cfr. *Ibidem*.

⁵² Ultimo capitolo, anche questo caratterizzato dalla presenza della luna. Il clima è cambiato, tutti hanno finalmente trovato un equilibrio e si stanno godendo questo momento di bellezza e serenità. La luna, presente in entrambi i momenti, diviene testimone silenziosa di questo cambiamento. Cfr. Appendice sceneggiature Vol. 2, p. 436.

5.5 - UNA SCAMPAGNATA

Nel 1881, Guy De Maupassant pubblica *La casa Tellier*, una raccolta di racconti che contiene, tra gli altri, anche *Una scampagnata*, dal quale muove il celebre (ma incompiuto) mediometraggio di Jean Renoir⁵³.

Molti anni più tardi, nel 1992⁵⁴, senza alcun riferimento al lavoro del regista francese, Gabriella Rosaleva immagina un soggetto tratto dal medesimo racconto senza però riuscire ad andare oltre lo stadio iniziale della scrittura cinematografica.

Come è noto, Maupassant racconta la scampagnata di una famiglia francese nei pressi di Parigi. Il signor Dufour, la moglie, la loro giovane figlia, la nonna e un «giovannotto»⁵⁵, durante il giorno della festa del patrono, con un calesse affittato, partono alla volta della campagna. Una volta a Bezons, si fermano per il pranzo, presso il Ristorante Poulin. Al suo interno, due operai «vestiti da domenica» stanno appoggiati al bancone. La famiglia Dufour decide finalmente di fermarsi. Le due donne più giovani si adattano subito a quell'ambiente, giocano sull'altalena, si divertono. Quando giunge la cameriera, ordinano il pranzo e si spostano sull'erba per prepararsi al picnic. Nel frattempo il giovanotto trova due bellissime barche ormeggiate sul fiume e tutti corrono ad ammirarle. Il pranzo è pronto, la cameriera li avvisa. Quando tornano verso il punto del prato designato, trovano i due operai già intenti a desinare: sono loro i proprietari delle barche. All'arrivo delle due signore, i giovani cedono il loro posto con l'intento di sfruttare questo gesto gentile come pretesto per fare la loro conoscenza. I giovani si dimostrano da subito molto affabili e chiacchierano amabilmente con le donne della famiglia; il signor Dufour, ne è un po' infastidito. Dopo pranzo, gli operai mettono le barche in acqua e invitano le donne ad andare con loro per una gita, domandando il permesso al signor Dufour che, stordito dal pranzo, sembra non comprendere la richiesta. Uno dei giovani, allora, per riuscire a

⁵³ Nel 1936, Jean Renoir, adatta il racconto per il cinema: gira *La scampagnata*, ma rimane incompiuto. Venne presentato solo nel 1946, da parte del produttore Peter Braunberger, in una versione non conclusa ma accompagnata da una serie di didascalie a dare completezza al racconto. Queste informazioni sono inserite nel film stesso; al termine dei titoli di testa, una didascalia spiega le ragioni dell'incompletezza e giustifica la presenza dei cartelli esplicativi.

⁵⁴ La data non è certa, ma indicativa.

⁵⁵ Mario Picchi (a cura di), Guy De Maupassant, *Tutte le novelle*, I Meridiani, Mondadori, Milano, 1993, p. 273.

convincerlo, gli presta una canna da pesca che sembra subito riaccendere l'interesse dell'uomo. Grazie a questo escamotage, i giovani e le donne Doufour salpano con le barchette diretti verso l'isola degli Inglesi. Il rematore con a bordo la più giovane delle due rimane stordito dalla di lei bellezza. I due rallentano, si guardano, arrossiscono, chiacchierano. Decidono alla fine di fermarsi, per poter meglio ascoltare il canto di un usignolo. I due, ammaliati dal suono dell'uccello⁵⁶, si appartano e fanno l'amore. Intanto, poco lontano da loro, anche l'altro rematore e la signora Dufour si sono appartati e quando si ricongiungono tutti e quattro, un lieve velo di imbarazzo cala tra i presenti. Si ricompongono e tornano sul prato dove il signor Dufour li stava aspettando per andar via; si salutano con grandi strette di mano.

Due mesi dopo, Henri, il rematore amante della giovane Dufour, legge sulla porta di un negozio «Dufour chincaglierie»; entra e chiede subito notizie sulla giovane scoprendo, suo malgrado, del recente matrimonio tra Henriette e il giovanottello che accompagnava la famiglia il giorno della scampagnata. L'anno successivo, durante una calda domenica, Henri passeggia nello stesso luogo in cui si era consumato l'incontro tra lui e la giovane Henrietta; con grande stupore, seduta sull'erba c'è proprio la giovane donna in compagnia del marito, addormentato. I due si vedono, si scambiano caste tenerezze e si confessano a vicenda di non riuscire a pensare ad altro che al loro incontro amoroso.

Rosaleva rimane molto divertita dal breve racconto di Maupassant e sceglie quindi di trarne un film. Il suo soggetto è ambientato alla fine dell'Ottocento, non più a Parigi, ma a Venezia, dove la famiglia Cardin abita. È da qualche mese che i signori Cardin hanno in programma una gita sul litorale della laguna per potersi godere la pace della campagna. La scelta di cambiare l'ambientazione del film è un modo di riportare la narrazione in un luogo più vicino, sia a livello geografico sia a livello conoscitivo, e ne garantisce un maggior controllo e una reale fattibilità.

I coniugi Cardin vivono con la figlia, Enrichetta, una bella ragazza bruna, con la sorella zitella del signor Cardin, Teresa, una donna austera e brontolona; infine, c'è anche un giovane garzone, Antonio, che li aiuta con il lavoro in bottega.

⁵⁶ L'ambiguità del termine «uccello» utilizzata da Maupassant, percorre tutta la scena dei giovani appartati tra i cespugli.

Fino a questo punto, Rosaleva mostra una spiccata attinenza al testo di partenza⁵⁷, si “limita” a variare l’ambientazione e i nomi dei personaggi - sebbene non si sia discostata tanto, basti pensare Henriette che diviene Enrichetta.

La seconda pagina del soggetto si apre con un’osservazione, che anticipa la scena, di Rosaleva legata proprio ad una evidente differenza tra il racconto e la scrittura filmica:

Maupassant nel suo racconto sorvola i preparativi della gita invece in sceneggiatura i preparativi per la partenza sono importanti perché ci fanno conoscere da vicino i personaggi che sopra abbiamo descritto⁵⁸.

Queste poche parole suonano come una dichiarazione di intenti, una forma di giustificazione nei confronti di una parte di storia evidentemente nuova rispetto al testo di partenza. Rosaleva a questo punto descrive il fermento che pervade la casa della famiglia Cardin e i preparativi che anticipano la scampagnata. Dalla partenza in poi, il testo procede percorrendo le stesse tappe dell’opera letteraria: l’arrivo al ristorante, gli operai all’interno, il pasto consumato sul prato; il garzone rosaleviano che, come quello parigino, trova le barche e mentre gli altri le osservano, i giovani operai che si adagiano sul prato.

A questo punto, quando la famiglia si reca nuovamente sul prato, l’incontro con i canottieri cambia forma: interagiscono pacatamente, mangiano facendosi compagnia, chiacchierano fino a cantare insieme l’inno dei canottieri. Quando Cardin, ormai ubriaco, crolla addormentato, i giovani preparano le lance e invitano le due donne ad andare con loro.

Anche qui, come in Maupassant, è il canto di un usignolo a dare avvio alla sequenza che poi porterà i due giovani, Enrichetta e il suo accompagnatore, a consumare il loro primo e unico rapporto.

«Nel fitto di un canneto i gridolini della signora Cardin potrebbero essere scambiati con il tubare di una colomba felice»⁵⁹ scrive Rosaleva nel suo soggetto, estendendo il richiamo a diverse varietà di volatili e, di conseguenza, l’allusione al rapporto sessuale diviene ancora più forte.

⁵⁷ Per questo suo pedissequo approccio nei confronti di testi già scritti, rimando alle analisi di *Sonata a Kreutzer* e *Mercoledì delle ceneri*, in quanto esempi emblematici del suo lavoro di trasposizione, pp. 93 e 115.

⁵⁸ Cfr. Appendice sceneggiature Vol. 2, p. 443.

⁵⁹ Cfr. Appendice sceneggiature Vol. 2, p. 447.

Al termine della gita amorosa, i quattro rientrano al punto di partenza, dove il signor Cardin si è finalmente destato dal suo sonno.

Nel racconto di Maupassant, come abbiamo visto, questo momento viene approfondito, giungendo fino all'ultima stretta di mano tra i rematori e il commerciante parigino che noi percepiamo come ulteriore beffa nei confronti del padrone di casa.

In Rosaleva, invece, questo momento viene tagliato di netto: non è presente un saluto, un chiarimento finale dopo l'incontro. La scelta di tenere il pubblico in sospeso si spiega nella scena finale che accade «Otto mesi dopo»⁶⁰.

I due giovanotti stanno passeggiando in Piazza dei Martiri e si imbattono nella vetrina dei Cardin; entrano e nel negozio trovano le due donne, la signora Rosa e la giovane Enrichetta, entrambe incinte. Il signor Cardin riconosce i due giovani e con orgoglio mostra loro i due imminenti lieti eventi.

Il finale, come è semplice notare, è una diversa interpretazione di quanto scritto da Maupassant, che lasciava trapelare un tenero e malinconico sentimento d'amore tra i due giovani. Al contrario, Rosaleva sceglie invece di mantenere un tono scherzoso e goliardico eliminando qualsiasi riferimento a un'eventuale emozione non fisica intercorsa tra i due. L'autrice opta dunque per una chiusa boccacesca a suggellare un racconto nel quale leggerezza e spirito permangono dal principio alla fine. Si sarebbe quindi trattato di una commedia, un genere non frequentato dalla regista, che Rosaleva avrebbe voluto realizzare per mettere alla prova la sua capacità di sconfinare tra i generi cinematografici, di poterli governare senza problemi e soprattutto mostrare la inclinazione all'ironia, così presente e tuttavia poco in rilievo nei suoi lavori audiovisivi⁶¹.

⁶⁰ Cfr. Appendice sceneggiature Vol. 2, p. 448.

⁶¹ L'unico film di Rosaleva che presenta elementi della commedia è *La sposa di San Paolo*: anche in questo caso, l'autrice calca sulla battuta di spirito e sul *misunderstanding* per dare avvio alle scene comiche. Per maggiori informazioni su *La sposa di San Paolo*, rimando alla scheda d'analisi a p. 148.

5.6 - UNA SERA DOPO CENA

Nel 1987 Rosaleva varca le soglie delle carceri Nuove di Torino, insieme al regista Ugo Gregoretti e alla compagnia del Teatro Stabile, per realizzare il documentario *Lettura ad alta voce*⁶². In questa occasione ha modo di vedere, tra il pubblico presente, Doretta Graneris. Nelle giornate trascorse all'interno delle carceri, detenute e troupe televisiva non potevano in alcun modo interagire, ma quando Rosaleva riconosce la donna e ricorda le ragioni del suo arresto, matura in lei la decisione di provare a raccontare la storia della detenuta. O meglio, ha voluto raccontare una storia liberamente ispirata al famoso caso Graneris. Così la sceneggiatura di *Una sera dopo cena* vede la luce nel 1993, qualche anno dopo l'"incontro" tra la regista e la protagonista del caso di cronaca.

La vicenda su cui si basa risale alla notte tra il 13 e il 14 novembre del 1975. Doretta Graneris, in compagnia del fidanzato Giulio Badini, fa irruzione in casa dei genitori e dopo alcuni minuti di conversazione uccide il padre Sergio, la madre Italia, i nonni Romolo e Margherita, il fratellino Paolo e i loro cani, a colpi di pistola. I corpi delle vittime vengono rinvenuti l'indomani mattina e, anche a causa della reazione eccessivamente composta della ragazza alla notizia della morte dell'intera famiglia, gli investigatori cominciano ad avere sospetti sulla sua colpevolezza. Dopo poco tempo gli inquirenti risalgono all'effettivo coinvolgimento dei giovani nella strage.

Rosaleva, per ragioni di privacy, cerca di raccontare l'accaduto modificando alcuni elementi del contesto ma senza snaturare l'essenza della vicenda. L'autrice racconta la storia di Teresa, una ragazza con la faccia d'angelo che vive in una piccola città di provincia, che ha 24 anni e dopo aver lasciato gli studi lavora come cassiera nell'attività commerciale del padre. Da qualche mese, con lei al banco, c'è Tommaso⁶³, un ragazzo bello e scherzoso che sa di piacere alle donne. Terry s'innamora di lui da subito, tanto da decidere di concedergli la sua verginità. Una sera Sandro, il padre di Terry, torna prima del previsto e scopre i due giovani mentre fanno l'amore nascosti nel magazzino: l'uomo ha una reazione violenta, spropositata; caccia Tom e picchia Terry che, a sua volta, reagisce e lo accusa di essere violento e sudicio. A questo punto i due fidanzati vorrebbero scappare da questa soffocante realtà provinciale, ma per farlo hanno bisogno di soldi,

⁶² Cfr. Scheda d'analisi, p. 131.

⁶³ Teresa e Tommaso, i nomi dei due protagonisti, vengono riportati anche come Terry e Tom nel corso della sceneggiatura.

molti soldi. Decidono così di rapinare la cassaforte del magazzino del padre. Una sera dopo cena, mentre mettono in atto la rapina, il padre li scopre e tenta di uccidere Tom. Terry, armata di pistola, uccide il padre sfoggiando un inaspettato sangue freddo. Al suono degli spari, il nonno si affaccia e Terry, che potrebbe fuggire, rimane e uccide anche lui; sale poi di sopra e affronta la madre, ammazzandola per punirla di aver “assecondato” il padre; poi è il turno della nonna e dei cani, destinati alla stessa fine. L'accusa che Terry muove alla madre poco prima di freddarla con un colpo di pistola lascia intendere la presenza di un non detto familiare, di un torbido episodio che ha macchiato la famiglia nel passato e che probabilmente è il movente profondo della altrimenti inspiegabile furia omicida della giovane. Tom e Terry vengono arrestati; Terry non dimostra pentimento per l'accaduto. La ragazza divide la cella con Olga, condannata al carcere per aver ucciso la compagna.

L'avvocato di Terry, Marco, è un ragazzo giovane e intelligente, ma il perseverare nel silenzio della sua cliente ha la meglio: ben presto però si capisce che dietro il muro innalzato dall'assassina, c'è qualcosa di ancora più oscuro che deve essere svelato. Così l'avvocato comincia a indagare sul passato della famiglia e scopre l'esistenza di diversi Super8 amatoriali girati dal padre tanti anni addietro: sono filmini osceni, che raffigurano degli amplessi con prostitute ai quali assistono anche dei bambini. In una di queste pellicole si riconoscono i genitori di Terry, ripresi in pose oscene, sotto lo sguardo della piccola figlia. A questo punto l'avvocato deve convincere Terry a confessare. Lei rifiuta, vuole proteggere Tom, ma l'avvocato la mette in guardia: l'uomo che ama e che vuole proteggere a tutti i costi è stato il primo ad accusarla di tutto, pur di scagionarsi. Presa da un forte sconforto, Terry non sa più come comportarsi, non ha più nulla da nascondere ma, al tempo stesso, nulla per cui difendersi. Questi pensieri le corrono veloci alla mente poco prima di tentare il suicidio tagliandosi le vene con la linguetta di una lattina.

Nel suo complesso, si tratta di un tipo di racconto e di atmosfera molto distante dal consueto sentire di Rosaleva. Pertanto, non è semplice individuare elementi che relegano *Una sera dopo cena* all'universo rosaleviano.

Innanzitutto occorre specificare ulteriormente di come il caso Graneris abbia fornito solo una vaga ispirazione per la stesura della sceneggiatura. L'operazione che compie la regista non è una indagine su un episodio italiano accaduto negli anni Settanta, ma si configura piuttosto come il tentativo di sondare, partendo da quel punto, il territorio inesplorato del genere noir. La storia, infatti, è divisa in due parti: fino al compimento degli

omicidi⁶⁴ seguiamo le vicende di Teresa e del fidanzato Tommaso; dall'arresto in poi, invece, lo sguardo cambia: entra in scena Marco, l'avvocato di Teresa, e seguiamo lui mentre porta avanti le indagini per scoprire il passato della famiglia e trovare un movente per l'omicidio. La struttura del racconto è lineare, canonica, e non presenta particolari inserti fuori contesto tipici di Rosaleva. Alcune immagini e soluzioni però⁶⁵ testimoniano la piena appartenenza alla poetica dell'autrice. Ne è un esempio l'uso del camera car all'inizio: un movimento di macchina che, utilizzato in apertura, permette il doppio ingresso nella narrazione dal momento che stiamo entrando del film appena iniziato, e lo stiamo facendo anche in maniera concreta, con l'arrivo nel luogo dove la storia ha inizio⁶⁶.

Un altro esempio è l'utilizzo dei flashback che ci mostrano la Teresa bambina: le immagini del passato servono al pubblico per comprendere meglio cosa può essere accaduto nell'infanzia della protagonista, ma sono soprattutto d'aiuto a lei, per ricostruire la serie di eventi traumatici che, evidentemente, l'hanno condotta a compiere un gesto così efferato. In particolare è degno di attenzione il flashback della scena 91⁶⁷ che prende avvio dal racconto di Teresa; poi si interrompe e anziché tornare alla protagonista, veniamo catapultati dentro la macchina dell'avvocato che, in compagnia della fidanzata, sta guidando sotto la pioggia. A questo punto, il rumore dell'acqua battente sul parabrezza riattiva il flashback interrotto in precedenza. I due personaggi, in questo momento, ci appaiono in connessione: quello che nasce come un ricordo di Teresa, diviene poi un ricordo di Marco che ormai è totalmente assorbito dal caso e dal desiderio di scoprire cosa nasconda la sua assistita. Questo mescolamento memoriale, nella sua indeterminazione, si attaglia perfettamente negli slittamenti e nella sospensione cronologica che caratterizzano l'impronta autoriale della regista.

Un altro elemento tipico del cinema di Rosaleva è l'inserito poetico. In gran parte dei suoi lavori è presente la lettura o la declamazione di una poesia, scritta da lei o presa in

⁶⁴ La sceneggiatura è composta da 147 pagine e 113 scene. La rapina organizzata dai due ragazzi e la conseguente strage familiare avvengono durante la scena 63, a pagina 77.

⁶⁵ Ovviamente mi riferisco alle immagini tratteggiate dalla descrizione delle scene essendo un lavoro fermo allo stadio di sceneggiatura.

⁶⁶ Il camera car in apertura trova spazio in *Lo spadaccino*, *Processo a Caterina Ross* e *Sulle strade di Coppi*. Cfr. Bilancio finale, p. 235.

⁶⁷ Cfr. Appendice sceneggiature Vol. 2, p. 562.

prestito, o di uno stralcio letterario⁶⁸. In *Una sera dopo cena*, nella scena 89⁶⁹, Olga, la compagna di stanza di Teresa, sta leggendo un libro di Sam Shepard; la protagonista, incuriosita, le domanda di leggere a voce alta:

L'insonnia è una catena
L'insonnia è un cappio
L'insonnia è un circolo vizioso
Adesso
dentro al mio cranio
dentro alle mie ossa
il mio collo gira
la cartilagine si muove
mi piace il rumore delle mie ossa
ne bel mezzo di questo accidente
penso a te e solo a te
nel bel mezzo di tutto questo sangue insonne
le tue labbra rosa
le tue braccia tese
non posso respirare senza te
ma questo cerchio di costole
continua a lavorare per conto suo⁷⁰.

Teresa, turbata dalla violenza del testo, osserva Olga, inizialmente con diffidenza poi invece sembra cercare in lei un'alleata.

Come abbiamo evidenziato all'inizio, la vicenda di cronaca nera si è consumata nel 1975; Rosaleva però, che di quella storia ha scelto di recuperare solo alcuni elementi, decide anche di postdatarne l'accadimento. Non inserisce un data precisa, ma alcuni indizi nel testo lasciano intuire che la vicenda è ambientata nello stesso periodo in cui è stata scritta: nel corso della scena 9, infatti, Sandro sta guardando il telegiornale e tra le notizie che ascolta ci sono l'eruzione dell'Etna, accaduta tra il 1991 e il 1993, e la guerra tra Serbia e Croazia, che raggiunge il suo culmine tra il 1991 e il 1992. Peraltro in questo intervallo cronologico è plausibile che Olga sia in possesso del libro di Sam Shepard, pubblicato in Italia nel 1985⁷¹.

