

Firenze Architettura (1, 2017), pp. 170-177
 ISSN 1826-0772 (print) | ISSN 2035-4444 (online)
 © The Author(s) 2016. This is an open access article distributed under the terms of the
 Creative Commons License CC BY-SA 4.0 Firenze University Press
 DOI 10.13128/FiAr-21072 - www.fupress.com/fa/

The images from Silvio Soldini's films often move along roads and motorways, on unusual and bumpy paths that cross undefined places and boundaries: rough itineraries and spaces which are nonetheless open to the possible, and which involve in particular female characters, more open to accept the challenge of a precarious and unstable existence which is however more vital precisely because it is unexpected.

Esistenze sul filo. Luoghi di passaggio e figure di donne nel cinema di Silvio Soldini

Existences on the edge.
Places of passage and female characters in the cinema of Silvio Soldini
 Chiara Tognolotti

Le immagini di Soldini si muovono spesso lungo strade e autostrade, metaforiche – itinerari di vita che a volte s'incontrano, più spesso si scontrano o, al contrario, corrono lungo vie di fuga divergenti (*L'aria serena dell'ovest*, 1990) – ma anche reali: sono luoghi di passaggio – autogrill (*Pane e tulipani*, 2000), autostrade, alberghetti e motel (*Un'anima divisa in due*, 1993, *Le acrobate*, 1997) – che diventano segni di un transito e di un divenire esistenziale¹. Sono percorsi spesso accidentati, irti di accelerazioni, ripiegamenti, vicoli ciechi, che attraversano luoghi indefiniti e di confine: tragitti e spazi aspri e però aperti al possibile che coinvolgono in particolare le figure di donne, più disponibili a raccogliere e rilanciare la sfida di un'esistenza precaria e traballante ma vitale proprio perché imprevedibile². E proprio in quest'idea di essere in viaggio da un luogo a un altro, dell'essere una cosa ma allo stesso tempo un'altra, mi pare che stia il senso più profondo di un cinema che trova una sua chiave nell'idea del femminile come luogo di passaggio esistenziale: le donne di Soldini trovano nell'essere tramite, apertura e ibrido, luogo indefinito e non declinato, uno spazio inedito di libertà, rivelandosi in figure che possiamo chiamare, con un neologismo che colpisce perché disturbante, «personagge»³: ovvero figure femminili disegnate in modo eccentrico rispetto ai ruoli di madri, mogli, oggetti del desiderio che la scrittura come la rappresentazione cinematografica spesso riservano loro, costringendole in un copione trito e monotono, «personaggi femminili che escono dalle convenzioni e producono appunto degli effetti di sconcerto rispetto alle figure della femminilità codificata»⁴.

Città e case

Nel cinema di Soldini, e in particolare quello del decennio Novanta di cui mi occuperò qui, le città stesse sono luoghi di passaggio: Milano più di tutte. Attraversata da un reticolo confuso di binari, strade, rotaie, la città lombarda è un punto di partenza o una tappa del percorso esistenziale dei personaggi, ma so-

Soldini's images often move along roads and motorways, metaphorical itineraries of lives that sometimes meet but more often clash or, on the contrary, run along divergent escape routes (*The peaceful air of the west/L'aria serena dell'ovest*, 1990) – but also real: places of passage – motorway rest stops (*Bread and tulips/Pane e tulipani*, 2000), motorways, hotels and motels (*A soul split in two/Un'anima divisa in due*, 1993, *The acrobats/Le acrobate*, 1997) – which becomes the signs of a transit and of an existential becoming¹. Paths that are often full of incidents, full of accelerations, bends, blind alleys that cross undefined boundaries: rough itineraries and spaces which are nonetheless open to the possible, and which involve in particular female characters, more open to accept the challenge of a precarious and unstable existence which is however more vital precisely because it is unexpected². It is precisely in this idea of the voyage from one place to another, of being one thing but at the same time another, that lies, it seems to me, the deeper sense of a cinema that has its key in the idea of femininity as an existential place of passage: Soldini's women find in the fact of being transit, openness and hybrid, that is a non-defined place, an unexpected space for freedom, revealing themselves as characters that we can call, using a neologism that shocks and disturbs, «she-characters»³: that is female characters depicted in a way that is eccentric with respect to the traditional roles as mothers, wives and objects of desire that both literature and cinema often give to them, constraining them in trite and monotonous scripts, «female characters that stand outside conventions and produce in fact disconcerting effects when compared to codified feminine characters»⁴.