⁶⁸ Per quanto riguarda l'utilizzo dell'inserito letterario nel cinema di Rosaleva, rimando al capitolo sul confronto finale.

⁶⁹ Cfr. Appendice sceneggiature Vol. 2, pp. 556-557.

⁷⁰ La poesia è tratta da Sam Shepard, *Motel Chronicles* [1982], Il Saggiatore, Milano, 2016.

⁷¹ Ho scelto di soffermarmi sulla questione della datazione perché in un regime di racconto realistico come questo, sarebbe stato fuori posto un inserto anacronistico. Diverso è il caso di *Lo*

Un ultimo elemento che desidero sottolineare rispetto alle immagini rosaleviane è la corsa affannosa di Marco nella penultima scena⁷²: come abbiamo evidenziato in alcune analisi filmiche, la corsa è un'altra costante della regista. In questa sceneggiatura è un movimento obbligatorio dal momento che Marco ha necessità di raggiungere Teresa il più presto possibile; in altri casi, invece, la corsa è fine a se stessa, raramente conduce a qualcosa di specifico o necessario⁷³.

Il finale della storia, volutamente ambiguo e aperto, lascia spazio a numerose ipotesi e, saggiamente, non ci permette di schierarci da nessuna parte evitando così di individuare un solo colpevole: i colpevoli sono molteplici e, come afferma Martino, il padre di Marco, nelle indagini «la verità, quella assoluta, non esiste»⁷⁴.

spadaccino, dove lo smaccato anacronismo del passo di Sartre non suscita stupore, dal momento che l'intero racconto si sviluppa in un universo apertamente finzionale. Cfr. *Lo spadaccino*, p. 190.

⁷² Cfr. Appendice sceneggiature Vol. 2, p. 593.

⁷³ Per quanto riguarda la corsa nei film di Rosaleva rimando alle schede d'analisi di *Una leggenda sarda* e *Spartaco*, rispettivamente a p. 37 e p. 106.

⁷⁴ Cfr. Appendice sceneggiature Vol. 2, scena 75, p. 538.

5.7 - IL VIOLONCELLO DI ESTER

La sceneggiatura de *Il violoncello di Ester* è divisa in tre parti ed ambientata durante la seconda guerra mondiale e, precisamente, la storia prende avvio il 15 settembre del 1943, a Nonantola, un piccolo paese in provincia di Modena. La prima parte si apre sul giardino di Villa Emma; viene poi seguita da un piano sequenza che mostra gli interni della Villa e presenta i protagonisti del racconto, in particolare vediamo Boris e Marco. Nel corso della scena incontriamo anche le altre ragazze e gli altri ragazzi che affollano le stanze dello stabile. L'atmosfera è serena, ora che sono tutte e tutti insieme. Delle ragazze conosciamo Ester Coen, violoncellista, e sua sorellina Sarina; c'è poi Ulla, amica di Sarina, e Bubu, il cane lupo di Sarina che tiene loro compagnia. Al termine della festa, i giovani si ritirano per la notte. A quel punto Boris, favorito dal buio della notte, raggiunge Ester e i due amanti possono godersi un momento di intimità. Sono però allarmati; Yosko, un loro amico, non ha ancora fatto ritorno alla Villa. I giovani temono che prima o poi venga scoperto il loro nascondiglio e che i tedeschi possano arrivare e portarli via. L'indomani mattina, Don Arrigo giunge alla Villa, reca con sé la notizia che tutti paventavano: Yosko è stato identificato come ebreo e catturato. Questo significa che il nascondiglio non è più un luogo sicuro e che dovranno prepararsi per lasciarlo al più presto e raggiungere la Svizzera. Don Arrigo prepara un perfetto piano di fuga, fornisce a tutte e tutti documenti falsi, non c'è più tempo da perdere. Nel primo gruppo che abbandona la Villa c'è la piccola Sarina Coen, mentre Ester deve aspettare ancora; Boris, invece, in un finto abito talare, aiuta Don Arrigo a mettere in atto la fuga. Quando il primo gruppo si allontana, Ester confessa a Boris di essere incinta. I due si salutano con la promessa che, prima o poi, si sarebbero rivisti e insieme si sarebbero trasferiti in Palestina, la terra dei loro padri. Ha ora inizio la seconda parte; le ragazze e i ragazzi si preparano per la fuga, aiutati da Don Arrigo, Don Luigi, Boris e una guida. Favoriti dal buio, riescono a superare la recinzione al confine ed entrare finalmente in terra svizzera. Ad accoglierli trovano alcune guardie e piano piano vengono suddivisi nelle varie famiglie; Sarina, invece, con la febbre, rimane nella baita delle guardie. Uno dei gendarmi, Pietro, preoccupato per la salute della bambina, la porta a casa sua. Pietro vive poco lontano, insieme alla madre Lisa, alla sorella Angioletta e alle zie Zita e Lalla. La bambina viene accolta con amore, guarisce e vive serenamente con questa nuova famiglia adottiva, ma non smette di sperare che arrivino in Svizzera anche Ester, Boris e tutti gli altri.

Durante il mese di novembre, un gruppo di persone viene intercettato lungo la recinzione al confine: qualcun'altro sta cercando di mettersi in salvo. Tra loro c'è pure Ester. Pietro, dopo averla portata in salvo, rimane particolarmente colpito dalla sua bellezza, che quasi lo intimorisce. Sarina è felice dell'arrivo della sorella ma da subito manifesta una certa gelosia nei confronti di Boris. Pietro, dal canto suo, si sta innamorando di Ester ma non osa dirle nulla: nel di lei cuore, per ora, c'è posto solo per Boris, il padre del figlio che porta in grembo.

In questo clima, si conclude la seconda parte e comincia la terza.

Un gruppo di ragazze e ragazzi sta leggendo un giornale: la loro attenzione viene catturata da un titolo che annuncia la morte di alcuni ebrei in fuga; l'articolo è corredato da una foto, uno di loro sembra proprio Boris. Ester, che nel frattempo li raggiunge, rimane sconvolta dalla notizia. Quando rincasa le donne si accorgono del suo malessere e fanno di tutto per accudirla e starle accanto. Mentre sono in cucina e leggono un passo della Bibbia, alcuni piatti cadono a terra e si frantumano provocando un gran fracasso: quel rumore così forte innesca un flashback nel quale viene raccontata l'uccisione dei genitori di Sarina e Ester. La piccola scoppia in lacrime dallo spavento e corre tra le braccia della sorella. Mentre piange e cerca conforto, chiede scusa per il suo comportamento. Ester la perdona senza esitazioni e le confessa di essere incinta. In breve tempo la notizia fa il giro della casa, anche Pietro viene a saperlo. Tra Pietro ed Ester sembra stia cominciando a nascere un po' di tenerezza. Pietro è sempre più innamorato, sogna di sposarla e di vivere con lei e con il bambino che nascerà. Oltre a Boris, Ester sente forte la mancanza del suo violoncello, poiché saper suonare e non avere lo strumento è una cosa difficile da accettare.

La vigilia di Natale è giunta, tutte e tutti insieme cenano in allegria e festeggiano la festa invernale di Hanukkah. Durante la serata, Pietro riesce finalmente a confessare il suo amore per Ester, la quale si lascia cullare dal calore del suo sentimento e si rasserena.

Qualche giorno dopo, alcuni profughi riescono a superare il confine, tra loro, però, Boris non è presente. Ester ormai ha esaurito le speranze di rivedere l'amore della sua vita. Presa da un impeto di rassegnazione e affetto, accetta di sposare Pietro e di vivere con lui.

Quando la storia sembra ormai essersi risolta, arrivano nuovi ebrei al confino. Pietro riconosce Boris, poiché porta con sé il violoncello di Ester. Dopo un attimo di esitazione, lo salva dalla furia dei soldati tedeschi e lo accompagna a casa sua con un misto di gioia e dolore.

Il violoncello di Ester è una sceneggiatura che la RSI - Radio Televisione Svizzera commissiona a Gabriella Rosaleva. La sua stesura risale agli anni '90⁷⁵.

La storia affronta tematiche culturali e religiose apparentemente lontane dal mondo dell'autrice e dal suo immaginario, ma ad una lettura più attenta si possono cogliere alcune particolarità che si ricollegano al suo universo creativo.

Innanzitutto il film si apre con un piano sequenza⁷⁶. Sebbene non sia un tipo di ripresa che Rosaleva predilige, già in *Caterina Ross* ci mostra di saper padroneggiare la macchina da presa e di essere incline al long take. Nel corso della storia, inserisce altri due piani sequenza⁷⁷: se il primo descrive una situazione calma e allegra, gli altri due vengono utilizzati per raccontare momenti concitati di agitazione e fuga. Un altro elemento che richiama proprio *Caterina Ross* è l'utilizzo dei cartelli a tutto schermo per sottolineare il trascorrere del tempo. Si tratta di una soluzione che accomuna solo queste due opere in quanto non viene riproposto in altri film della regista.

Andando avanti con la lettura della sceneggiatura, emergono chiaramente alcuni temi ricorrenti e soluzioni visive già sperimentate.

Ad esempio nella scena 24⁷⁸, la Bibbia trova nuovamente spazio, difatti il passo che Boris legge ad alta voce è tratto dall'Esodo⁷⁹. Come è noto, si tratta del secondo libro dell'Antico Testamento e fa parte sia della Bibbia cristiana sia della Torah ebraica. La sezione da cui

⁷⁵ Non è chiara la data esatta della stesura. Potrebbe trattarsi della seconda metà degli anni '90. Rosaleva, infatti, realizza nel 1996 *Storia di un ufficiale di carriera*, sempre per la RSI. Presumibilmente, dopo questa collaborazione, il canale svizzero e l'autrice tentano di lavorare ancora. In questa collaborazione non considero *La Sonata a Kreutzer* che è invece una coproduzione tra Italia e Svizzera.

⁷⁶ Cfr. Appendice sceneggiature Vol. 2, p. 595.

⁷⁷ Cfr. Appendice sceneggiature Vol. 2, p. 605.

⁷⁸ Cfr. Appendice sceneggiature Vol. 2, p. 613.

⁷⁹ Esodo 16, 13-16: «Alla sera le quaglie salirono e coprirono l'accampamento; al mattino vi era uno strato di rugiada intorno all'accampamento. Poi lo strato di rugiada svanì ed ecco sulla superficie del deserto c'era una cosa minuta e granulosa, minuta come è la brina sulla terra. Gli Israeliti la videro e si dissero l'uno l'altro: "Man hu: che cos'è?", perché non sapevano che cosa fosse. Mosè disse loro: "È il pane che il Signore vi ha dato in cibo. Ecco che cosa comanda il Signore: raccoglietene quanto ciascuno può mangiarne, un omer a testa, secondo il numero delle persone con voi. Ne prenderete ciascuno per quella della propria tenda"». *La Bibbia. Parola di Dio scritta per noi vol. I*, Marietti Editore, Torino, 1980, p. 169.

è tratto il brano narra il vagare degli ebrei lungo il deserto dopo la fuga dalla schiavitù egizia. Siamo dunque di fronte a un passo particolarmente significativo, che appare in un momento cruciale della sceneggiatura, quando anche i protagonisti del film si trovano in viaggio essere scappati dalla furia tedesca. Una scelta - quella di inserire questo passo dell'Antico Testamento - perfettamente in linea con la sua sensibilità religiosa dell'autrice e che trova in questo lavoro l'ennesima conferma della sua doppia fascinazione per la cultura cattolica ed ebraica.

Proseguendo con la disamina degli elementi caratteristici dei lavori rosaleviani, occorre soffermarsi sul motivo del sogno. Nella scena 38⁸⁰, Sarina e Angioletta stanno dormendo e, improvvisamente, Sarina lancia un urlo e si sveglia. Mentre la bambina comincia a raccontare l'incubo, alcune immagini ce ne avrebbero restituito il contenuto. In sceneggiatura, Rosaleva annota una indicazione: «Cercare Quark - bellissimo documentario subacqueo su ippopotami e coccodrilli». Si tratta di un dettaglio estremamente rilevante che unisce sia l'universo onirico a lei caro, sia l'importanza che nei suoi lavori riserva al regno animale. Ipotizziamo dunque che Rosaleva volesse restituire la atmosfera onirica attraverso immagini appartenenti al mondo animale. I sogni, nel cinema di Rosaleva, sono fonte inesauribile di rivelazioni rispetto all'inconscio dei personaggi messi in scena⁸¹.

Poco più avanti, nella scena 41⁸², appena prima che Pietro salvi e porti a casa Ester, Angioletta e Sarina si affacciano alla finestra e vedono la neve. Dopo l'intestazione della scena, Rosaleva scrive «Angioletta balza dal letto e va alla finestra. La neve ha ricoperto tutto (SAREBBE VISIVAMENTE MOLTO BELLO SE CI FOSSE)». Ancora una volta, come già sottolineato in precedenza, la bellezza della neve stupisce e affascina i personaggi di Rosaleva, caricandosi di significati memoriali e poetici, come accade, ad esempio, in *Viaggio a Stoccolma*.

⁸⁰ Cfr. Appendice sceneggiature Vol. 2, p. 622.

⁸¹ Il rimando all'universo onirico è difatti una costante nei suoi film. Ricordiamo *Una leggenda sarda*, dove la protagonista, grazie a un sogno, si rende conto di voler sfuggire al matrimonio forzato; allo stesso modo, in *Spartaco* i sogni si rivelano fonte di conoscenza e motivo di ribellione; in *Storia di un ufficiale di carriera* Otto rivive oniricamente i traumi del passato; e infine, in *Viaggio a Stoccolma*, Grazia Deledda, sognando, si confronta con i suoi personaggi letterari.

⁸² Cfr. Appendice sceneggiature Vol. 2, p. 624.

Di questa sceneggiatura desidero segnalare un ultimo dettaglio relativo alla scena 47⁸³, nella quale appare la lettera di Boris da leggersi utilizzando la voce fuori campo. Non è la prima volta che Rosaleva si affida a questo espediente: basti ricordare *Lettere dalla Sabina*, che si basa interamente sulla missiva che la protagonista scrive alla figlia, o ancora a *Cercando Bill* che si apre con la lettera che il piccolo Pietro scrive al padre; E soprattutto si rammenti *Sonata a Kreutzer*, dove la lettera letta in voce fuori campo dalla moglie risveglia la rabbia di Vasja. In *Sonata* e in *Ester* la missiva si fa carico di informazioni utili per lo sviluppo della narrazione. Nella lettera di Boris, infatti, lui fa particolare riferimento al violoncello - lo strumento di Ester - come portatore di fortuna. E infatti, nel finale, sarà proprio grazie al violoncello che Boris verrà riconosciuto e portato in salvo da Pietro. In definitiva, anche qui il motivo della lettera si conferma come elemento cruciale nell'arsenale narrativo di Rosaleva, sia per la sua capacità di veicolare informazioni in maniera diretta, sia per la suggestione delle parole in Voice over, così disponibili ad essere abitate, sul piano delle immagini, dalle visioni tanto care all'autrice.

⁸³ Cfr. Appendice sceneggiature Vol. 2, p. 627.

5.8 - LA VIRTÙ DELLA MEMORIA

Nel corso degli “anni romani”⁸⁴ Rosaleva non è serena, dichiara spesso di non essere riuscita a entrare in sintonia con la capitale e quindi di non essere riuscita a dare sfogo alla sua vena artistica. In quel periodo, però, realizza, tra le altre cose⁸⁵, il film *Lettere dalla Sabina*⁸⁶ e scrive, nel 1994, il romanzo *La virtù della memoria*, edito dalla milanese La Tartaruga. Il libro racconta cento anni di storie accadute a Picco Paradiso, un borgo dell’alta Sabina, a partire dalla fine dell’Ottocento, organizzandole in un struttura circolare, che si apre il 19 giugno del 1978, con l’arresto di Giulio Cesare, figlio di Mariannina Carrettieri. Da questo episodio, Rosaleva ci porta indietro nel tempo, alla nascita di Mariannina il 12 luglio del 1890, e da lì in poi ci guida alla scoperta di tutte le figure che hanno ruotato intorno a lei e che hanno abitato Picco Paradiso. Dal 1890, torniamo infine al 1978, quando tutto era cominciato, per scoprire il motivo di quell’arresto iniziale.

I personaggi che si susseguono sono tanti ed è difficile elencarli tutti; anche la trama non è riassumibile in poche righe. Ma diversi elementi di questa breve incursione letteraria di Rosaleva sono notevoli in quanto si ricollegano al suo più ampio immaginario e dunque al suo cinema. Mi affido alle parole riportate sul risvolto della copertina per fornire maggiori informazioni sul contenuto:

Aristocratici, contadini, parroci, badesse e gli ulivi delle colline sono i protagonisti della storia di Picco Paradiso, borgo medievale dell’alta Sabina, luogo di pace e di bellezza ma anche teatro di passioni, eventi strani, nascite ambigue e morti misteriose.

Abitano il palazzo le marchese Castelbuono, gemelle simili come due gocce d’acqua (ameranno infatti per tutta la vita lo stesso uomo che si dividerà equamente tra le due) che uniscono a una naturale leggerezza e all’anticonformismo nobiliare un fermo rispetto per le tradizioni: mai cederanno un palmo della loro terra alla speculazione edilizia che incalza e minaccia gli splendidi uliveti.

Gli abitanti del borgo, con il passare del tempo, hanno generato figli indifferenti alla bellezza del paesaggio e alla cultura delle origini che alcuni tra i vecchi continuano a difendere, fieri come i loro antenati latini.

La rottura è inevitabile.

L’arrivo di una banda di ragazzotti in motocicletta, nipoti inurbati dei locali, che devasta il territorio e rovina la quiete, scatena una furia omicida cui segue un efferato delitto.

⁸⁴ A differenza degli “anni torinesi”, gli “anni romani” sono caratterizzati dall’effettivo trasferimento della regista nella capitale.

⁸⁵ Cfr. Biografia, p. 7.

⁸⁶ Cfr. Scheda d’analisi, p. 158.

Il romanzo inizia il giorno in cui si attende la sentenza del processo⁸⁷.

La virtù le ha lasciato una maggiore libertà narrativa, così tolti i limiti produttivi che l'audiovisivo impone, con la scrittura letteraria Rosaleva ha esplorato ambiti per lei nuovi, affondando nei meandri della commedia e finanche del grottesco⁸⁸. E allo stesso tempo, pur in un ambito discorsivo differente, l'autrice resta fedele a se stessa e all'immaginario che da sempre ha caratterizzato i suoi film. Il romanzo, infatti, sia nei personaggi sia nelle vicende, incarna sentimenti e preoccupazioni da sempre cari all'autrice. Procedendo con ordine, riporto di seguito gli elementi che, a mio avviso, più di altri, evidenziano la continuità fra le pagine e lo schermo.

Il secondo capitolo⁸⁹ è ambientato nel maggio del 1925. Donna Europa, la madre delle gemelle Castelbuono, soffre atrocemente durante il parto, fino a temere per la sua vita. Pertanto Don Alfonso, il marito, fa un voto: se la moglie sopravvive, adotterà un bambino dall'orfanotrofio. E così, dopo la buona riuscita del parto, prendono con loro una piccola ebrea, Stella di David. La bambina, che dopo qualche tempo a casa dei Castelbuono, comincia a fare amicizia con le galline nel pollaio, con le quali trascorre persino la notte. Un giorno, però, Stella e le galline spariscono: si sono dileguate.

⁸⁷ Gabriella Rosaleva, *La virtù della memoria*, La Tartaruga, Milano, 1994.

⁸⁸ Riporto qui uno degli episodi che, più di altri, rendono maggiormente l'atmosfera boccacesca e grottesca che percorre gran parte del romanzo ma che, seppure in maniera più blanda e limitata, è ravvisabile anche nel film *La sposa di San Paolo* (cfr. scheda d'analisi, p. 129). «Una notte i paesani ebbero una rivelazione pressoché collettiva. Ne discussero a lungo e furono d'accordo sulla ritrovata virilità di Cornelio. Chiamarono un pittore che dipingesse uno stendardo da esibire in processione con raffigurato il miracolo. Spiegarono con minuzia di particolari la scena del dipinto. Quando il pittore consegnò l'opera, i sabini si recarono alla canonica e, orgogliosi, srotolarono lo stendardo ai piedi di Don Eliseo. Al centro, su uno sfondo celestino di seta, Santa Chiara veleggiava nell'aria, stringendo, tra le mani congiunte, il sesso miracolato di Cornelio. Sulla destra, sempre in alto, lo scenario infernale della Grande Guerra, coi soldati nella trincea, caduti come birilli. Sulla sinistra, sempre in alto, il monastero delle Clarisse avvolto dalle fiamme, con le suore imploranti aiuto. In basso, al centro, disteso sopra un letto di petali di rose, Cornelio, nudo e senza sesso, come un bambolone di celluloidi in attesa del meritato intervento dopo l'eroico soccorso alle suore, della santa protettrice delle Clarisse». Ivi, p. 54.