Cities and houses

In Soldini's cinema, and especially in his films from the Nineties on which I will focus here, cities themselves are places of passage: especially Milan. Criss-crossed by a confusing grid of railways, streets and tracks, the Lombard city is a place of departure or a stage in



prattutto delle personage disegnate dal regista. La sequenza iniziale di *L'aria serena dell'ovest* tratteggia una città silenziosa, all'alba, in cui i fili del tram sembrano collegare le poche finestre dalle luci accese mentre le rotaie e le vie ancora deserte corrono verso destinazioni indefinite – o forse verso un luogo che ancora non esiste; così come le esistenze dei quattro protagonisti s'intrecciano, ora in modo più stretto, ora solo di straforo, senza però trovare un punto d'arrivo. Per tutti, ma soprattutto per le due donne, Irene (Antonella Fattori) e Veronica (Patrizia Piccinini), Milano è uno snodo, un punto a cui si è arrivate ma dal quale si desidera ripartire, verso una destinazione che però ancora non si conosce. Così le immagini iniziali sono metafora dei percorsi precari delle due protagoniste, che sentono il disagio della propria pelle e si muovono incerte, non sapendo bene come uscirne: Irene, traduttrice sposata a un uomo triste, non può tornare a Siena, la sua città, né riesce ad adattarsi a Milano, e rimane lì, tra uno spazio e un altro, come esitante tra una fermata e l'altra di un bus; Veronica, infermiera, inventa ogni sera una storia diversa per ogni uomo che incontra e, se finirà per lasciare Milano, non troverà comunque un approdo, ma si fermerà in un piccolo appartamento anonimo di un residence in una cittadina svizzera, tra mobili non suoi e piatti scompagnati. Due donne di passaggio, personage in divenire, che osano appena emergere, strette tra il rifiuto dei cliché che si vorrebbero per loro ma che non sanno ancora decidere quale strada prendere.

Alberghi

Ancora Milano. Lungo le sue vie larghe e sporche e sui marciapiedi affollati si mescolano i borghesi eleganti e frettolosi e il sottomondo urbano sul quale gli sguardi scivolano, furtivi e un po' disgustati: mendicanti, ladruncoli, anziani impoveriti. È in questo interstizio tra il movimento regolare di chi è dentro la società (lavoro, famiglia, denaro) e lo scarto imprevedibile e per molti versi inaccettabile di chi rimane ai margini che si muove la Pabe (Maria Bakò) di *Un'ani-*

the existential journey of the characters, but especially of the she-characters depicted by the director. The initial sequence of *L'aria serena dell'ovest* shows a silent city at dawn, in which the cables of the streetcars seem to connect the few windows where the lights are on, while the tracks and the empty streets follow undefined paths – or maybe point toward a place that does not yet exist; in the same way as the existences of the four characters criss-cross, sometimes closely knit and others only brushing past, without, however, ever reaching any destination. For all, but especially for the two women, Irene (Antonella Fattori) and Veronica (Patrizia Piccinini), Milan is only a hub, a place where one arrives only to leave again, towards an unknown destination. Thus the initial images are metaphors for the precarious paths of the two characters, who feel this unease in their own skin and move uncertainly, not knowing how to escape from it: Irene is a translator who is married to a sad man and is incapable of returning to Siena, her hometown, as well as of adapting to Milan, yet she remains there, between one space and another, as if hesitating between one bus-stop and another; Veronica is a nurse who invents a different story every evening for every man she meets and, if she will eventually leave Milan, she will however not find a destination either, but will stop at a small featureless apartment in a small Swiss town, among furniture that is not hers and unmatching tableware. Two women passing by, she-characters in the process of becoming, who barely dare to emerge, caught between the refusal of *clichés* and their incapacity to choose a path.

Hotels

Milano once again. Along its wide and dirty streets and its busy sidewalks elegant bourgeois in a hurry mix with the urban underworld on which they look swiftly, furtively and slightly disgusted: beggars, thieves, the impoverished elderly. It is in this interstice between the usual movement of those who are inside society (work, family, money) and the unexpected and unacceptable rejects on the margins of society that stands the character of Pabe (Maria Bakò)



ma divisa in due, giovane rom che forse per amore di un *gadjo*, Pietro (Fabrizio Bentivoglio), forse per uscire da un'esistenza che non le appartiene del tutto, deciderà di lasciare il campo nomadi alle porte di Milano – luogo instabile quant'altri mai: né stanziale né di passaggio, segno di una precarietà profonda e per questo, in qualche modo e per paradosso, senza vie d'uscita. Il film racconta il viaggio di Pabe: l'incontro/scontro con Pietro e con le regole della vita dei *gadji* segue un percorso accidentato verso una nuova identità che finirà per restare sospeso, incompiuto; un percorso che non per caso si snoda lungo luoghi incerti, in cui si abita solo per poco tempo, magari fingendo di essere ciò che non si è. Ad accogliere i due sono i luoghi di passaggio per eccellenza: autostrade grigie, sottopassi dalle strutture di cemento mangiato da piante polverose, autogrill dalle luci fredde che vendono tristi pupazzi di peluche, e soprattutto stanze di alberghetti e motel: luoghi anonimi e angusti che Pabe osserva sconcertata, alla ricerca di aria, finendo per dormire su una terrazza. Sono spazi freddi e senza carattere che riflettono l'identità indefinita che finisce per segnare la ragazza. Una volta sposata con Pietro e stabilitasi ad Ancona, Pabe abbandona, insieme agli abiti da mendicante e ai capelli lunghi, anche le sue abitudini, i suoi desideri (chiedere soldi per strada, i furtarelli, e insieme il desiderio di maternità, come anche di libertà) e perfino il suo nome per cercare di trasformarsi in Rosi, giovane sposa dall'esistenza modesta e quieta. Ma quando i pregiudizi mettono in discussione quella nuova identità, che ha assunto ma che le sta stretta e le provoca disagio come un abito della taglia sbagliata che costringe il corpo in movimenti goffi, le fondamenta incerte di una trasformazione troppo recente vengono alla luce; e quell'incertezza si traduce ancora una volta in uno spazio mobile, privo d'identità. Rosi/Pabe decide prima di osservare da lontano il campo nomadi di Ancona, che vede familiare e insieme estraneo. I suoi abiti e il suo aspetto sono ormai quelli di una *gadja* e una donna rom le chiede l'elemosina; poi però le sue parole, la lingua comune, tradiscono la sua origine. Ma ormai