⁸⁹ Ivi, p. 30-31.

La scena appena descritta presenta due elementi di forte interesse. Il primo è la provenienza della bambina: Rosaleva, come già evidenziato nella biografia, aveva una nonna di origine ebrea, quindi per la prima volta all'interno della narrazione attinge al proprio vissuto per delineare uno dei personaggi. Il secondo elemento significativo è l'inserimento delle galline: ancora una volta, questo animale trova spazio in un'opera della regista, ma a colpire particolarmente è la relazione che si instaura tra loro e la bambina. Difatti, nell'immaginario e nel cinema di Rosaleva tra i bambini e gli animali c'è uno scambio forte, una complicità tra pari, una sintonia tra esseri puri che insieme fuggono via, abbandonando il mondo degli adulti⁹⁰.

Un ulteriore elemento ritornante si presenta a pagina 68: «Un bel mattino la febbre sparì. Giulio Cesare si sollevò a sedere sul cuscino, guardò fuori dalla finestra e disse “Nevica!”»⁹¹. La neve, come si è osservato nel corso delle analisi filmiche, è un motivo poetico e narrativo che ricorre in diverse situazioni e sembra innescare nei protagonisti la memoria di un vissuto passato. Penso, per esempio, alla neve portatrice di ricordi nel film *Viaggio a Stoccolma*⁹², o ancora alla neve che in *Storia di un ufficiale di carriera*⁹³ si fa carico dei sentimenti del protagonista poco prima di raccontare al suo medico il ricordo della morte del padre.

Nel romanzo, a differenza dei casi appena descritti, la neve non porta con sé particolari ricordi dei personaggi, ma enfatizza la guarigione del piccolo Giulio Cesare, figlio di Mariannina, dopo una malattia della quale non si vedeva via d'uscita.

Poco dopo, a pagina 73, ha inizio il sesto capitolo. È il 1947 e Aurora di Montereale, badessa del monastero delle Clarisse di Fara Sabina, invia una missiva al vescovo di Rieti per domandargli di recarsi presso il monastero e constatare di persona i danni causati dal terremoto del 1939. Il vescovo, in risposta, la esorta ad avere pazienza dal momento che tutta l'Italia, appena uscita dal conflitto mondiale, versa in condizioni precarie. Davanti a

⁹⁰ Le galline appaiono in due film: in *Spartaco*, durante la visione di un sogno/ricordo, è presente una bambina all'interno di un pollaio; in *Sulle strade di Coppi*, una delle anziane signore intervistate apre la scena lanciando del becchime alle galline. Cfr. Schede d'analisi p. 106 e p. 140. Si ricorda, inoltre, che Rosaleva sta attualmente lavorando a un nuovo soggetto incentrato sulla relazione tra una donna e le galline del suo pollaio.

⁹¹ G. Rosaleva, *La virtù della memoria*, cit., p. 68.

⁹² Cfr. Scheda d'analisi, p. 178.

⁹³ Cfr. Scheda d'analisi, p. 166.

questa risposta, la badessa decide di rimboccarsi le maniche e darsi da fare in prima persona con la ristrutturazione dell'edificio.

Questo episodio richiama evidentemente il film *Lettere dalla Sabina* e, per l'esattezza, la seconda tappa del viaggio della protagonista, incentrata sull'incontro con la badessa di un monastero. La suora di clausura, infatti, dopo essersi laureata in architettura, ha deciso di ricostruire il proprio convento, rendendolo più funzionale alla vita monastica.

I riferimenti al film "sabino", come si può immaginare, non si esauriscono nell'episodio della badessa-architetta; difatti oltre ai luoghi descritti sia nel film sia nel romanzo e ai personaggi reali come la religiosa citata poco sopra, Rosaleva sceglie di avvicinarsi anche al personaggio di invenzione che ha immaginato per il documentario dedicato alla Sabina. Difatti *Lettere*, che nasce come una sorta di reportage sulla Sabina, è, in realtà, un ibrido dove gli elementi di finzione affiancano e quasi superano quelli reali⁹⁴. Per scoprire quei luoghi, gli stessi dove abita Rosaleva, l'autrice si affida al vagare della protagonista, Anna, un'americana alla ricerca delle proprie origini. Il suo percorso somiglia a quello di Susanna MacKay, ne *La virtù*, al capitolo 13⁹⁵, che nell'aprile del 1975 arriva in Sabina per studiare i manoscritti miniati della biblioteca dell'Abbazia di Farfa.

Se già durante l'analisi di *Lettere* si poteva intuire una sorta di analogia tra Anna e Rosaleva, nel romanzo siffatta vicinanza tra autrice e personaggi è rafforzata da numerosi elementi, a partire dalla riflessione sul periodo romano della regista, che si configura come un percorso di indagine introspettiva. Si legge così nelle pagine di *La virtù*:

Susanna MacKay era nella zona per studiare i manoscritti miniati della biblioteca dell'Abbazia di Farfa. Con una gran massa di capelli rossi raccolti sulla nuca, un sorriso accattivante e una tale semplicità nel vestire che le marchese giudicarono molto chic e, nonostante il forte accento americano (veniva dalla Pennsylvania) rendesse la conversazione non priva di intoppi, in breve la ragazza conquistò in pieno le simpatie delle nobildonne. Susanna aveva con sé un gatto, un bell'esemplare di giovane maschio di razza europea, dal pelo bianchissimo. Le marchese a prima vista lo scambiarono per un coniglio. Quando poi Susanna definì il paesaggio di quei luoghi «molto giottesco», le offrirono ospitalità a Palazzo, nel borgo, dove la giovane avrebbe goduto di maggiore autonomia. Susanna, ogni mattino, da Picco Paradiso scendeva in bicicletta all'abbazia. Cocò, il gatto, sdraiato nel cestino, assaporava l'ebbrezza della discesa⁹⁶.

⁹⁴ Cfr. Scheda d'analisi, p. 158.

⁹⁵ G. Rosaleva, *La virtù della memoria*, cit., p. 141.

⁹⁶ *Ibidem*.

Da questo piccolo estratto si evince l'estrema somiglianza con la trama del film ma soprattutto, alcuni elementi, come accennato, si ispirano direttamente alla vita di Rosaleva. Il gatto, in modo particolare, è un animale affine alla regista; in quegli anni, infatti, vive nei borghi sabini in compagnia di una gatta bianchissima di nome Cocò.

Procedendo con la lettura, a poche pagine dalla fine del romanzo, è presente l'ennesimo rimando a un suo film: siamo nel quattordicesimo capitolo, Giulio Cesare, il figlio di Mariannina, è stato condannato per omicidio; dopo il processo, mentre viene condotto sulla camionetta dei carabinieri, uno di questi gli domanda se abbia portato con sé la musica:

Giulio Cesare, dalla sacca, estrasse il mangiacassette e la foto di Cocò. Spinse il pulsante ed un violino impetuoso dialogò con le note gravi di un pianoforte: era la *Sonata a Kreutzer*, di Beethoven.

Il carabiniere anziano disse: «Bravo!».

Giulio Cesare scivolò sul sedile, guardò un lungo ritratto di Cocò, trasse un profondo sospiro e socchiuse gli occhi⁹⁷.

Un altro fattore da considerare nel libro riguarda l'elemento pittorico. Seppure più complicato da inserire, non avendo la possibilità di costruire un'immagine, sul finire del romanzo, Jeremy, l'amante delle marchese Castelbuono, si stabilisce in America dove dipinge «tramonti sul mare e burrasche alla maniera di Turner»⁹⁸; poco dopo, sempre a Jeremy viene affidato l'unico inserto poetico del romanzo:

Al suono dei vostri passi,
all'ombra dell'ulivo,
respirando in un corpo solo,
all'ombra di addomesticate vite,
amarvi per sempre vorrò,
fino alla mia ombra⁹⁹.

Con questi brevi passi si intende dimostrare quanto Rosaleva, per la articolazione del suo romanzo, abbia attinto a piene mani dal suo vissuto e dal suo immaginario

⁹⁷ Ivi, p. 162.

⁹⁸ Ivi, p. 163. Rosaleva si appoggia spesso a grandi pittori per meglio restituire l'immagine di partenza, sorta di pattern visivo e narrativo, che l'aiuta nella creazione artistica. Per una descrizione più puntuale di questo processo, rimando al capitolo conclusivo, p. 235.

⁹⁹ G. Rosaleva, *La virtù della memoria*, cit., 163.

cinematografico. Difatti, a livello strutturale, la colonna portante di tutto il libro risiede principalmente nel tempo. Il racconto è circolare, comincia alla fine della vicenda e solo alla fine torniamo a dare un senso all'incipit. Ogni capitolo, sono in totale 15, si apre su un diverso periodo storico e descrive gli accadimenti e i sentimenti dei personaggi di Picco Paradiso. Con l'avanzare del tempo e con i cambiamenti che hanno attraversato gli anni, anche i personaggi mutano la loro natura e loro stessi lo percepiscono. «Ogni epoca ha il suo urlo di ribellione!» afferma il principe, uno dei tanti personaggi che si avvicendano nel racconto, e prosegue: «Sembra che tutto cambi. In realtà muta solo qualche forma, la storia si ripete sempre, con le stesse speranze e le stesse sconfitte»¹⁰⁰. A ben vedere, questa convinzione, l'idea di un tempo ciclico e misterioso che governa le esistenze, attraversa gran parte delle produzioni di Rosaleva ed emerge con forza soprattutto in *Egizi* e *Spartaco*, dove un passato apparentemente lontano ha ancora forte influenza non solo sul presente ma anche sul futuro¹⁰¹. Inoltre, un segnale del cambiamento innescato dall'avanzare del tempo e dalla eccessiva influenza che la modernità ha giocato sull'uomo viene esplicitato nella corruzione di due degli esseri più puri che per Rosaleva esistono: i giovani e gli animali. Nella parte finale del romanzo, infatti, accade che alcuni giovinastri, durante l'estate del '77, comincino a bazzicare a Picco Paradiso e a infastidire i suoi abitanti. Nel loro essere così crudeli e irrispettosi, uccidono Cocò, gatto bianco, emblema della purezza. E sarà da questa morte che le cose cominceranno a precipitare concludendosi con l'arresto di Giulio Cesare che, per vendicare la morte di Cocò, si scaglia su quel gruppo di giovani delinquenti uccidendone tre. Sangue chiama sangue e l'uccisione di un animale è un crimine che chiede la sua vendetta.

L'essere umano, nel romanzo di Rosaleva, incarna al massimo grado e apertamente il concetto di "corruzione" che nei film viene sempre evocato ma mai esplicitato pienamente. La perdita dell'innocenza, la stessa pura innocenza che caratterizza animali e bambini, porterà l'umanità all'estinzione.

«Ma come hanno fatto ad estinguersi?» diceva Giulia.

«Chi?»

«I dinosauri!»

Lucrezia, senza smettere la lettura, rideva:

¹⁰⁰ Ivi, p. 126.

¹⁰¹ Cfr. Schede d'analisi, p. 73 e p. 106.

«Un giorno o l'altro, anche noi ci estingueremo... La terra ci scrollerà di dosso come pulci e finalmente tirerà un sospiro di sollievo!»¹⁰²

In conclusione, possiamo osservare come le pagine del romanzo siano sottilmente abitate dall'immaginario cinematografico dell'autrice che, attraverso la scrittura letteraria, si rivela qui più libera di esplicitare alcuni temi e alcuni motivi destinati a rimanere, nei suoi film, fuori campo.

¹⁰² Rosaleva, *La virtù della memoria*, cit., p. 164.

6. IL SUO METODO: GABRIELLA ROSALEVA SUL SET

*Non bisogna girare per illustrare una tesi,
o per mostrare uomini e donne fermi al loro aspetto esteriore,
ma per scoprire la materia di cui sono fatti.
Raggiungere quel «cuore del cuore» che non si lascia afferrare
né dalla poesia, né dalla filosofia, né dalla drammaturgia¹.*

Conoscere di persona Rosaleva non mi ha permesso solo di entrare in contatto con la sua storia e con il suo privato, ma mi ha concesso un accesso privilegiato al suo processo creativo, dalla nascita di un'idea fino ad arrivare al set.

A colpirmi, prima di tutto, è stato il rigore, lascito caratteriale materno, che la accompagna lungo ogni tappa della realizzazione di un film.

I tratti salienti suo modo di lavorare sono già abbondantemente emersi dalle varie analisi dei film, come, ad esempio, l'importanza dello studio preparatorio che segue un'intuizione e precede la stesura del soggetto. Rosaleva trascorre lunghi periodi dedicandosi alla lettura di testi legati all'argomento che vuole raccontare nel film e alla consultazione di immagini che possano in qualche modo aiutarla a comprendere il tipo di atmosfera che vuole ricreare.

Da quando il mio lavoro con lei ha avuto inizio, ho potuto seguire questa fase in due momenti particolari: con *Viaggio a Stoccolma* e con il più recente film che ora ha in cantiere².

La sceneggiatura, come abbiamo visto, difficilmente trova una sua forma definitiva, ma è materia viva, in continua trasformazione. Questo aspetto è emerso sia durante l'analisi delle varie pellicole delle quali ho rinvenuto anche le sceneggiature, sia durante il lavoro affrontato per *Viaggio*.

Rosaleva è una regista particolarmente presente durante ogni fase di creazione della sua opera in quanto il suo intento è quello di perseguire e raggiungere la realizzazione del mondo così come lei lo ha in precedenza immaginato. Lungo la fase di pre produzione di *Viaggio*, la sua presenza ci ha accompagnate durante lo scouting delle location, la

¹ Robert Bresson, *Notes sur le cinématographe*, Gallimard, Paris, 1975; trad. it. G. Bompiani, *Note sul cinematografo*, Marsilio, Venezia, 1986, p. 45.

² Il titolo provvisorio è *Le galline rendono felici*. Del film esistono oggi una sinossi e un soggetto sui quali però Rosaleva preferisce mantenere segretezza dal momento che il progetto è ancora in fase di sviluppo.

realizzazione dei costumi, la ricerca di particolari oggetti per la scenografia, il casting per le figurazioni parlanti e mute e finanche il montaggio.

Per quanto riguarda la scelta delle location, la ricerca è stata lunga e accurata. La ragione, come accennato, risiede principalmente nel tentativo di reperire nella realtà i luoghi il più vicino possibile a quelli immaginati in fase di scrittura e legati a precisi riferimenti iconografici. Nello specifico, ad esempio, per la scena in cui Deledda incontra la nonna e poi Marianna Sirca, Rosaleva intendeva trovare un luogo chiuso e raccolto; inizialmente aveva pensato di girare la scena all'interno di una grotta, richiamando i dipinti di Goya nei colori e nelle atmosfere. La ricerca di una grotta, che fosse facilmente raggiungibile con le attrezzature necessarie alle riprese, si è rivelata infruttuosa, con non poco rammarico da parte di Rosaleva che si è trovata a dover mettere da parte una specifica ambientazione da lei particolarmente desiderata.

Se già in pre produzione il controllo da parte dell'autrice si è palesato in maniera chiara, sul set, durante le riprese, si è ulteriormente rafforzato, di pari passo con il rigore e la concentrazione. Rosaleva si è dimostrata una grande maestra, attenta ed esigente, fin dal primo giorno di set.

Eravamo tutti in location, pronti a girare la prima scena. Ogni cosa, compresa la posizione della cornice sul tavolino, era esattamente al posto giusto. Una ripresa breve, di pochissimi secondi, per dare modo a tutte e tutti di calarsi con facilità nel lavoro. Poco prima di dare avvio al motore, Rosaleva controlla la scena un'ultima volta dal suo monitor; a quel punto arriva perentorio il suo ordine: «Fermi tutti. La scrivania non funziona». Quel tavolo, così ben ricostruito dal reparto scenografia, con sopra tutti gli oggetti giusti e al posto giusto, del quale si sarebbe vista solo una minima porzione, in video non trasmetteva alcun tipo di luce ed emozione. A quel punto la regista propone di dare una mano di lucido sul piano, dimostrando a noi lì presenti l'enorme differenza di resa dell'immagine ripresa grazie a quel piccolo ma fondamentale cambiamento³.

Rosaleva è un'autrice del controllo e della calma; sul set si prende il suo tempo per contemplare il quadro e spostare ogni dettaglio a favore della sua immaginazione. La messa in scena è basata sulla costruzione meticolosa dell'inquadratura che deve corrispondere il più possibile all'immagine pensata. Presta attenzione a qualsiasi elemento, compresa ovviamente l'interpretazione degli attori, dal parlato ai gesti.

³ Cfr. Appendice iconografica, p. 302.

Come dimostrato nelle analisi precedentemente proposte, è attraverso l'interazione con le attrici e gli attori che Rosaleva esercita un maggior grado di supervisione. È infatti attraverso la loro interpretazione che gran parte dei contenuti delle opere arrivano fino al pubblico. La regista dirige in maniera precisa e rigorosa ogni persona che attraversi il suo set, comprese le figurazioni non parlanti. Tracce del suo *modus operandi* sono ravvisabili già nella pellicola *Una leggenda sarda*⁴, durante le riprese di backstage. Mentre le attrici e gli attori sono disposti sulla scena per una ripresa frontale fissa, è possibile sentire la voce di Rosaleva che, al megafono, intima di non parlare. In quel momento, anche un minimo movimento facciale, avrebbe potuto compromettere la riuscita della immagine che doveva rappresentare una foto di famiglia.

Un atteggiamento così deciso ha raggiunto anche il set di *Viaggio a Stoccolma*. Sono stati diversi i momenti in cui Rosaleva ha dato indicazioni ben definite alle sue attrici, dal modo di pronunciare le battute fino ai più minimi movimenti.

Un modo di dirigere gli attori impregnato di reminiscenze teatrali, che lei conferma nel corso delle interviste:

I miei attori recitano in maniera statica, non hanno dei picchi, ma sono composti. Questo è un dato molto presente nel mio cinema: il distacco, il rigore. È principalmente una questione estetica. Mi sembra che l'inquadratura non debba mai essere squilibrata rispetto a un gesto in più o in meno; mi sembra si possa capire anche "senza".

Un approccio che richiama naturalmente lo straniamento brechtiano⁵ e che di fatto permette a Rosaleva di avere un controllo totale sulla scena e di perpetrare un dialogo profondo con l'interprete principale di un dato film. Sta in questa detrazione interpretativa la chiave di lettura dei personaggi rosaleviani non solo nei film di finzione, dove la direzione degli attori è parte integrante della realizzazione, ma anche nei documentari dove pretende la stessa staticità e impersonalità.

Il metodo di lavoro di Rosaleva non si esaurisce sul set ma trova spazio anche in fase di montaggio. Per quanto riguarda *Viaggio a Stoccolma*, del quale io stessa ho curato la post produzione, l'immaginazione della regista è stata fortemente accentuata e nutrita dai

⁴ Cfr. Scheda d'analisi, p. 37.

⁵ Per un'analisi più approfondita sullo straniamento del teatro epico, rimando a Bertolt Brecht, *Schriften zum Theater*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt, 1957; trad. it. E. Castellani, R. Fertonani, R. Mertens, *Scritti teatrali*, Einaudi, Torino, 2001.

numerosi vantaggi che le nuove tecnologie possono offrire. Le intense sessioni di montaggio, basate su una sceneggiatura precisa e sulla visione ben chiara dell'autrice, servivano spesso a sviscerare le diverse potenzialità che il materiale girato poteva proporre.

Insomma, il controllo di Rosaleva accompagna la costruzione del film in ogni sua fase permettendole così di ottenere un prodotto quanto più possibile identico a quello immaginato, ma soprattutto ogni elemento che contribuisce alla realizzazione dell'opera è un tassello che va a costituire lo stile rosaleviano.

7. BILANCIO FINALE: IN FORMA DI CONCLUSIONI

*Ecco il punto: da un lato una disciplina
(che fa dell'analisi un'impresa scientifica);
dall'altro una creatività
(che fa dell'analisi anche un poco un'arte)¹.*

Come è emerso dalle analisi appena proposte, il cinema di Rosaleva, per quanto vario ed eclettico, ha mostrato di avere una lunga serie di aspetti tematici, motivi stilistici e strategie narrative costanti tra un'opera e l'altra.

In questo capitolo conclusivo intendo proporre una sorta di ricomposizione di tutti gli elementi che, nel loro insieme, incarnano l'idioletto dell'autrice, il suo personale modo di intendere il cinema e i linguaggi dell'audiovisivo.

Innanzitutto è necessario sottolineare che gran parte dei film di Rosaleva sono stati prodotti da e per la televisione nel corso degli anni Ottanta, quando la sperimentazione audiovisiva, pur per un breve periodo, viene promossa in prima istanza proprio dalla TV. Come accennato nel capitolo dedicato al contesto, davanti a una forte crisi del cinema «anche i più autorevoli cineasti [...] finiscono con lo sperimentare temi e moduli narrativi nuovi», ma soprattutto «gli autori più giovani hanno l'opportunità di crescere professionalmente, con l'effetto di ampliare il mercato»². Insomma, nonostante la già ricordata «opacità», è un periodo davvero florido per chi, come Rosaleva, sente di avere dentro la spinta all'arte e alla ricerca di nuove forme espressive e di possedere i mezzi per poterla assecondare.

L'autrice, oltre ad aver trovato dimora in questo frangente sperimentale, deve molto al grande impatto che il cinema moderno, dagli anni Sessanta in poi, ha avuto sulle produzioni a lei contemporanee. La lezione appresa dalla modernità, e che poi evidentemente l'ha condotta a indagare oltre, nei meandri della postmodernità cinematografica, le ha permesso di appropriarsi, rielaborandole in modo estremamente personale, delle innovazioni legate soprattutto alla struttura narrativa e alle nuove risorse del linguaggio filmico. Così tra le quattro linee individuate da Micciché come cardini della modernità, due in particolare sono affini allo sguardo di Rosaleva:

¹ F. Casetti, F. di Chio, *Analisi dei film*, cit., p. 20.

² G. Cereda, G. Lopez, *Il cinema prodotto dalla tv e per la tv*, cit., p. 49.

Struttura narrativa: è abbandonato l'intreccio romanzesco tradizionale e la costruzione del personaggio a tutto tondo e sono adottate soluzioni più affini alle nuove tendenze letterarie (anche se non sempre o non necessariamente a esse ispirate);

Linguaggio filmico: abbandono delle forme sintattiche ed espressive tese a occultare il procedimento di messa in scena e adozione di tecniche di ripresa, di recitazione e di montaggio di tipo "antinaturalistico" e comunque finalizzato a evidenziare la soggettività dell'autore³.

La perdita nel naturalismo sconfinava anche nel territorio della recitazione, dove gli autori moderni devono tanto alla rivalutazione della recitazione già teorizzata dal teatro brechtiano e all'accentuazione dello straniamento a discapito dell'immedesimazione totale. Non solo Brecht e l'impatto sulla recitazione dei personaggi di Rosaleva, ma anche lo sperimentalismo contemporaneo di Straub e Huillet sembra riecheggiare, forse soltanto come "aria del tempo" nelle produzioni dell'autrice varesina. A ben vedere, i due autori attivi quasi negli stessi anni paiono influenzare significativamente le opere di Rosaleva; non solo da un punto di vista dell'approccio brechtiano, ma anche e soprattutto sono ravvisabili alcune similitudini poetiche come il radicale lavoro svolto sui testi e sul sonoro. Di quest'ultimo, in particolare, Rosaleva condivide con Straub e Huillet la «cura dedicata al sonoro come parte costituente dello spazio-tempo filmico»⁴.

E, come vedremo, questi elementi sono ampiamente presenti nelle opere prese in esame. Ma procediamo con ordine, prendendo in considerazione, per primi, i temi ritornanti.

Tem

Nel cinema di Rosaleva si nota il ripetersi di alcuni *pattern* visivi strettamente legati a nuclei tematici ritornanti.

Primo fra tutti, è l'utilizzo dei bambini come figure portatrici di purezza e innocenza e, per la stessa ragione, l'inserimento, sovente in inserti commentativi, degli animali. Per l'autrice, infatti, bambini e animali provengono dallo stesso universo e, per certi aspetti, divengono quasi intercambiabili. Se torniamo indietro, tra le prime opere, ricordiamo *Cercando Bill*, dove il protagonista, un bambino di circa otto anni, fugge di casa e comincia un viaggio strutturato su una serie di tappe e di incontri con persone e animali. Una delle scene più significative si fonda proprio sullo scambio di sguardi tra il bimbo e il cane. Il

³ Lino Micciché, *Il nuovo cinema degli anni '60*, Torino, ERI, 1972, p. 12-16; Antonio Costa, *Saper vedere il cinema*, Strumenti Bompiani, Milano, 2016, p. 169.

⁴ Anita Piemonti, *Seminario Straub/Huillet 24 novembre-10 dicembre 1982*, Università di Pisa, Pisa, 1982, p. 3.

contatto fra i due prende avvio attraverso una soggettiva marcata dalla posizione rasoterra della macchina da presa e dall'andamento irregolare, quasi a riprodurre l'andatura del bimbo e del cane, del movimento della camera. In quel momento, non è chiaro se lo sguardo sia quello del bambino e solo quando la camera arriva di fronte a lui capiamo di essere nei panni di qualcun altro. Il cane e il bambino condividono la stessa altezza e, di conseguenza, lo stesso sguardo verso il mondo. In questa scena si consuma il massimo incontro tra i due mondi. Si tratta insomma di una falsa soggettiva⁵ o meglio di uno sguardo dallo statuto incerto, fluido, che mescola due figure in fondo simili, e quasi intercambiabili nell'immaginario di Rosaleva, vale a dire il cane e il bambino.

Un procedimento analogo è ravvisabile in *Una leggenda sarda*, nel quale la protagonista non è una bambina ma una giovane già in età da matrimonio, e al termine della storia, per fuggire dal principe che è stata costretta a sposare, si trasforma in una colomba e vola via. Anche in questo caso la purezza del mondo animale, il suo contrapporsi alle leggi della società, viene in soccorso della ragazza, offrendole una alata e in un certo senso primitiva o pre-umana via di fuga e di libertà.

Gli animali, dal canto loro, sono esseri puri, dominati dall'istinto, che osservano il mondo degli umani con distacco e timore; i bambini, similmente, ancora esenti dalle influenze negative del corpo sociale, si fanno spesso carico di questioni oscure o rimosse dall'universo degli adulti. Pertanto consapevoli della loro innocenza, divengono punti cardine nei film di Rosaleva; oltre a *Bill*, dove la storia ruota intorno al piccolo protagonista, compaiono anche in altri lavori: divengono narratori di fatti a loro sconosciuti, come in *Processo a Caterina Ross*; incarnano figure angeliche, come in *La vocazione* e ne *I luoghi del rito*; oppure, come accade alla bambina di *Egizi*, viene loro affidato un sapere importante e cruciale⁶. Il loro intervento non è mai casuale, ma è sempre perfettamente in linea con la storia narrata.

⁵ «Si tratta di un tipo di inquadratura che si presenta a tutta prima come soggettiva e che poi rivela di non fare capo, interamente o per parte della propria durata, allo sguardo del personaggio. [...] Può accadere che nel caso di un'inquadratura in movimento, nel corso del suo tragitto cessi di corrispondere alla traiettoria del personaggio a essa correlato e si sganci dal suo sguardo, al quale era fino a quel momento saldata». M. Ambrosini, L. Cardone, L. Cuccu, *Introduzione al linguaggio*, cit., p. 110.

⁶ Si ricordi che l'immagine della bambina in *Egizi* è responsabile del passaggio dal bianco e nero al colore. Cfr.. Scheda di analisi, p. 70.

Gli animali, invece, spesso attraverso un uso sapiente del montaggio metaforico, vengono accostati agli esseri umani quasi a rappresentarne il lato migliore, primigenio, lontano dalla corruzione circostante, ricordando - ai personaggi dei film ma anche al pubblico - che in certe occasioni dovremmo comportarci come loro, o meglio, dovremmo tornare a fare affidamento sul nostro istinto.

Il bestiario di Rosaleva è ricco e variegato: oltre alla appena ricordata colomba di *Una leggenda sarda*, abbiamo le galline in *Caterina Ross*, lo struzzo e il casuario in *La vocazione*, i cani in *Cercando Bill*, le immagini degli animali selvatici ripresi nel loro habitat mostrate in *Spartaco*; l'aquila in *Mercoledì delle ceneri*, la tarantola, autentica protagonista di *La sposa di San Paolo*; e in ultimo nuovamente i cani in *Lettere dalla Sabina* e *Storia di un ufficiale*. Ho riportato qui le apparizioni animali più significative, quelle che in un modo o nell'altro hanno fatto percepire come necessaria la loro presenza nel film. Ci sono, inoltre, altri animali per così dire "pensati" ma che non sono arrivati sullo schermo: sono quelli delle sceneggiature non filmate, del romanzo e la già citata cerva di *Viaggio a Stoccolma*, che per una questione prettamente produttiva è rimasta fuori dal film.

Quando l'immagine dell'animale si esprime attraverso un inserto assume una funzione commentativa principalmente grazie al montaggio: lo struzzo accostato alle suore diviene figura angelica ed espressione di libertà in sintonia con l'idea di clausura espressa dalle novizie intervistate; allo stesso molto avrebbe dovuto funzionare la cerva in *Viaggio a Stoccolma*, accostata al viso sofferente della madre di Deledda, portando un senso di morte assoluta per la perdita della perdita propria creatura.

In definitiva, il ricorso al bestiario e alle figure legate all'infanzia, come i bambini, offre a Rosaleva una risorsa di immagini particolarmente fascinosi e disponibili ad abitare la dimensione commentativa dei suoi film.

Proseguendo nel censimento dei temi ricorrenti, non si può mancare di osservare la frequenza del motivo del pasto e del cibo condiviso⁷. Sono diversi i film in cui appare la tavola imbandita, dove i personaggi si scambiano informazioni più o meno utili ai fini della trama. Tra questi, alcuni convivi risultano più importanti di altri, come ad esempio il banchetto nuziale di *Una leggenda sarda*, perché la sposa, in quel momento di gioia, vola via lasciando il suo posto vuoto tra la madre e il marito; la cena di *La Sonata a Kreutzer*, durante la quale Vasja, Miša e Lisa chiacchierano amabilmente, sono sereni e la loro tranquillità sembra non collimare con l'esito tragico della storia; anche ne *La sposa di San*

⁷ Cfr. Appendice iconografica Vol. 2, pp. 274-301.

Paolo in varie occasioni i protagonisti condividono la mensa con gli altri pellegrini incontrati. Il motivo tematico del pasto dà a Rosaleva l'opportunità di indulgere in composizioni attentamente calibrate, che originano delle inquadrature accurate e di forte matrice pittorica. Basti ricordare, in questo senso, uno dei pasti messi in scena proprio in *La sposa di San Paolo*, dove la disposizione dei commensali ricorda chiaramente *L'ultima cena* di Leonardo da Vinci⁸.

Tra gli altri temi ritornanti segnalo l'utilizzo di poesie, esistenti o inventate dalla regista, e citazioni letterarie. In entrambi i casi, il testo viene declamato da uno dei personaggi presenti sulla scena. In particolare, la poesia diviene un momento molto intenso e denso di significati in quanto crea una particolare sintonia tra i personaggi nonché una certa sospensione narrativa. Penso, ad esempio, alla poesia recitata in *Sonata* da Vasja e da Miša, quando i due uomini pronunciano un verso a testa, completandosi a vicenda e, essendo gli unici conoscitori di quel testo, dimostrano che la loro sintonia va ben oltre quello che ci viene mostrato nel film. O ancora, in *Spartaco*, quando il protagonista "conversa" con la donna dei suoi sogni pronunciando un testo e anche in questo caso viene affidato un verso a testa. Come prima, i due sembrano conoscersi da molto tempo, un tempo che non viene raccontato ma che viene lasciato affiorare quasi in trasparenza, attraverso la parola poetica. Nei film di Rosaleva compaiono anche stralci letterari non lirici, significativi per il loro contenuto e non direttamente funzionali alla ricostruzione filologicamente esatta, come attesta, ad esempio, l'incompiuto *Lo spadaccino*, dove il testo prescelto per essere declamato, tratta da Sarte, risale ad un'epoca ben posteriore rispetto alla ambientazione della storia. Le scelte evidenziate fin qui dimostrano che l'interesse di Rosaleva va oltre il valore del brano letterario o poetico in sé, ma è soprattutto legato alla sfera della recitazione di quel testo, alla messa in scena dell'atto della declamazione. Nei due esempi appena citati, difatti, la modalità di dizione, che alterna armoniosamente i dialoganti, assegnando a ciascuno un verso, intende alludere a una profondissima e misteriosa intesa, nel caso di Vasja e Miša, e allo scambio continuo tra passato e futuro, nel caso del ricercato anacronismo sartriano.

Un ultimo tema ricorrente chiama in causa la religione e il rapporto con Dio, spesso declinato in una mescolanza con la magia. Nella già citata intervista a «Cinema Nuovo», Rosaleva fornisce una informazione cruciale che si è poi rivelata una fondamentale chiave di lettura per molte sue opere:

⁸ Cfr. Appendice iconografica, p. 295.

[Il mio cinema] deve di più alla Bibbia e all'Apocalisse - libri fondamentali! - che alla letteratura contemporanea. Tu sai che una parte delle mie ascendenze è ebraico polacca. Forse a quel mondo ed ai temi di quella sensibilità - il principio della vita e della morte, ad esempio - devo più che ad altre mie esperienze⁹.

Le influenze religiose ricevute durante la crescita - nonostante fossero in contrasto - hanno lasciato nell'autrice una serie di immagini e suggestioni che spesso poi si sono ripresentate all'interno del suo cinema. Così magia e religione, declinate in maniera differente, sono il filo conduttore di due opere tra le più importanti: *Processo a Caterina Ross* e *La sposa di San Paolo*. Da una parte la inquisizione cerca di estirpare il potere della stregoneria attraverso la tortura e la condanna a morte della protagonista; dall'altra, invece, la Chiesa, nei panni del messo papale, si piega alla potenza del rito magico che si attesta quale unica cura possibile al tarantismo.

Per quanto riguarda invece la riflessione su Dio e sulla religione, *La vocazione*, *I luoghi del rito: Tre chiese a Torino* e *Mercoledì delle ceneri* sono lavori che, in vario modo, mettono a tema e soprattutto traducono in immagini filmiche quella sensibilità spirituale che traspare nella citata intervista. Seppur in maniera differente, tutti e tre si propongono di indagare non solo su Dio ma, principalmente, sul rapporto che intercorre tra la religione e l'uomo, o meglio tra il divino e l'umano. In *La vocazione*, attraverso una serie di interviste, Rosaleva cerca di scavare nei meandri dell'animo di Adriana Zarri e di due novizie per intercettare le ragioni che le hanno spinte a consegnare completamente la loro esistenza a Dio; questo tipo di indagine viene svolta anche in *Tre chiese*, partendo però da un punto di vista peculiare e concreto, quello cioè della fruizione da parte dei fedeli dei luoghi adibiti all'incontro con Dio. Infine, con *Mercoledì*, Rosaleva si confronta direttamente e poeticamente con un caso di conversione religiosa - quella dello scrittore T.S. Eliot - e attraverso le immagini cerca di restituirci i sentimenti e le ambientazioni che possono aver caratterizzato il passaggio da un credo all'altro.

La regista non si è mai professata credente di conseguenza il suo modo di rivolgersi a queste tematiche verte principalmente su strategie scientifiche, facendo leva sulle reminiscenze della sua formazione medica¹⁰. Ed è proprio da questi studi che muovono le sue tecniche di intervista.

⁹ G. Rosaleva, *Una visione senza passato*, cit., p. 31.

¹⁰ Cfr. Biografia, p. 7.

Strategie narrative

Sulla scia dell'ultima suggestione, proseguo questo excursus soffermandomi ora sulle principali strategie narrative messe in atto da Rosaleva. Le interviste, come dimostrato nelle analisi dei film, si rivelano strumento di scavo prediletto per accedere alla psiche dei personaggi. Già in *Caterina Ross*, l'interrogatorio serrato ai danni della contadina lascia emergere, grazie alla corporeità di Daniela Morelli, e al lavoro della macchina da presa, più che il contenuto di un dialogo che si rivela infine superfluo o scontato, l'atroce e intima sofferenza fisica e psicologica della donna. In quel contesto le domande vengono poste da un personaggio specifico, con un ruolo preciso all'interno del film pur restando non visibile: è il podestà che porta avanti l'interrogatorio, facendo da tramite tra Rosaleva, pubblico e Caterina. Un procedimento simile è ravvisabile anche in *Lettere dalla Sabina*, dove l'indagine è affidata a Marie che, con il pretesto di ritrovare se stessa, ci fa da guida, ci conduce tra le bellezze del luogo e fa da tramite tra noi e le persone che li abitano. La stessa posizione è affidata a Nando Martellini, che attraverso dialoghi con alcuni personaggi e la voce over, scopre e ci racconta i fatti e le circostanze legate alla esistenza di *Coppi*. In altri film, invece, queste figure vicarie vengono a mancare e le domande vengono poste in prima persona dalla regista, della quale ci è pure concesso sentire la voce, come in *La vocazione*, *Tre chiese* e *Viaggio in Senegal*.

L'intervista dovrebbe rappresentare una occasione di scoperta, di acquisizione di nuove conoscenze e informazioni non solo per il pubblico ma anche per chi la conduce, che sia l'autrice stessa o una figura fittizia designata a tale scopo. In Rosaleva però, spicca un elemento che crea confusione, vale a dire, la recitazione. Le persone alle quali rivolge le sue domande, difatti, sono spesso chiamate a mettersi in scena, negando ogni verosimiglianza alla situazione comunicativa della intervista.

Nel suo cinema, infatti, la recitazione o comunque il modo che ha lei di dirigere i personaggi sulla scena, si allontana completamente dall'idea di naturalezza e si approssima al già citato stile brechtiano. I personaggi di Rosaleva recitano e ce lo mostrano: il parlato è cantilenato, raramente ha una fluidità vicina al modo canonico di dialogare. Pensiamo, ad esempio, ai personaggi secondari che durante *Processo* raccontano episodi legati alla vita di Caterina per confermare la sua colpevolezza.

Spesso, questa finzione esibita emerge anche nel corso delle interviste, con la conseguente difficoltà di distinguere nettamente cosa è reale e cosa non lo è. Durante un'intervista, se ci troviamo di fronte a una risposta che appare recitata e quindi,

probabilmente, stabilita a priori da una sceneggiatura, siamo portati a non credere che quello che sentiamo sia reale.

Realtà e finzione non trovano mai un limite chiaro nel cinema di Rosaleva. È sempre presente una continua incertezza, soprattutto quando ci avviciniamo al documentario, che per “natura” dovrebbe mostrarci la realtà in maniera oggettiva. Ciò non accade nei documentari di Rosaleva che sono appunti giocati, in un modo o nell’altro, sulla mescolanza dei piani, innestando sul quadro della oggettività una soggettività visiva e immaginativa potente. Questa mescolanza, trova forse la sua massima espressione in *Lettere dalla Sabina*, un film che nasce con l’intento di documentare le bellezze dei borghi sabini ma che, di fatto, si basa su una sceneggiatura finzionale ben strutturata e che quindi prevede la presenza di attori, allontanandosi dai canoni del documentario.

Per questa e per altre vie assistiamo, nel cinema dell’autrice, a una costante esibizione della finzione che passa anche per la messa in scena dei dispositivi, allacciando la produzione di Rosaleva ad una serie di caratteristiche tipiche della postmodernità. Scrive a questo proposito Buccheri:

Ma quali sono le procedure autoriflessive che un film può mettere in opera? Possiamo distinguere strategie contenutistiche (macchine da presa a vista, film-nel-film, palchi teatrali), espedienti formali (angolature strane della cinepresa, montaggio “spezzato”, distonia tra immagini e sonoro), soluzioni narrative insolite (scatole cinesi, smontaggi, inversioni della linea espositiva). In pratica: da una parte tutte le forme di esibizione dell’apparato cinematografico, cioè la messa in scena di schermi, sale, platee, registi, narratori; dall’altra parte il lavoro sul linguaggio, la sottolineatura dei codici, la rottura del flusso narrativo¹¹.

Dal un punto di vista delle strategie contenutistiche, Rosaleva si inserisce senz’altro sulla scia degli sperimentalismi tipici degli anni Sessanta e Settanta. Il finale di *La vocazione*, come si è osservato nell’analisi, è probabilmente, per la regista, uno dei momenti di maggiore sperimentalismo a livello tecnico. L’esibizione delle attrezzature, l’utilizzo del *feedback*, le astrazioni sonore e i movimenti di camera immotivati hanno un impatto importante all’interno di un documentario della durata di mezz’ora, e testimoniano una forte inclinazione autoriflessiva, quasi che l’autrice, dopo aver interrogato Zarri e le novizie sulla loro vocazione religiosa, interroghi se stessa e la propria vocazione cinematografica. In *Spartaco*, invece, l’esibizione degli schermi televisivi, su cui appare pure lui durante la

¹¹ V. Buccheri, *Sguardi sul postmoderno*, cit., p. 35.

corsa finale, assume una funzione apertamente ideologica, di denuncia contro la pervasività della tecnologia.

Per tornare al mescolamento e alla confusione dei piani, carattere distintivo del cinema di Rosaleva, è opportuno ora riflettere sulla bizzarra temporalità ordita dalla regista, per la quale passato, presente e futuro sono livelli intercambiabili, in continua connessione e le informazioni in essi contenute si scambiano e si adattano ad ogni occasione. Così in *Egizi* si allude alla possibilità che, in realtà, l'antica civiltà non appartenga al passato remoto del nostro pianeta ma che provenga da luoghi altri dell'universo, e sia approdata sulla terra giungendo dal futuro. Ciò accade anche nell'incompiuto *Relazioni di naufragio*, dove la regista immagina che il capitano della nave portoghese naufragata possa essere anche un capitano del futuro, proveniente da altri pianeti: il suo naufragio è simile a quello di un astronauta che si ritrova improvvisamente in un territorio sconosciuto, al quale è costretto ad adattarsi per sopravvivere. Allo stesso modo, in *Spartaco*, il protagonista è uno schiavo della tecnologia, incastrato in quello stato dal progredire della modernità, ma è anche un personaggio in connessione con il passato, che indaga sul suo vissuto e ricerca la sua libertà attraverso i sogni e attraverso le stesse tecnologie che lo schiavizzano. L'ambiguità del tempo, e del confine fra reale e onirico, attraversa anche *Viaggio a Stoccolma*, ultima fatica della regista, che, come è emerso dall'analisi, ricalca escamotage già collaudati nel corso della sua produzione cinematografica, come l'utilizzo straniante del modulo intervista e il finale a sorpresa, che porta a rileggere l'intero racconto mutandone lo statuto.

Un'ultima strategia narrativa praticata da Rosaleva riguarda lo spostamento dei personaggi nello spazio. Ciò che maggiormente colpisce di questo elemento è l'idea che il viaggio dei protagonisti, in un momento preciso del film o per tutta la sua durata, sia in realtà intrecciato con il viaggio che compie anche lo spettatore. Si tratta di un motivo che percorre quasi per intero, in un modo o nell'altro, la filmografia dell'autrice: in *Una leggenda sarda*, il viaggio viene affrontato dal principe che muove verso la Sardegna per trovare l'"agnella" più bella da chiedere in sposa; in *Bill* tutto il film è basato sul vagare del bambino, che si sposta tra i vari spazi della città e incontra luoghi e personaggi a lui sconosciuti fino a quel momento; in *Egizi*, la figura narrante e il pubblico si spostano insieme nello spazio museale, indagandolo fino ai suoi angoli più nascosti; in *Viaggio in Senegal*, il tema del viaggio è strutturale fin dal titolo stesso del film e Rosaleva ha colto quest'occasione per realizzare un lavoro dove l'esplorazione di quei territori lontani, filmati con discreta attenzione, è la vera protagonista; in *Sonata*, il viaggio, diversamente dal

romanzo di partenza¹², occupa uno spazio marginale ma cruciale nella pellicola, occasionando la tragica presa di coscienza del protagonista; e ancora *La sposa di San Paolo* e *Lettere dalla Sabina* basano entrambi l'intero racconto sul viaggio reale ed emotivo delle due protagoniste; in *Storia di un ufficiale*, Otto, sul finire del racconto, affronta un viaggio in treno breve ma fondamentale per la definitiva partenza che decide di affrontare alla fine del film. In treno, infatti, conosce una donna bellissima e grazie alle poche ore trascorse insieme a lei si sente nuovamente libero di poter assecondare ciò che la vita è in grado di regalargli. Infine, *Viaggio a Stoccolma*, che racconta le tre giornate trascorse in uno scompartimento ferroviario da Deledda e Madesani nel tragitto verso la Svezia. Anche in questo ultimo caso, allo spostamento nello spazio concreto corrisponde il percorso emotivo di Deledda, restituito attraverso le immagini e gli episodi legati alla sua memoria di scrittrice.

Il motivo dello spostamento trova spesso riscontro anche con alcuni movimenti di camera. Nello specifico Rosaleva si affida spesso al camera car¹³ soprattutto in apertura del film. Questa strategia narrativa, che sottolinea visivamente l'ingresso dei personaggi e del pubblico nella narrazione trova spazio in *Caterina Ross*, quando nel corso dell'incipit vediamo il braccio di colui che poi scopriamo essere l'inquisitore poggiato sul finestrino di un mezzo di trasporto; non è chiaro se si tratti di una macchina o di un treno, ma lo vediamo avanzare ad una velocità sostenuta grazie allo scorrere del panorama montano. La stessa tipologia di incipit apre *Mercoledì delle ceneri*: in questo caso la macchina da presa è dentro il vagone di un treno, Eliot è affacciato al finestrino e osserva il paesaggio che gli si staglia davanti. Un lungo e importante camera car, poi, apre il documentario *Coppi*: un'auto, che trasporta Nando Martellini, la nostra guida, percorre delle strette strade di montagna fino ad arrivare a Castellania, il paese d'origine del campione dal quale partirà poi tutta la narrazione. Nello stesso film sono presenti altri camera car che, oltre alla funzione di spostamento all'interno della storia, hanno anche la funzione di ricostruire lo sguardo del ciclista abituato a percorrere quelle stesse strade. Pure

¹² Sulla questione della mancata fedeltà sull'ambientazione della storia rimando alla scheda d'analisi, p. 93.

¹³ La cinepresa è montata su un veicolo mobile ed è utilizzata per riprese complesse che richiedono una velocità sostenuta; come una carrellata, la macchina da presa può percorrere e attraversare lo spazio scenico. M. Ambrosini, L. Cardone, L. Cuccu, *Introduzione al linguaggio*, cit., p. 133.

l'incompiuto *Una sera dopo cena*, come indica la sceneggiatura, si sarebbe dovuto aprire con un lungo camera car, in questo caso con la funzione di descrivere il luogo della narrazione:

SCENA 1 ESTERNO GIORNO CAMERA CAR

La strada provinciale che attraversa il centro commerciale di Orsego, nel Veneto. (30.000 abitanti). Ai lati, la strada è ininterrottamente fiancheggiata da market di piccola e media grandezza; dalle vetrine, che espongono i prodotti in vendita si intuisce che il piccolo centro è ricco e cresciuto, negli ultimi anni, prodigiosamente in fretta. Al primo piano di ogni market, si intuisce che vi abitano i proprietari; terrazze fiorite, e cura nei particolari, conferiscono allo stradone un aspetto - abitato dalla nuova classe media che non si priva di nessun confort - e, nello stesso tempo, mostra con certezza che tutto ciò è frutto di un costante lavoro. Il camera car rallenta e si arresta davanti alle vetrine di un magazzino di ceramiche all'ingrosso - a buon mercato - stipato di merce sino all'inverosimile¹⁴.

Il tema del viaggio e l'utilizzo del camera car si intreccia anche con una serie di motivi stilistici, tipici del cinema di Rosaleva, che si sposano perfettamente con i temi e le strategie narrative fino ad ora evidenziati.

Stilemi

Nonostante si sia appena evidenziata la presenza di questo particolare movimento di macchina, quello di Rosaleva è in realtà un cinema molto statico, che predilige inquadrature fisse e lunghe, capaci di potenziare la dilatazione del tempo e di innescare il tempo della riflessione. Tutta la sua produzione, infatti, si fonda sulla pazienza e sull'osservazione. Il suo cinema, estensione del suo sguardo sul mondo, corrisponde al suo modo di procedere quando decide di realizzare un film: «Tutto è nella mia testa, preparo tutto, faccio un montaggio. Poi noto che ci sono dei buchi, torno indietro, ma sempre nella mia testa. Essendo una visiva, visualizzo il testo nella mia mente, poi lo trascrivo», mi confessa durante i nostri dialoghi. Le opere di Rosaleva muovono dalle suggestioni del mondo, dell'arte, da un quadro che le è rimasto impresso.

Come constatato durante le analisi, sono tanti i film punteggiati da riferimenti pittorici precisi e che vengono poi richiamati nelle atmosfere, nei giochi di luce o anche nei dettagli visivi. Pensiamo ad esempio a *Viaggio a Stoccolma*: gli spunti per la costruzione delle atmosfere deve tutto a Goya, che viene convocato anche dal vestito di Marianna Sirca.

¹⁴ Cfr. Appendice sceneggiature Vol. 2, p. 449.

L'osservazione come lavoro di studio e di creazione non caratterizza solo la fase di riproduzione, ma si dispiega anche sul set. Prima di effettuare una ripresa, infatti, lo studio dell'inquadratura è lungo e intenso, fino al raggiungimento di una sorta di interiorizzazione dell'immagine che, solo a quel punto, è pronta per essere filmata. Questa attesa e l'accurata osservazione vengono poi restituite nelle lunghe riprese, nei fermo-immagine, nei ralenti, e tendono a fornire allo spettatore lo stesso tempo di lettura che Rosaleva ha impiegato per il suo percorso creativo. Anche quando la lettura del quadro è esaurita, lei indugia ulteriormente come se stesse suggerendo di proseguire con la contemplazione; mette in atto un'espansione del tempo e ne dilata la durata¹⁵. Pensiamo ad esempio alla lunga camminata in *Caterina Ross*, dove la protagonista attraversa gli spazi del tribunale, con lentezza, guardandosi intorno: non accade nulla, ma la durata della scena ci trasmette il senso di stanchezza che Caterina in quel momento sta provando; o ancora pensiamo ai movimenti di camera in *La vocazione*, film che si apre con una insistita panoramica sui tetti di Torino e che, verso il finale, esibisce un lungo movimento virtuosistico e immotivato all'interno della sala di regia.

Il ricorso alle lunghe inquadrature, che caratterizza certo cinema moderno, è un'esibizione di stile, una dichiarazione di poetica, l'esplicitazione di una determinata postura nei confronti del mondo. Rosaleva si appropria di questo tipo di lentezza soprattutto quando utilizza le immagini pittoriche e le composizioni fotografiche delle scene. All'interno dei suoi film, difatti, accade spesso che a un certo punto i personaggi vengano disposti in maniera ordinata sulla scena e filmati, frontalmente, senza che compiano alcuna azione; in qualche caso, poi, dalla loro disposizione prende poi avvio la scena. Questo tipo di costruzione appare fin dagli esordi (*Una leggenda sarda*) e accompagna Rosaleva fino al più recente *Viaggio a Stoccolma*¹⁶.

Lo stesso ruolo lo giocano i fermo-immagine che molto spesso esibiscono proprio le già citate costruzioni fotografiche o gli inserti stranianti tipici del cinema di Rosaleva. Il rapporto tra arte e possibilità offerte dal video, nel cinema dell'autrice, non risiede solamente nei riferimenti pittorici ma anche nella «capacità del *medium* di animare e imprimere movimento alle immagini»: è quello che accade con i ralenti e i fermo-immagine

¹⁵ Sull'alterazione della durata della narrazione rimando a M. Ambrosini, L. Cardone, L. Cuccu, *Introduzione al linguaggio*, cit., p. 85.

¹⁶ Cfr. Appendice iconografica, pp. 274-302.

di *Egizi e I luoghi del rito*, lavori realizzati per la televisione e che hanno “approfittato” della già citata ondata sperimentalista. Sono opere nelle quali:

La combinazione di suoni, parole e immagini e il dinamismo dei movimenti della telecamera consentono in realtà alla tv di aggiungere e costruire effetti di senso, trasformando i quadri, sculture e monumenti - altrimenti inerti e muti - in oggetti animati¹⁷.

Lentezza, attesa, movimenti studiati, suoni stranianti: tutto collabora, anche dove apparentemente in contraddizione, ad esibire lo sguardo preciso di Gabriella Rosaleva. Come accennato all’inizio di questa analisi conclusiva, l’inserimento di immagini provenienti da un altrove immaginario, soprattutto legate all’utilizzo degli animali, sono riferimenti iconografici da cui il racconto prende avvio ma hanno anche una funzione commentativa e registica¹⁸; assumono difatti un senso grazie al montaggio delle attrazioni¹⁹, ulteriore ripresa delle precedenti ricerche cinematografiche che Rosaleva sfrutta per la sua produzione. Su «Cinema Nuovo» si legge:

Più del montaggio mi importano l’angolazione e la scelta dell’inquadratura. Ma tra le varie possibili forme di montaggio mi persuade molto quella “per attrazione”, quella per cui una immagine attrae la successiva, giustifica quella che segue ed è giustificata da quella che la precede. Se una sequenza si sviluppa in lunghezza, anche nel tempo, ed ha un senso, non posso ammettere un taglio. Un taglio è sempre doloroso. Interrompere quella specie di flusso vitale che corre dentro la pellicola e che io non posso fermare²⁰.

Al di là delle dichiarazioni, sono le soluzioni scelte nei suoi film a dimostrare quanto e come questa concezione sperimentale e insieme “antica”, ejzensteiniana, del cinema sia

¹⁷ Luisella Bolla, Flaminia Cardini, *Le avventure dell’arte in TV. Quarant’anni di esperienze italiane*, RAI VQPT n.127, Nuova ERI, Roma, p. 104.

¹⁸ Si tratta di inserti non diegetici, cioè estranei alla vicenda narrata. Per una descrizione più puntuale dei vantaggi offerti dal montaggio moderno rimando a M. Ambrosini, L. Cardone, L. Cuccu, *Introduzione al linguaggio*, cit., p. 71-81.

¹⁹ Scrive Bazin: «Il montaggio delle attrazioni creato da S.M. Ejzenštejn potrebbe grosso modo definirsi come il rafforzamento del senso di un’immagine mediante l’accostamento di un’altra immagine che non appartiene necessariamente allo stesso avvenimento». André Bazin, *Qu’est-ce que le cinéma? Ontologie et langage*, Éditions du Cerf, Paris, 1958; trad. it. A. Aprà, *Che cosa è il cinema?*, Garzanti, Milano, 1986, p. 76.

²⁰ G. Rosaleva, *Una visione senza passato*, cit., p. 31.

fondamentale nel suo modo di organizzare la narrazione e quanto l'esatto opposto, ovvero l'assenza di tagli e interventi plateali, sia altrettanto necessaria per trasmettere il suo punto di vista. In un certo senso, potremmo dire che il suo è un cinema del passato futuro, giacché si sporge sulla contemporaneità e la oltrepassa senza dimenticare "le attrazioni", le idee e le emozioni suscitate dai cineasti d'antan. In conclusione, il lavoro di Gabriella Rosaleva, pur così pacato, si rivela nei suoi eccessi, negli impieghi di ardite soluzioni di linguaggio e nel racconto di storie nelle quali è difficile decifrare una linea narrativa diritta e univoca. Ciò che più le sta a cuore sono le immagini, e il loro lungo sedimentarsi nella memoria spettatoriale.

8 - FILMOGRAFIA DI GABRIELLA ROSALEVA¹

REGIA: CINEMA E TELEVISIONE

*Una Maria del '23*² (1979); *paese*: Italia; *formato*: Super8, colore, 30'; *soggetto e sceneggiatura*: Gabriella Rosaleva;

Una leggenda sarda (1979); *paese*: Italia; *formato*: Super8, colore, 30'; *soggetto e sceneggiatura*: Gabriella Rosaleva; *fotografia*: Renato Gozzano; *musiche e registrazioni*: Pietro Pirelli; *scenografia*: Gabriella Leva; *montaggio*: Julian Martin; *operatori alla macchina*: Renato Gozzano, Karin Gozzano, Raffaele Schito; *segretaria di edizione*: Candida Berti; *prodotto da*: Maria Convertino, Renato Gozzano, Gabriella Leva;

Trilogia:

Cornelia (1980); *paese*: Italia; *formato*: Super8, colore, 17'; *soggetto e sceneggiatura*: Gabriella Rosaleva; *cast*: Daniela Morelli, Sandra Minazzi; *sonoro*: Pietro Pirelli; *fotografia e montaggio*: Gabriella Rosaleva³;

*L'isola Virginia*⁴ (1980); *paese*: Italia; *formato*: Super8, colore, 20'; *soggetto e sceneggiatura*: Gabriella Rosaleva; *cast*: Daniela Morelli;

La borsetta scarlatta (1981); *paese*: Italia; *formato*: Super8, colore, 30'; *soggetto*: Gabriella Rosaleva; *sceneggiatura*: Gabriella Rosaleva, Anna Mari; *cast*: Daniela Morelli, Giovanni Barbieri, Giacomo Santini, Emanuel Von Normann; *fotografia, riprese e montaggio*: Gabriella Rosaleva;

¹ Per comporre una filmografia quanto più completa e precisa, ho fatto riferimento ai titoli di testa e di coda delle copie a mia disposizione.

² Non è stato possibile reperire una copia di questo film. Le informazioni tecniche le ho tratte dal soggetto ufficiale del corto.

³ Per completare le informazioni sul film *Cornelia* mi sono servita della sceneggiatura desunta riportata da M. Calamia, *Il Cinema di Gabriella Rosaleva*, cit.

⁴ *L'isola Virginia* è l'unico dei tre Super8 ad essere andato perduto. Le informazioni qui riportate, sono tratte da M. Calamia, *Il Cinema di Gabriella Rosaleva*, cit.

Processo a Caterina Ross (1982); *paese*: Italia; *formato*: 16mm, colore, 53'; *soggetto e sceneggiatura*: Gabriella Rosaleva; *cast*: Daniela Morelli, Massimo Sacilotto; *presa diretta*: Uberto Njhuis, Pippo Ghezzi; *montaggio*: Anna Napoli A.M.C.; *direttore della fotografia*: Renato Tafuri; *aiuto regista*: Giovanni Barbieri; *montaggio del suono*: Fernanda Indoni; *segretaria di edizione*: Lella Lugli; *produzione*: Mariella Meucci, Emanuela Piovano; *costumi*: Gruppo Ossessione; *mixage*: Adriano Taloni; *studio*: Fonorete; *titoli e truke*: Penta studio; *sviluppo e stampa*: LV di Luciano Vittori; *casa di produzione*: S.A.S. Cinema;

La vocazione (1983) *paese*: Italia, *formato*: Video Pal/Secam supporto Betacam, colore, 27'; *a cura di*: Gabriella Rosaleva, Emanuela Piovano; *con*: Claudio Parachinetto; *operatore di ripresa*: Bruno Ratti *specializzati di ripresa*: Giovanni Sanvincenti, Roberto Vitali; *montaggio elettronico*: Alberto Tuninetti, Gaetano Sbriglione; *produzione*: RAI - Rubrica Regionale Piemonte;

Cercando Bill(1984), *paese*: Italia; *formato*: Super8, colore, 28'; *a cura di*: Giovanni Barbieri, Gabriella Rosaleva; *cast*: Pier Luigi Velonà, Maurizio Donadoni, Cosetta Coceanis, Gianni Delle Foglie, Katuscia Medini; *operatore di ripresa*: Bruno Ratti *specializzati di ripresa*: Claudio Bianchi, Roberto Vitali; *montaggio rvm*: Caterina Ellena; *produzione*: RAI;

Egizi – Uomini del passato futuro (1984) *paese*: Italia; *formato*: Video Pal/Secam supporto Betacam, bianco/nero e colore, 26'; *a cura di*: Giovanni Barbieri, Gabriella Rosaleva; *con*: Giovanni Barbieri; *operatore di ripresa*: Bruno Ratti; *specializzati di ripresa*: Roberto Macorini, Roberto Vitali, Ugo Maldarizzi; *montaggio rvm*: Giancarlo Raviola, Gaetano Sbriglione; *produzione*: RAI - Rubrica Regionale Piemonte;

I luoghi del rito: tre chiese a Torino (1984); *paese*: Italia; *formato*: Video Pal/Secam supporto Betacam, bianco/nero e colore, 29'; *a cura di*: Giovanni Barbieri, Gabriella Rosaleva; *operatore di ripresa*: Bruno Ratti; *montaggio rvm*: Caterina Ellena; *specializzati di ripresa*: Antonio Vaudano, Alberto Magliano; *produzione*: RAI - Sede Regionale per il Piemonte;

Viaggio in Senegal – L'Afrique est rose (1984) *paese*: Italia; *formato*: 16mm, colore, 30'; *soggetto*: Gabriella Rosaleva; *fotografia*: Benedetto Spampinato, Ildo Chiappin; *montaggio*: Antonella Galassi; *suono*: Franco Chiappin; *collaborazione*: Senegal Contact,

Salif Badiane, Pathé Kahn; *produzione*: Italturist, Unione Professionisti Cinetelevisivi Milano;

La Sonata a Kreutzer, (1985) *paese*: Italia, Svizzera; *formato*: 16mm, colore, 90'; *soggetto*: dal romanzo di Lev Tolstoj; *sceneggiatura*: Paola Di Montereale; *adattamento*: Gabriella Rosaleva; *cast*: Maurizio Donadoni, Daniela Morelli, Mauro Lo Guercio *altri interpreti*: Giovanni Barbieri, Nino Richelmy, Gianna Garbelli, Roberto Franco, Pio Grenni, Cristina Gentile *bambini*: Gianni Cesarano, Valentina Dirindin, Noemi Sergi; *ambientazione e arredamento*: Silvestro Calamo; *costumi*: Loredana Zampacavallo *satoria*: Gina Calì, Ofelia Darè, Maria Carla Battaglia; *trucco*: Gianna Lo Re; *pettinature*: Carmen Insalaco; *montaggio*: Fernando Muraro; *assistente al montaggio*: Franca Fogazzi; *direttore della fotografia*: Rodolfo Isoardi; *operatore alla macchina*: Domenico Murdaca; *assistente operatore*: Giovanni Manzin; *specializzati di ripresa*: Alberto Magliano, Gerlando Di Natale; *capo elettricista*: Stefano Milelli; *macchinista*: Michele Zucca; *attrezzista*: Paolo Cogno *specializzato*: Francesco Spagnuolo; *musiche eseguite da*: Mauro Lo Guercio, Tamas Vasary; *consulente musicale*: Paolo Musso; *fonico*: Antonio Tolomeo; *direzione del doppiaggio*: Gabriella Rosaleva; *assistente al doppiaggio*: Lucia Valenti; *la voce di Mauro Lo Guercio è di*: Danilo De Girolamo; *missaggio*: Elio Rinero; *effetti sonori*: Massimo Degl'Innocenti; le musiche sono state registrate presso l'auditorium della RAI di Torino *consulente musicale*: Giulio Beniamino De Marchi *fonico*: Walter Borghi; *assistente alla regia*: Emanuela Piovano; *organizzatore di produzione*: Giorgio Cabella *ispettore di produzione*: Ellero Gobbi; *coordinamento della produzione*: Carla Fava; *produzione*: RAITRE - Sede Regionale per il Piemonte, RSI - Radiotelevisione Svizzera Italiana;

Spartaco, episodio di **Prima del futuro**[insieme a: *Seneca*, regia di Ettore Pasculli; *Caligola*, regia di Fabrizio Caleffi] (1985) *paese*: Italia; *formato*: 16mm, colore, 30'; *soggetto*: Gabriella Rosaleva; *sceneggiatura*: Fabrizio Caleffi, Gabriella Rosaleva; *cast*: Maurizio Donadoni; *produzione*: RAIDUE;

Mercoledì delle ceneri (1986) *paese*: Italia; *formato*: Video Pal/Secam supporto Betacam, colore, 30'; *soggetto*: dal poema di Thomas S. Eliot; *sceneggiatura*: Gabriella Rosaleva; *cast*: Carlo Enrici, Cristina Gentile, Giorgia Lippolis, Antonello Mendolia; *operatore*: Bruno Ratti; *specializzati di ripresa*: Vittorio Rizzo, Pietro Rol, Giuseppe Strada; *alla fisarmonica*: Nunzio Belfiore; *costumi*: Paola Valsecchi; *arredamento*: Silvestro Calamo; *ispettore di produzione*: Ellero Gobbi; *capo squadra elettricisti*: Stefano Milelli; *macchinisti*: Sergio

Ortalda, Michele Zucca; *montaggio rvm*: Caterina Ellena; *titoli elettronici*: Beppe Violante; *mixage*: Elio Rinero; *direttore di produzione*: Eduardo Ciciriello;

Lettura ad alta voce (1987) *paese*: Italia; *formato*: 35mm, colore, 47'; *con*: Ugo Gregoretti, Micaela Esdra, Paolo Bonacelli, Eugenio Guglielminetti, Andrea Bertotto, Bianca Bonino, Danilo De Girolamo, Nicola Donalisio, Alessandro Esposito, Enrico Fasella, Adolfo Fenoglio, Bob Marchese, Lorenzo Milanese, Roberto Sbaratto, Patrizia Scianca; *voci*: Gloria Ferrero, Nadia Ferrero; *riprese*: Bacchi Gregoretti, Tullio Grisantemo; *suono*: Carlos Banaudi; *assistente alla regia*: Cecilia Pennacini; *assistente operatore*: Pino Cammarata; *elettricista*: Alex Marucco; *montaggio rvm*: Caterina Ellena; *missaggio*: Giuseppe Siclari; *titoli elettronici*: Giuseppe Violante, Dante Errico; *produzione*: RAITRE;

Licia dolce Licia (1987) *paese*: Italia, *formato*: Video Pal/Secam supporto Betacam, colore, 800' (35 episodi); *soggetto e sceneggiatura*: Alessandra Valeri Manera; *cast*: Cristina D'Avena, Salvatore Landolina, Pasquale Flnicelli, Sebastian Harrison; *produzione*: Reteitalia, Merak Film;

Sulle strade di Coppi(1989) [episodio del programma **Viaggio in Italia**] *paese*: Italia; *formato*: Video Pal/Secam supporto Betacam, b/n e colore, 45'; *a cura di*: Arnaldo Bagnasco; *soggetto*: Gabriella Rosaleva; *con*: Nando Martellini; *fotografia*: Gianmaria Corazza; *montaggio*: Giorgio Gianoglio; *assistente alla regia*: Paola Longobardo; *consulente musicale*: Paolo Musso; *tecnico audio*: Giuseppe Deugenio; *specializzati di ripresa*: Ugo Maldarizzi, Roberto Vitali; *macchinista*: Michele Zucca; *ausiliario di ripresa*: Antonio Govich; *titoli elettronici*: Giuseppe Violante; *missaggio*: Elio Rinero; *organizzatore*: Giovanni Mandrile; *in redazione*: Grazia Balducci; *produzione*: RAI - Sede regionale Liguria e Piemonte;

La sposa di San Paolo (1990) *paese*: Italia; *formato*: 35mm, colore, 90'; *soggetto*: Rina Durante; *sceneggiatura*: Rina Durante, Antonella Grassi, Gabriella Rosaleva; *cast*: Francesca Prandi, Alekander Dubin, Achille Brugnini, Lou Castel, Dario Parisini, Paco Reconti, Paolo De Falco, Patrizia Punzo, Emidio La Vella; *fotografia*: Renato Tafuri *operatore*: Enrico Maggi *assistente operatore*: Alfonso Vicari; *scenografia*: Benedetta Emmer *assistenti scenografia*: Stefania Miscuglio, Luigi Lezzi; *costumi*: Alessandra Montagna *assistente costumi*: Maria Luisa Montalto; *fonico di presa diretta*: Amedeo Casati; *musiche*: Eugenio Bennato, Carlo D'Angiò; *montaggio*: Anna Napoli *assistenti al montaggio*: Paolo Vanghetti, Federica Pieroni; *aiuto regia*: Gino Santoro, Stefano Oreto;

direzione di produzione: Gabriella Rebeggiani *ispettore di produzione* Franco Salvia
organizzazione generale: Caterina Rogani, Fulvio Wetzl; *produzione:* Gabriella Rebeggiani
e Fulvio Wetzl per la Nuova Dimensione, con il contributo del Ministero del Turismo e dello
Spettacolo, dell'Assessorato al Turismo della Regione Puglia, dell'Amministrazione della
Provincia di Lecce e del Comune di Lecce; *produttori associati:* Lampo Calenda, Matteo
Corsini, Leonardo Frajoli, Lupiae Film A.R.L.;

Lettere dalla Sabina(1992) [episodio del programma **Viaggio in Italia**] *paese:* Italia;
formato: Video Pal/Secam supporto Betacam, colore, 50'; *soggetto e sceneggiatura:*
Gabriella Rosaleva; *con:* Susanna Martinkova, Daniela Morelli, Domiziano Arcangeli;
fotografia: Bruno Mazza; *montaggio:* Roberto Carradori; *edizione:* Roberto Borghi;
produttore esecutivo: Franco Alsazio; *organizzatore di produzione:* Sergio Sinibaldi;
assistente musicale: Maria Bruni; *assistente alla produzione:* Francesca Salviani; *tecnico*
audio: Roberto De Camillis; *doppiaggio ed effetti sonori:* Pietro Benedetti, Maurizio
Cerioni, Alessio Coccetti; *specializzati di ripresa:* Giovanni Biuso, Alessandro Sanpoli;
produzione: RAI - Sede regionale Lazio;

Storia di un ufficiale di carriera (1996) *paese:* Svizzera; *formato:* Video Pal/Secam
supporto Betacam, colore, 55'; *soggetto:* dal romanzo di Pierre Codiroli; *sceneggiatura:*
Gabriella Rosaleva; *con la collaborazione di:* Pierre Codiroli; *cast:* Moni Ovadia, Giovanni
Battaglia, Maurizio Trombini, Luciano Roman, Domiziano Arcangeli, Achille Brugni,
Giancarlo Dettori; Daniela Morelli, Donatella De Vecchi, Raffaele Acunzo, Roberta Fossati,
Marino Campanaro, Leda Celani, Silli Togni, Gianfranco Cifali, Anna Galante, Gianni
Quillico, Orio Valsangiacomo; *inoltre:* Pierre Codiroli, Giuseppe Bionda, Claudio Brunoldi,
Renato Mattei, Angelina Spinosa, Paolo Prinz; *scene:* Mario Del Don; *costumi:* Annabruna
Gola; *fotografia:* Fernando Alberti; *montaggio:* Franco Guerini; *la canzone "Destino" di*
D. Tornaghi e A. E. Negri è cantata da Enrica De Biasi; *hanno collaborato:* *camera:* Giorgio
Marioni, Harry Haener; *regia suono:* Wladi Turkewitsch; *operatori suono:* Geo Gantner,
Stefano Poma; *elettricisti:* Gastone Besomi, Edmondo Mariotti, Brunello Montorfani;
macchinista: Elio Rota; *controllo video:* Mario Corti; *operatore rvm:* Franco Schmid; *mixer*
tecnico: Jacqueline Sauli; *trucco:* Bruna Margna, Elena Passera, Laura Tosini; *sarte:*
Daniela Bolgè, Katia Plebani; *trovarobe:* Michele Pedrini; *assistente di studio:* Luigi
Mattea; *coordinazione tecnica:* Flavio Beretta, Mauro Manni; *montaggio:* Franco Guerini;
sonorizzazione: Chiara Solari; *segretaria di produzione:* Teresa Roncone; *delegato di*

produzione: Erica Bottega;*produzione:* Vittorio Barini; RSI - Radiotelevisione Svizzera Italiana;

Viaggio a Stoccolma(2017) *paese:* Italia; *formato:* video H.264, colore, 15'; *soggetto:* Gabriella Rosaleva; *sceneggiatura:* Gabriella Rosaleva con la collaborazione di Alessandra Pigliaru; *cast:* Achille Brugnini, Maddalena Recino, Daniela Cossiga, Antonella Puddu; *responsabili sul set:* Lucia Cardone, Giovanna Maina; *fotografia:* Giusy Calia; *riprese:* Luisa Cutzu; *scenografia e costumi:* Daniele Coni, Mattia Enna; *suono:* Maria Teresa Soldani; *montaggio:* Luisa Cutzu; *produzione:* Dipartimento Scienze Umanistiche e Sociali, Università di Sassari, Regione Autonoma della Sardegna, Laboratorio di Produzioni Audiovisive offi_CINE.

REGIA: TEATRO

Mine-haha⁵(1992) *paese:* Italia; *soggetto:* dal romanzo di Frank Wedekind; *adattamento:* Daniela Morelli; *cast:* Daniela Morelli.

REGIA: RADIO

Taccuino italiano -Il nome della Rosa (1998⁶) *paese:* Italia; programma radiofonico; *durata:* 40 episodi; *soggetto:* Gabriella Rosaleva; *produzione:* RAI International.

⁵ Lo spettacolo è stato presentato al Festival delle Ville Tuscolane nel 1992.

⁶ La data in questione non è sicura.

SOGGETTI, SCENEGGIATURE E TRATTAMENTI DI FILM MAI REALIZZATI⁷

Lo spadaccino(1986), tratto dal romanzo breve di Ivan Turghèniev; *formato*: trattamento; *pagine*: 18;

Relazioni di naufragio del galeone grande S. Giovanni⁸ (1989); *formato*: sceneggiatura; *pagine*: 99;

Una sera dopo cena (1991⁹), tratto da un caso di cronaca nera italiana; *cast*: Francesca Prandi¹⁰; *formato*: sceneggiatura; *pagine*: 147;

La zia d'America(1992); *formato*: soggetto; *pagine*: 10; **Il sorriso dei fiori**(1992); *formato*: soggetto; *pagine*: 4;

Una scampagnata (1992), tratto dal racconto di Guy De Maupassant; *formato*: soggetto; *pagine*: 7;

Il violoncello di Ester(1993), commissionato dalla RSI; *formato*: sceneggiatura; *pagine*: 51.

⁷ Le date dei soggetti, delle sceneggiature e dei trattamenti non sono precise; i documenti non riportano gli anni esatti in cui sono stati redatti. Con la regista abbiamo cercato di collocarle nel tempo in particolare tenendo conto degli altri lavori realizzati. L'unica data precisa è quella de *La zia d'America*: la seconda versione della stessa storia, infatti, è datata 1992.

⁸ Il titolo è provvisorio.

⁹ È probabile che anche questa data sia precisa in quanto la copia del soggetto, depositata alla SIAE, riporta la data 1991 in prima pagina.

¹⁰ Questa informazione arriva direttamente dalla regista; dopo aver lavorato con Francesca Prandi in *La sposa di San Paolo*, l'avrebbe scelta per ricoprire il ruolo della protagonista anche in questo lungometraggio.

9. BIBLIOGRAFIA

9.1 - BIBLIOGRAFIA GENERALE

ALBERTINI R., LISCHI S. (a cura di), *Metamorfosi della visione. Saggi di pensiero elettronico*, Edizioni ETS, Pisa, 2000;

AGAMBEN G., *Mezzi senza fine*, Bollati Boringhieri, Torino, 1996;

AMBROSINI M., CARDONE L., CUCCU L., *Introduzione al linguaggio del film*, Carocci editore, Roma, 2014;

BALÀZS B., *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films* (1924), Suhrkamp, Frankfurt, 2001; trad. it. S. Terpin, *L'uomo visibile*, Lindau, Torino, 2008;

BARRA L., *Palinsesto. Storia e tecnica della programmazione televisiva*, Laterza, Roma-Bari, 2015;

BARTHES R., *Essais Critiques*, Éditions du Seuil, Paris, 1964; trad. it. *Saggi critici*, Einaudi, Torino, 1972;

BARTHES R., *Le grain de la voix*, Éditions du Seuil, Paris, 1981; trad. it. Lidia Lonzi, *La grana della voce. Interviste 1962-1980*, Einaudi, Torino, 1986;

BAZIN A., *Qu'est-ce que le cinéma? Ontologie et langage*, Éditions du Cerf, Paris, 1958; trad. it. A. Aprà, *Che cosa è il cinema?*, Garzanti, Milano, 1986;

BAUDELAIRE C., *Les Fleurs du mal*, Poulet-Malassis et de Broise, Paris, 1857; trad. it. Giorgio Caproni, *I fiori del male*, Marsilio Editori, Venezia, 2008;

BERTETTO P., *Introduzione alla storia del cinema. Autori, film, correnti*, UTET, Novara, 2008;

BERTETTO P. (a cura di), *Metodologie di analisi del film*, Editori Laterza, Roma-Bari, 2006;

BERTOZZI M., *Storia del documentario italiano. Immagini e culture dell'altro cinema*, Marsilio Editore, Venezia, 2008;

BERTOZZI M. (a cura di), *L'idea documentaria. Altri sguardi dal cinema italiano*, Lindau, Torino, 2003;

- BETTETINI G., *Cine teledipendente*, in «Il Sole 24 ore», 17 marzo 1987;
- BETTETINI G., *Cinema: lingua e scrittura*, Bompiani, Milano, 1968;
- BISONI C., *Gli anni affollati. La cultura cinematografica italiana (1970-79)*, Carocci, Roma, 2009;
- BOLLA L., CARDINI F., *Le avventure dell'arte in TV. Quarant'anni di esperienze italiane*, RAI VQPT n.127, Nuova ERI, Roma;
- BORGNA G., *Pasolini integrale*, Castelvecchi Editore, Roma, 2015;
- BRECHT B., *Schriften zum Theater*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt, 1957; trad. it. E. Castellani, R. Fertonani, R. Mertens, *Scritti teatrali*, Einaudi, Torino, 2001;
- BRESSON R., *Notes sur le cinématographe*, Gallimard, Paris, 1975; trad. it. G. Bompiani, *Note sul cinematografo*, Marsilio, Venezia, 1986;
- BRUNETTA G.P., *Storia del cinema italiano. Dal neorealismo al miracolo economico 1945-1959 Vol. terzo*, Editori Riuniti, Roma, 1993;
- BRUNETTA G.P., *Storia del cinema italiano. Dal miracolo economico agli anni novanta 1960-1993 Vol. quarto*, Editori Riuniti, Roma, 1993;
- BRUNETTA G.P., *Il cinema italiano contemporaneo. Da "La dolce vita" a "Centochiodi"*, Editori Laterza, Roma-Bari, 2007;
- BRUNO G., *Atlas of Emotion. Journeys in Art, Architecture, and Films*, Verso, New York, 2002; trad it. M. Nadotti, *Atlante delle emozioni*, Johan & Levi Editore, Truccazzano, 2015;
- BRUNO G., NADOTTI M., *Off-screen - Women and film in Italy*, Routledge, London, 1998;
- BUCCHERI V., *Sguardi sul postmoderno. Il cinema contemporaneo: questioni, scenari, letture*, Quaderni del DAMS, Università Cattolica, Milano, 2000;
- BUFFONI L. (a cura di), *We want cinema*, Marsilio Editore, Venezia, 2018;
- BUSSI G. E., SALOMON KOVARSKI L., (a cura di) Atti del convegno, *Letteratura e cinema. La trasposizione*, CLUEB, Bologna, 1996;
- CAMINATI L., *Roberto Rossellini documentarista. Una cultura della realtà*, Carocci Editore, Roma, 2012;

- CANTINI M. (a cura di), *Italian Women Filmmakers and the Gendered Screen*, Palgrave MacMillan, New York, 2013;
- CAPANNA M., *Formidabili quegli anni*, Rizzoli, Milano, 1988;
- CARDONE L., FANCHI M., *Che genere di schermo? Incroci fra storia del cinema e gender studies in Italia*, in «The italianist», 31, 2011, p. 293-303;
- CARDONE L., FANCHI M. (a cura di), *Genere e generi. Figure femminili nell'immaginario cinematografico italiano*, in «Comunicazioni sociali», 2, 2007;
- CARDONE L., FILIPPELLI S. (a cura di), *Cinema e scritture femminili. Letterate italiane fra le pagine e lo schermo*, Iacobelli Editore, 2011;
- CARDONE L., FILIPPELLI S. (a cura di), *Filmare il femminismo. Studi sulle donne nel cinema e nei media*, Edizioni ETS, Pisa, 2015;
- CARDONE L., JANDELLI C., TOGNOLOTTI C., (a cura di), *Storie in divenire: le donne nel cinema italiano*, in «Quaderni del CSCI. Rivista annuale di cinema italiano», XI, ottobre 2015;
- CARDONE L., TOGNOLOTTI C. (a cura di), *Imperfezioni. Studi sulle donne nel cinema e nei media*, Edizioni ETS, Pisa, 2016;
- CARETTI L., CORSI D. (a cura di), *Incanti e sortilegi. Streghe nella storia e nel cinema*, Pisa, Edizioni ETS, 2002;
- CARGIOLI S., *Le arti del video. Sguardi d'autore fra pittura, fotografia, cinema e nuove tecnologie*, Edizioni ETS, Pisa, 2004;
- CARLUCCIO G., MALAVASI L., VILLA F., *Il cinema. Percorsi storici e questioni teoriche*, Carocci Editore, Roma, 2015;
- CASETTI F., *Dentro lo sguardo. Il film e il suo spettatore*, Bompiani, Milano, 1986;
- CASETTI F., DI CHIO F., *Analisi del film*, Bompiani, Milano, 2009;
- CAVARERO A., *Tu che mi guardi, tu che mi racconti. Filosofia della narrazione*, Elementi Feltrinelli, Milano, 1997;
- CARMAGNOLA F., *Plot, il tempo del raccontare. Nel cinema e nella letteratura*, Meltemi, Roma, 2004;

- CIOFALO G., *Infiniti anni Ottanta. Tv cultura e società alle origini del nostro presente*, Mondadori Università, Milano, 2011;
- CODIROLI P., *Storia di un ufficiale di carriera del Granducato di ****, Giardini Editori, Pisa, 1985;
- COLOMBO F., *Il paese leggero. Gli italiani e i media tra contestazione e riflusso (1967-1994)*, Editori Laterza, Roma-Bari, 2012;
- COMOLLI J. L., *Voir et pouvoir. L'innocence perdue: cinéma, télévision, fiction, documentaire*, Éditions Verdier, Lagrasse, 2004; trad. it. A. Cottafavi, F. Grosoli, *Vedere e potere. Il cinema, il documentario e l'innocenza perduta*, Donzelli Editore, Roma, 2006;
- CONTINI G., MARTINI A., *Verba manent: l'uso delle fonti orali per la storia contemporanea*, Nuova Italia Scientifica, Carocci Editore, Roma, 1993;
- COSTA A., *Saper vedere il cinema*, Strumenti Bompiani, Milano, 1985;
- COSTA A., *Il cinema italiano*, Il mulino, Bologna 2013;
- CORTELLAZZO S., TOMASI D., *Letteratura e cinema*, Editori Laterza, Roma-Bari, 1998;
- CRAINZ G., *Autobiografia di una repubblica: le radici dell'Italia attuale*, Donzelli, Roma, 2009;
- CRIVELLI S. R., *T.S. Eliot*, Salerno Editrice, Roma, 2015;
- DALL'ASTA M., a cura di, *Non solo dive: pioniere del cinema italiano*, Cineteca di Bologna, Bologna, 2008;
- DALL'ASTA M. (a cura di), *La storia delle donne nella storia del cinema: le pioniere italiane*, Panel presentato al V Congresso SIS (Napoli 2010) pubblicato in GUIDI L., PELIZZARI M. R. (a cura di), *Nuove frontiere della storia di genere*, vol. 3, Università di Salerno - libreriauniversitaria.it Edizioni, Salerno, 2013;
- D'ARCANGELO M., PAOLI P., "Caterina Ross", in «EFFE», novembre-dicembre, anno X, n. 9-10, 1982;
- DE LAURETIS T., *Soggetti eccentrici*, Elementi Feltrinelli, Milano, 1999;
- DE LAURETIS T., *Technologies of gender. Essays on Theory, Film and Fiction*, Indiana University Press, Bloomington, 1987;

- DE MARTINO E., *La terra del rimorso. Contributo a una storia religiosa del Sud* [1961], Il Saggiatore, Milano, 2008;
- DE SANTI G., *Appunti per un'Orestiade africana*, in «Cineforum», n.222, 1 marzo 1983;
- DE STEFANO A., *Giulia e Fausto*, Rizzoli, Milano, 2011;
- DELEDDA G., *Marianna Sirca* [1915], in Vittorio S. (a cura di), *Romanzi Sardi*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano, 1981;
- DELEDDA G., *Cosima* [1937], in Sapegno N. (a cura di), *Romanzi e novelle*, Arnoldo Mondadori, Milano, 1971;
- DELLA CASA S., *Splendor - Storia (inconsueta) del cinema italiano*, Editori Laterza, Roma-Bari, 2013;
- DETASSIS P., GRIGNAFFINI G. (a cura di), *Sequenza segreta. Le donne e il cinema*, Feltrinelli, Milano, 1981;
- ECO U., *Sette anni di desiderio. Cronache 1977-1983*, Bompiani, Milano, 1983;
- FABIETTI U., REMOTTI F. (a cura di), *Dizionario di Antropologia*, Zanichelli, Bologna, 2001;
- FANCHI M., *Identità mediatiche. Televisione e cinema nelle storie di vita di due generazioni di spettatori*, FrancoAngeli, Milano, 2002;
- FANCHI M., *Spettatore*, Il Castoro, Venezia, 2005;
- FERRERO A., *Bresson - Robert Bresson*, La Nuova Italia Editrice, Firenze, 1976;
- FILIPPELLI S., *Le ragazze con il videotape. La tv secondo Loredana Rotondo*, in «Bianco & Nero», 571, settembre-dicembre 2011;
- GALLINI C., FAETA F. (a cura di), *I viaggi nel Sud di Ernesto De Martino*, Bollati Boringhieri, Torino, 1999;
- GARRUCCIO R., *Memoria: una fonte per la mano sinistra*, in «Culture e impresa», 2, 2005;
- GAUTHIER G., *Le documentaire, un autre cinéma*, Paris, Nathan, 2000; trad. it. V. Pasquali, *Storia e pratiche del documentario*, Lindau, Roma-Bari, 2009;
- GERVASONI M., *Storia d'Italia degli anni ottanta. Quando eravamo moderni*, Marsilio Editore, Venezia, 2010;

GIFFORD H., *Tolstoy*, University Press, Oxford, 1982; trad. it. G. Balestrino, *Tolstoj*, Il Mulino, Bologna, 2003;

GRASSO A., *Prima lezione sulla televisione*, Editori Laterza, Roma-Bari, 2011;

GRASSO A., *Enciclopedia della televisione*, Garzanti Editore, Milano, 1996;

GRASSO A., *Radio e televisione. Teorie, analisi, storie, esercizi*, Vita e Pensiero, Milano, 2000;

GRASSO A., *Storia della televisione italiana. La tv italiana dalle origini*, Garzanti, Milano, 1992;

GRASSO A., *Storia della televisione. Dizionario dei personaggi e dei termini tecnici e generali*, Garzanti, Milano, 1998;

GRESPI B., *Il cinema come gesto. Incorporare le immagini, pensare il medium*, Aracne editrice, Canterano, 2017;

HEILBRUN C. G., *Writing a Woman's Life*, The Women's Press, London, 1988; trad. it. K. Bagnoli, *Scrivere la vita di una donna*, La Tartaruga edizioni, Milano, 1990;

HILLMAN J., *The Soul's Code. In Search of Character and Calling*, Ballantine Books, New York, 1996; trad. it. A. Bottini, *Il codice dell'anima. Carattere, vocazione, destino*, Adelphi, Milano, 1997;

HUTCHEON L., *A Theory of Adaptation*, Routledge, New York, 2006;

INNOCENTI V., GUGLIELMO P., *Le nuove forme della seriali televisiva. Storia, linguaggio e temi*, Archetipolibri, Bologna, 2008;

IRIGARAY L., *Essere due*, Bollati Boringhieri, Torino, 1994;

IRIGARAY L., *Le souffle des femmes*, Action Cathol.Gen.Femine, Paris, 1996; trad. it. P. Calizzano, *Il respiro delle donne*, Il Saggiatore, Milano, 1997;

JANDELLI C., *I protagonisti. La recitazione del film contemporaneo*, Marsilio, Venezia, 2013;

JANDELLI C., *Filmare le arti*, Edizioni ETS, Pisa, 2017;

JANDELLI C., CARDONE L. (a cura di), *Gesti silenziosi. Presenze femminili nel cinema muto italiano*, fascicolo monografico di «Bianco & Nero», 570, maggio-agosto 2011;

JOHNSON M. M., *Strong mother, week vive. The search for gender equality*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1988; trad. it. *Madri forti, mogli deboli. La disuguaglianza di genere*, Il mulino, Bologna, 1995;

KAGGE E., *Å gå - ett skritt av gangen*, Kagge Forlag, Oslo, 2018; trad. it. S. Culeddu, *Camminare. Un gesto sovversivo*, Einaudi, Torino, 2018;

LESSING D., *Il senso della memoria. Saggi e racconto*, trad. it. C. Mennella, Fanucci, Roma, 2006;

LIVOLSI M., *L'Italia che cambia*, La Nuova Italia Editrice, Firenze, 1993;

LISCHI S., *cine ma video*, Edizioni ETS, Pisa, 1996;

LISCHI S., *Il linguaggio del video*, Carocci Editore, Roma, 2015;

LIZZANI C., *Storia del cinema italiano*, Lit Edizioni, Roma, 2016;

LIZZANI C., *Il discorso delle immagini. Cinema e televisione: quale estetica?*, Marsilio Editore, Venezia, 1995;

LOY N., *Quale cinema per gli anni 80?*, Guaraldi Editore, Rimini-Firenze, 1977;

LUCIANO B., SCARPARO S., *Reframing Italy: Trends in Contemporary Italian Women's Film-making*, Purdue University Press, Purdue, 2013;

MALAVASI L. (a cura di) *Italia, anni Ottanta: immagini, corpi, storie*, in «Bianco&Nero. Rivista quadrimestrale del Centro Sperimentale di Cinematografia», n. 585, maggio-agosto 2016;

MALAVASI L., *Postmoderno e cinema. Nuove prospettive d'analisi*, Carocci Editore, Roma, 2017;

MAINA G., TOGNOLOTTI C. (a cura di), *Essere (almeno) due*, Edizioni ETS, Pisa, 2018

MANZOLI G., *Cinema e letteratura*, Carocci, Roma, 2003;

MASTINO M., *Il padre degli indipendenti*, in «Filmidee», 19 ottobre 2013, n. 9; <http://www.filmidee.it/2013/10/il-padre-degli-indipendenti/>

MATTERA P., UVA C. (a cura di), *Anni Ottanta: quando tutto cominciò. Realtà, immagini, e immaginario di un decennio da ri-vedere*, Cinema e Storia n.1, Rubbettino Editore, Soveria Mannelli, 2012;

MELUCCI A., *Il gioco dell'io. Il cambiamento di sé in una società globale*, Feltrinelli, Milano, 1991;

METZ C., *Essais sur la signification au cinéma*, Éditions Klincksieck, Paris, 1968; trad. it. A. Aprà, F. Ferrini, *Semiologia del cinema*, Garzanti Editore, Milano, 1989;

METZ C., *Le signifiant imaginaire. Psychanalyse et cinéma*, Union Générale d'Éditions, Paris, 1977; trad. it. D. Orati, *Cinema e psicanalisi. Il significante immaginario*, Marsilio editori, Venezia, 1980;

MICCICHÈ L. (a cura di), *Il cinema del riflusso. Film e cineasti italiani degli anni '70*, Saggi Marsilio, Pesaro, 1997;

MICCICHÈ L., *La ragione e lo sguardo. Saggi e note sul cinema*, Lerici, Cosenza, 1979;

MICCICHÈ L. (a cura di), *Schermi opachi. Il cinema italiano degli anni '80*, Saggi Marsilio, Pesaro, 1998;

Ministero per i Beni Culturali e Ambientali. Quaderni della rassegna degli archivi di Stato, *L'intervista strumento di documentazione. Giornalismo-antropologia-storia orale. Atti del convegno*, Roma, 1987;

MINUZ A., *Dell'incantamento. Hitchcock, Bergman, Fellini e il motivo dello sguardo*, Ipermedium libri, S. Maria C.V., 2009;

MONTINI F., *I Novissimi. Gli esordienti nel cinema italiano degli anni '80*, Nuova ERI, Torino, 1988;

MONTINI F. (a cura di) *Una generazione in cinema. Esordi ed esordienti italiani 1975-1988*, Marsilio Editori, Venezia, 1988;

MONTELEONE F., *Storia della radio e della televisione in Italia. Società, politica, strategie, programmi 1922-1992*, Saggi Marsilio, Venezia, 1992;

MURARO L., *La signora del gioco. Episodi della caccia alle streghe*, Feltrinelli, Milano, 1976;

NETTO F., *Ingmar Bergman. Il volto e le maschere*, Edizioni Fondazione Ente dello Spettacolo, Roma, 2008;

NICHOLS B., *Introduction to documentary*, Indiana University Press, Bloomington, 2001; trad. it. *Introduzione al documentario*, Il Castoro, Milano, 2006;

ODIN R., *De la fiction*, De Boeck, Bruxelles, 2000; trad. it. A. Masecchia, *Della finzione*, V&P Università, Milano, 2004;

ORWELL G., *Nineteen Eighty-Four*, Secker & Warburg, London, 1949; trad. it. G. Baldini, *1984*, Arnoldo Mondadori Editore, 1950;

PASOLINI P. P., *Il padre selvaggio*, Einaudi, Torino, 1975;

PASSERINI L., *Storia orale. Vita quotidiana e cultura materiale delle classi subalterne*, Rosenberg & Sellier, Torino, 1978;

PERNIOLA I., *L'era postdocumentaria*, Mimesis Cinema, Milano-Udine, 2014;

PIAZZONI I., *Storia delle televisioni in Italia. Dagli esordi alle web tv*, Carocci Editore, Roma, 2014;

PICCHI M. (a cura di), Guy De Maupassant, *Tutte le novelle*, I Meridiani, Mondadori, Milano, 1993;

PIEMONTE A., *Seminario Straub/Huillet 24 novembre-10 dicembre 1982*, Università di Pisa, Pisa, 1982;

PRAVADELLI V., *Le donne del cinema. Dive, registe, spettatrici*, Editori Laterza, Roma-Bari, 2014;

PORTELLI A., *Un lavoro di relazioni: osservazioni sulla storia orale*, in «www.aisoitalia.it», n.1, gennaio 2010, <http://www.aisoitalia.it/2009/01/un-lavoro-di-relazione/>;

PUDOVKIN V., *La settima arte*, a cura di Umberto Barbaro, Editori Riuniti, Roma, 1974;

RICHERI G., *Il video negli anni '80*, De Donato, Bari, 1981;

RONDOLINO G., TOMASI D., *Manuale di storia del cinema - Seconda Edizione*, UTET, Novara, 2014;

SABOURAUD F., *L'adaptation. Le cinéma a tant besoin d'histoires*, Éditions Cahiers du cinéma, 2006; trad. it. E. Mugellini, *L'adattamento cinematografico*, Lindau, Torino, 2007;

SANESI R. (a cura di), Thomas Stearns Eliot, *Poesie*, Bompiani, 2000;

SARTRE J. P., *La nausée*, Gallimard, Paris, 1938; trad. it. B. Fonzi, *La nausea*, Einaudi, Torino, 1999;

SENGHOR L. S., *Poèmes*, Éditions du Seuil, Paris, 1964; trad. it. C. Castellaneta, F. De Poli, *Poemi africani*, Rizzoli Editore, Milano, 1971;

SHEPARD S., *Motel Chronicles* [1982], trad. it. D. Vezzoli, Il Saggiatore, Milano, 2016;

SITI W. (a cura di), Pasolini Pier Paolo, *Pasolini per il cinema*, I Meridiani, Mondadori, Milano, 2001;

SVEVO I., *La coscienza di Zeno* [1923], Einaudi, Torino, 1990;

THOMPSON P. R., *The voice of the past. Oral history*, Oxford University Press, Oxford – New York, 1978;

TOLSTOJ L., *I diari*, Longanesi & C., Milano, 1980;

TOLSTOJ L., *La felicità domestica* [1859], trad. it. C. Reborà, SE, Milano, 2012;

TOLSTOJ L., *Sonata a Kreutzer* [1891], trad. it. E. Bruzzone, Oscar Mondadori, Torino, 1979;

TOLSTAJA S., *I diari. 1862 - 1910* [1978], trad. it. F. Ruffini, R. Setti Bevilacqua, Baldini & Castoldi, Milano, 2013;

TORRI B. (a cura di), *Nuovo cinema (1965-2005). Scritti in onore di Lino Micciché*, Marsilio, Venezia, 2005;

TRIVELLI A., *L'altra metà dello sguardo*, Bulzoni Editore, Roma, 1998;

TRUFFAUT F., *Le cinéma selon Hitchcock*, Éditions Robert Laffont, Paris, 1966; trad. it. G. Ferrari, F. Ptitto, *Il cinema secondo Hitchcock*, Pratiche Editrice, Parma-Lucca, 1977;

TURGHÈNIEV I., *Lo spadaccino* [1847], trad. it. M. Karklina, Sellerio Editore, Palermo, 1992;

VALMARANA P., *Doppio schermo. Scritti su cinema e tv*, a cura di Magrelli E., ERI, Torino, 1987;

VON PRELLWITZ N. (a cura di), García Lorca, *Tutte le poesie*, Bur, Milano, 1994;

ZACCARIA R. (a cura di), *La televisione che cambia*, SEI, Torino, 1984;

ZAGARRIO V., *Cinema italiano anni novanta*, Marsilio, Venezia, 1998;

ZAGARRIO V., *L'anello mancante. Storia e teoria del rapporto cinema-televisione*, Lindau, 2004;

ZAGARRIO V. (a cura di), *Storia del cinema italiano 1977/1985 – Vol. XIII*, Marsilio Edizioni di Bianco & Nero, Roma, 2005;

ZARRI A., *Un eremo non è un guscio di lumaca. «Erba della mia erba» e altri resoconti di vita*, Einaudi, Torino, 2011;

ZECCA F., *Cinema e intermedialità. Modelli di traduzione*, Forum, Udine, 2013.

9.2 - BIBLIOGRAFIA SU E DI GABRIELLA ROSALEVA

A. PLE., *Dibattito sul carcere (assenti i detenuti)*, «La stampa», 21 ottobre 1987, anno 121, n. 247;

APRÀ A., *I "marginali"*, in ZAGARRIO V. (a cura di), *Storia del cinema italiano 1977/1985 – Vol. XIII*, Marsilio Edizioni di Bianco & Nero, Roma, 2005;

BADOLISANI V., *Sommersi e salvati*, in «Rivista del cinematografo e delle comunicazioni sociali: cinema, teatro, televisione, radio, pubblicità, informazione», n. 3, marzo 1992;

BRIZIO-SKOV F. (a cura di), *Popular Italian Cinema: culture and politics in a postwar society*, I.B. Tauris & Co Ltd, London-New York, 2011;

BORELLI S., *A Berlino un Film Fest che piacerà a Mitterrand*, in «L'Unità», 18 febbraio 1983;

BORELLI S., *Il delitto secondo Lev Tolstoj*, in «L'Unità», 17 agosto 1985;

BORELLI S., *Locarno scopre la magia dei tarantolati*, in «L'Unità» 7 agosto 1990;

BRUNETTA G. P., *La generazione degli anni Ottanta: i sommersi, gli emergenti, gli emersi*, in *Il cinema italiano contemporaneo. Da "La dolce vita" a "Centochiodi"*, Editori Laterza, Roma-Bari, 2007;

BUZZOLAN U., «*Le strade di Coppi*» con tanta malinconia, in «La stampa», 4 dicembre 1988, anno 122, n. 270;

CALAMIA M., *Il cinema di Gabriella Rosaleva*, Tesi di laurea in Lettere presso l'Università degli Studi di Pisa, relatori Sandra Lischi e Roberto Tessari, Pisa, 1985;

CALDIRON O., CAPRARA V., HOCHKOFER M. (a cura di), *Almanacco del cinema italiano 1990*, catalogo XXVIII Incontri Internazionali del Cinema Sorrento 24-30 settembre 1990, Bulzoni Editore, Roma, 1990;

CAPRARA F., *Sud del '500 fra streghe e magie*, in «La Stampa», 13 dicembre 1989;

CE. PE., «Il nuovo spettatore», n. 11, 1998.

COMAZZI A., *Con Tolstoj nel dramma della camera da letto*, in «La Stampa», 10 aprile 1985;

- CUTZU L., *Gabriella Rosaleva*, in «Quaderni del CSCI», XI, ottobre 2015, p. 311;
- CUTZU L., *Imperfezioni da Nobel. Gabriella Rosaleva e un film su Grazia Deledda*, in L. CARDONE, M. FANCHI (a cura di), *Imperfezioni. Studi sulle donne nel cinema e nei media*, Edizioni ETS, Pisa, 2016, p.59;
- CUTZU L., *Trasformiste ed eclettiche. Il percorso artistico di Gabriella Rosaleva e Daniela Morelli*, in «Arabeschi», 8, luglio-dicembre 2016;
- D'AGOSTINI P., *Salso tra cinema e TV*, in «La Repubblica», 4 aprile 1985;
- D'AGOSTINI P., *Amatori e pubblicitari nella Las Vegas romagnola*, in «La Repubblica», 1 luglio 1986;
- D'AGOSTINI P., *Testa dura a trent'anni sulla strada del cinema*, in «La Repubblica», 4 luglio 1986;
- D'AGOSTINI P., *Filmakers: senza chiedere permesso*, in MONTINI F.(a cura di) *Una generazione in cinema. Esordi ed esordienti italiani 1975 - 1988*, Marsilio Editori, Venezia, 1988;
- D'AGOSTINI P., *Autori indipendenti ora dove siete finiti?*, in «La Repubblica», 26 agosto 1992;
- DELLI COLLI L., *Con Seneca e Caligola a due passi dal futuro*, in «La Repubblica», 1 settembre 1985;
- E. B., *Venezia Festival Sezione De Sica con 13 italiani*, in «Stampa Sera», 9 agosto 1985;
- FARASSINO A., *Locarno*, in «Segnocinema», n. 6, gennaio 1983;
- FARASSINO A., *Due ore libere? Faccio un film*, in «La Repubblica», 24 aprile 1985;
- FARASSINO A., *Locarno: è quella TV la sezione più ricca*, in «La Repubblica», 7 agosto 1985;
- FARASSINO A., *Storia incestuosa sulle Alpi della Svizzera*, in «La Repubblica», 17 agosto 1985;
- FARASSINO A., *Gialle o nere che siano dove sono le tarantole?*, in «La Repubblica», 7 agosto 1990;

FERRERO N., *Il cinema che viene dal carcere. A Torino è già polemica*, in «L'Unità», 22 ottobre 1987;

FREZZATO A., *Un verdetto sconcertante*, in «Rivista del cinematografo e delle comunicazioni sociali: cinema, teatro, televisione, radio, pubblicità, informazione», n. 6-8, giugno-agosto 1982;

FUSCO M. P., *Anna, tarantolata del '600*, in «La Repubblica», 9 marzo 1990;

GASPARINI L., *Intervista a Gabriella Rosaleva*, in «Cineforum. Rivista mensile di cultura cinematografica», anno 25, n. 12, dicembre 1985;

GIANERI D., *Dirige «Sonata a Kreutzer». L'entusiasmo della regista Rosaleva*, «Stampa Sera», 1985;

GILODI R., *Il cinema dei sorprendenti vent'anni*, in «Rivista del cinematografo e delle comunicazioni sociali: cinema, teatro, televisione, radio, pubblicità, informazione», n. 9-12, settembre-dicembre 1982;

GROSOLI F., *Locarno. Il quotidiano e la storia*, in «Cinema e cinema: materiali di studio e di intervento cinematografici», n. 33, ottobre-dicembre 1982;

LISCHI S., *Elettronica, videoarte e poetronica*, in ZAGARRIO V. (a cura di), *Storia del cinema italiano 1977/1985 – Vol. XIII*, Marsilio Edizioni di Bianco & Nero, Roma, 2005;

MONTINI F., *Gabriella Rosaleva*, in *I Novissimi. Gli esordienti nel cinema italiano degli anni '80*, Nuova Eri, Torino, 1988;

Monsù Travet entra alle Nuove, gli attori provano fra i detenuti, in «Stampa Sera», 3 agosto 1987;

QUARANTA B., *L'ira esplode in Sabina*, «LaStampa», novembre 1994;

REGGIANI S., *La strega processata dopo 400 anni*, in «La Stampa», 13 agosto 1982;

REGGIANI S., *Il dramma della gelosia secondo Tolstoj*, in «La Stampa», 17 agosto 1985;

RONDOLINO G., *Rosaleva il cinema dello sguardo*, in «La Stampa», 9 novembre 1982;

ROSALEVA G., *La virtù della memoria*, La Tartaruga, Milano, 1994;

ROSALEVA G., *Una passione senza passato per scoprire l'essenziale*, in «Cinema Nuovo», Edizioni Dedalo, agosto-ottobre, 1983;

SILVESTRI S., «Cinema e donne», *opportunità di genere*, in «il Manifesto», 15 novembre 2017;

VALLERO B., *Opere prime*, in 1° Festival Internazionale Cinema Giovani Torino '82, catalogo I edizione, 25 settembre-3 ottobre 1982;

ZIO M., *Un viaggio nell'Italia di Nietzsche e Coppi*, in «La Stampa TorinoSette», 16 dicembre 1988.

9.3 SITOGRAFIA

Archivio storico del Bellaria Film Festival:

<http://www.bellariafilmfestival.org/it/about-us.html>

CNR - Gap & Ciak:

<https://www.cnr.it/it/nota-stampa/n-7149/gap-ciak-i-divari-di-genere-nel-lavoro-e-nell-industria-audiovisiva-lo-stato-dell-arte-pre-sentazione-del-primo-rapporto-dea>

Enciclopedia del cinema in Piemonte:

http://www.torinocittadelcinema.it/schedafilm.php?film_id=1503&stile=small

Equilibra:

<http://www.equilibra.it/info/2/chi-siamo>

Filmstudio:

http://www.filmstudioroma.com/chi_siamo.php

Lombardia Beni Culturali:

<http://www.lombardiabeniculturali.it/archivi/soggetti-produttori/ente/MIDB000E00/>

Torino Film Festival:

<http://www.torinofilmfest.org/novita/751/equilibra-per-il-restauro-del-film-processo-a-caterina-ross.html>

Women Film Pioneers Project:

<https://wfpp.cdrs.columbia.edu>

RITRATTO DI UN'AUTRICE. IL CINEMA DI GABRIELLA ROSALEVA

VOLUME 2

10 - APPENDICE ICONOGRAFICA

La sezione iconografica è composta da alcuni screenshot, ordinati secondo la data di uscita del film, ritenuti significativi e affini alle analisi prima proposte.

10.1 - UNA LEGGENDA SARDA



1. *Composizione fotografica: la famiglia della sposa.*



2. *Il banchetto nuziale.*

10.2 - PROCESSO A CATERINA ROSS



3. *Incipit: il braccio del podestà.*



4. *Composizione fotografica: donne che abitano le montagne.*

10.3 - LA VOCAZIONE



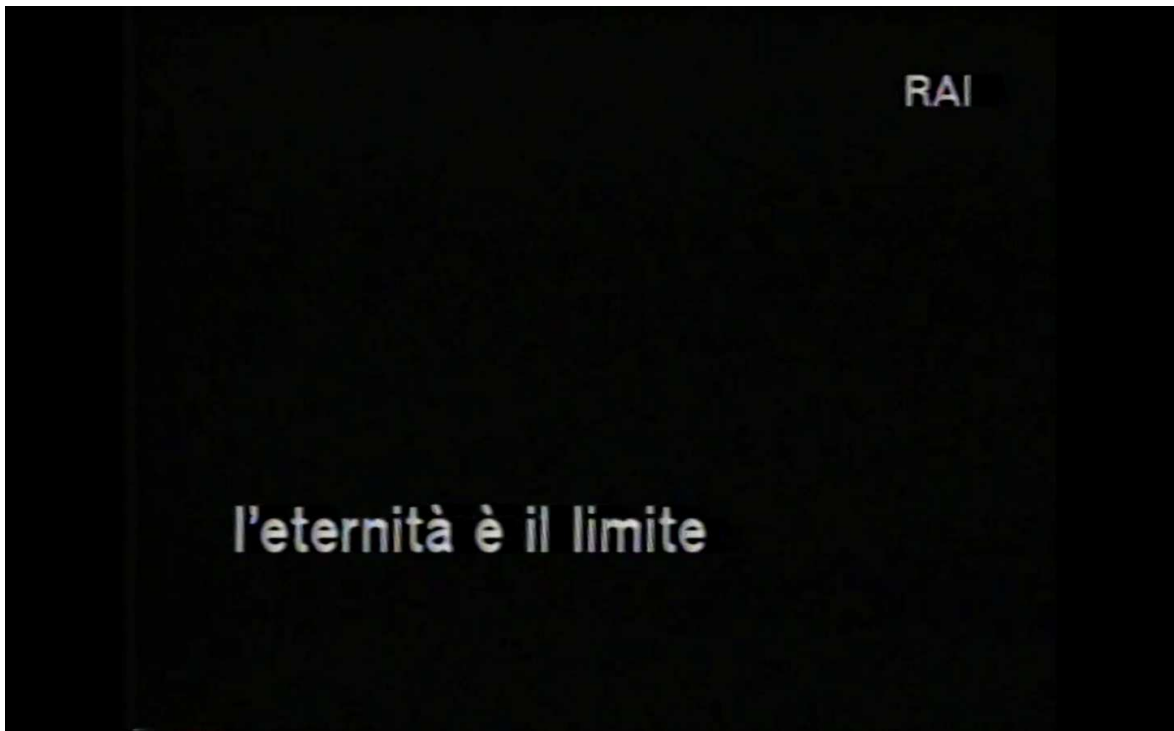
5. *Composizione fotografica: i bambini mentre cantano Symbolum 77.*



6. *Composizione fotografica e messa in scena del dispositivo.*



7. *Bestiario: lo struzzo.*



8. *Didascalia conclusiva.*

10.4 - CERCANDO BILL



Il ragazzo, annoiato, sorseggia una bevanda.



10. Soggettiva del cane; scambio di sguardi con Pietro.



11. *Il colore rosso: la bambina della seconda tappa.*

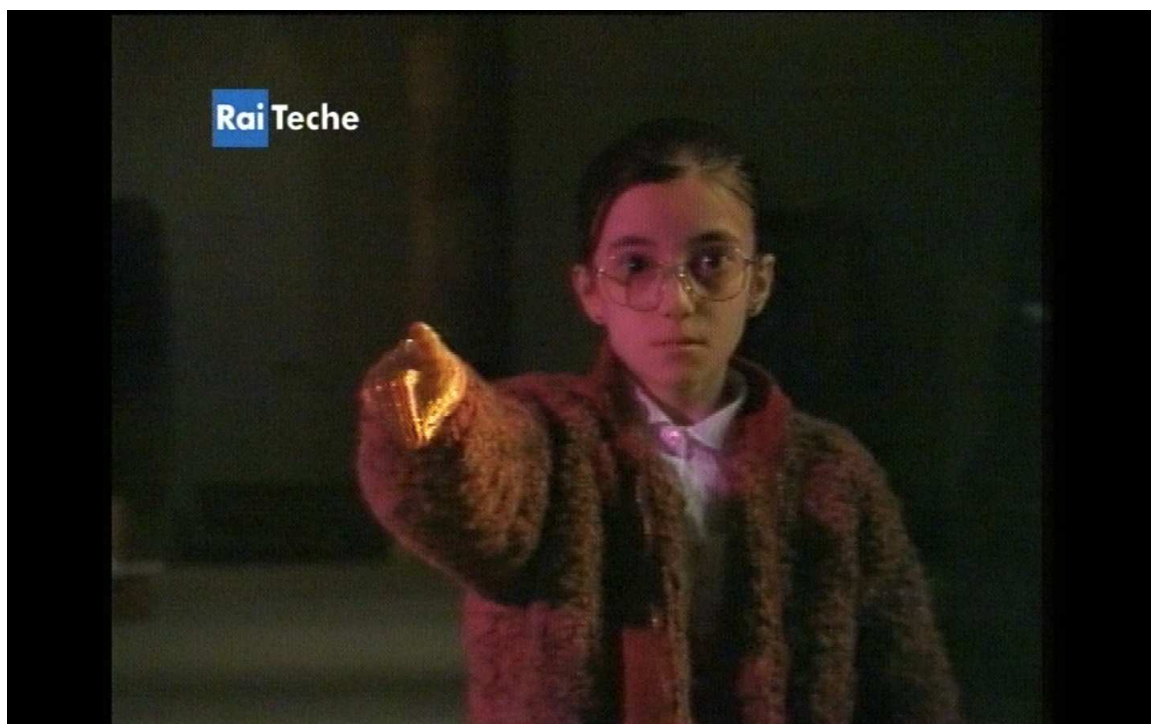


12. *Bestiario: uno dei cani del canile in primo piano.*

10.5 - EGIZI - UOMINI DEL PASSATO FUTURO



13. *Composizione fotografica: gruppo di bambini.*



14. *La bambina porta l'immagine dal bianco e nero al colore.*



15. *L'interazione del narratore con le opere presenti nel museo.*

10.6 - I LUOGHI DEL RITO: TRE CHIESE A TORINO



16. *Il bambino che osserva in camera è l'unico elemento "costruito" della sequenza.*



17. *Composizione fotografica: i turisti che ammirano il luogo di culto.*



18. *Finale. Su questo fermo-immagine suonano le note di Peter Gabriel.*

10.7 - VIAGGIO IN SENEGAL



19. *Composizione fotografica: gli abitanti di un villaggio.*



20. *Raccoglitrice di sale: omaggio a Pasolini.*



21. *Immagine tratta Appunti per un'Orestide africana di Pier Paolo Pasolini.*

10.8 - LA SONATA A KREUTZER



22. *Vasja e Misa declamano la poesia, un verso ciascuno.*



23. *La cena tra i protagonisti.*

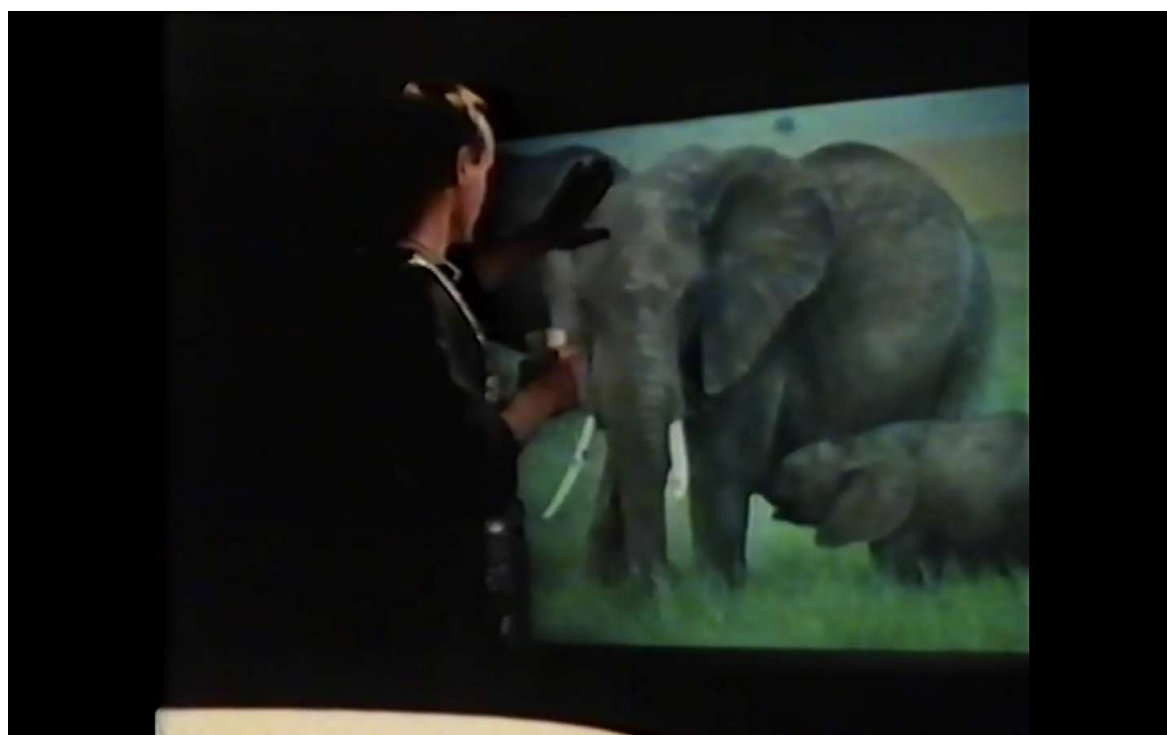


24. *Il momento del concerto.*

10.9 - SPARTACO - PRIMA DEL FUTURO



25. *La cena: Spartaco la consuma guardando il grande schermo.*



26. *Bestiario: Spartaco osserva gli elefanti su uno schermo.*



27. *La fuga finale vista dallo schermo nella camera da letto di Spartaco.*



28. *La fuga finale vista senza schermi.*

10.10 - MERCOLEDÌ DELLE CENERI



29. Eliot osserva il panorama fuori dal finestrino.



30. La preghiera prima del pasto.

10.11 - LETTURA AD ALTA VOCE



31. *Effetto feedback.*



32. *La bambina durante la pausa.*



33. *Una delle interviste identikit agli attori dello spettacolo.*



34. *Ripresa di backstage con Rosaleva sulla destra.*

10.12 - SULLE STRADE DI COPPI



35. *Composizione fotografica: Nando Martellini e le persone presenti in cimitero.*



36. *La famiglia Coppi a tavola.*



37. *Bestiario: le galline.*

10.13 - LA SPOSA DI SAN PAOLO



38. *Composizione fotografica: prima cena.*



39. *Composizione fotografica: seconda cena.*



40. *Composizione fotografica: i contadini in rivolta.*



41. *Composizione fotografica: i viaggiatori in pausa.*



42. *Bestiario: la tarantola.*



43. *La danza di Anna.*



44. *Anna e il messo papale danzano insieme per guarire.*



45. *Uno scatto tratto dalle ricerche svolte da Ernesto De Martino.*

10.14 - LETTERE DALLA SABINA



46. *Composizione fotografica: i frati.*



47. *Composizione fotografica: le donne del borgo.*



48. Marie e Anna, sedute ad una tavola apparecchiata, chiacchierano amabilmente.



49. Bestiario: primo piano su uno dei cani da pastore.

10.15 - STORIA DI UN UFFICIALE DI CARRIERA



50. *Il piccolo Otto a cena con i genitori.*



51. *Otto e Solange durante il loro primo incontro.*

10.16 - VIAGGIO A STOCCOLMA



52. *La scrivania di Grazia Deledda.*



53. *Grazia Deledda contempla la neve.*



54. *La corsa di Grazia lungo il corridoio.*



55. *L'ingresso al sogno di Grazia.*



56. *Marianna Sirca mostra il cadavere di Simone Sole.*

10 - APPENDICE SCENEGGIATURE GIRATE E NON GIRATE

Gli scritti cinematografici ¹ rinvenuti durante i nostri incontri e sopravvissuti al deterioramento del tempo sono diversi. Si tratta di sceneggiature, trattamenti e soggetti di film che sono stati poi girati e altri che invece non hanno mai visto la luce.

I lavori non girati sono:

1. *Lo spadaccino* (1986) - trattamento;
2. *Relazioni di naufragio del galeone grande S. Giovanni* (1989) - sceneggiatura;
3. *La zia d'America* (1992)/*Il sorriso dei fiori* (1992) - soggetto;
4. *Una Scampagnata* (1992) - soggetto;
5. *Una sera dopo cena* (1993) - sceneggiatura;
6. *Il violoncello di Ester* (1993) - sceneggiatura.

Per quanto riguarda invece le sceneggiature, i trattamenti e i soggetti dei film girati, si tratta di stesure non definitive e che quindi presentano differenze più o meno significative con le pellicole.

Gli scritti rinvenuti sono:

1. *Una Maria del '23* - soggetto;
2. *Cornelia* - soggetto e trattamento;
3. *La borsetta scarlatta* – soggetto;
4. *Processo a Caterina Ross* - sceneggiatura;
5. *Viaggio in Sabina* - sceneggiatura;
6. *Storia di un ufficiale di carriera* - sceneggiatura²;
7. *Viaggio a Stoccolma* - sceneggiatura.

¹ Per maggiori informazioni sui testi che compongono l'appendice sceneggiature, scrivere a luisacutzu@gmail.com.

² Di questo film esiste un'altra sceneggiatura, una versione molto distante dal film. Questo documento fa parte di un fascicolo contenente altri documenti legati al film.