in *Un'anima divisa in due*, a young gypsy who perhaps moved by love for a *gadjo*, Pietro (Fabrizio Bentivoglio), or maybe in order to escape from an existence that is not entirely hers, decides to leave the gypsy camp outside Milan – the place that epitomizes instability: neither a settlement nor a place of passage, sign of a deep precarious nature and for this reason, somehow paradoxically, without the possibility of escape. The film tells the story of Pabe's journey: her encounter/clash with Pietro and with the rules of the lives of *gadji* follows a bumpy path toward a new identity that will remain suspended, incomplete; a path that not surprisingly stops at uncertain places where one dwells only briefly, perhaps even pretending to be what one is not. The characters inhabit places of passage *par excellence*: grey motorways, cement underpasses eaten away by dusty plants, rest stops with cold lighting that sell sad stuffed animals, and especially hotel and motel rooms: anonymous, cold and featureless spaces that reflect the undefined identity of the girl. Once married to Pietro and living in Ancona, Pabe abandons, together with her beggar's clothes and long hair, her customs, her wishes (asking for money on the street, small robberies, as well as her desires for both maternity and freedom) and even her name, in order to attempt becoming Rosi, a young wife living a modest and quiet life. But when prejudices question her new identity, which she has taken on, but is ill-fitted and generates a feeling of unease in her like a dress of the wrong size that forces the body to move in a clumsy way, the uncertain foundations of a too-recent transformation are shaken; and that uncertainty translates once again into a mobile space, lacking in identity. Rosi/Pabe decides first of all to look from afar at the gypsy camps in Ancona, which seem to her both familiar and alien. Her clothes and appearance are now that of a *gadja* and a gypsy woman asks her for money; yet her words, their common language, betray her origin. It is now too late: although she is not yet Rosi, a married woman who has a job, does not beg or steal, Pabe is no longer a gypsy; her existence itself is a passage, a movement without destination. Thus when the woman, at the end



è troppo tardi: se non è ancora Rosi, donna sposata che lavora, non mendica e non ruba, Pabe non è più nemmeno una rom; la sua esistenza stessa è un passaggio, un transito che non può trovare un punto d'arrivo. Così quando la ragazza, nel finale del film, decide di tornare a Milano, al campo nomadi che era la sua casa, è solo per scoprire che quel campo non c'è più; al suo posto, le gru del cantiere edile di un'ennesima operazione immobiliare. La rete arancione della recinzione di sicurezza e le torri di ferro e cemento si riflettono negli occhiali di lei, che osserva da lontano quello spazio in trasformazione, indefinito come incerta e sospesa rimane la sua identità, personaggio proprio perché in fuga dai ruoli e dalle identità statiche e alla ricerca, difficile perché perturbante, di un'altra sé, che non si riesce nemmeno a intravedere ma che chiede, insistente, di essere inseguita.

Autostrade e autogrill

Se la lunga autostrada portava Pietro e Pabe da una Milano fredda e sporca verso l'azzurro d'inverno dell'Adriatico, il viaggio di Elena (Licia Maglietta), Maria (Valeria Golino) e della piccola Teresa (Angela Marraffa) di *Le acrobate* muove nella direzione opposta, da Taranto verso la neve del Monte Bianco, il grande nord fiabesco sognato dalla ragazzina; e sarà il percorso verso una Venezia altrettanto magica a scuotere l'esistenza sonnolenta di Rosalba (Licia Maglietta), casalinga in fondo non troppo disperata, nell'unico itinerario al femminile – quello di *Pane e tulipani* – che troverà un punto di arrivo.

In *Le acrobate* la camera inquadra per la prima volta Maria e la figlia, Teresa, mentre attraversano a passo svelto uno stradone immerso in una periferia assoluta e polverosa di una città del sud, Taranto: da subito le due, la madre e la ragazzina, sono riprese in movimento, in transito, verso un luogo incerto⁵. E incerta è anche Elena, l'altra protagonista, che visita appartamenti vuoti e anonimi alla ricerca di un luogo in cui vivere e lavora come chimica in un'azienda bianca e asettica come la sua esistenza. Maria

of the film, decides to return to Milan, to the gypsy camp that was her house, it is only to find it no longer exists; in its place stand the cranes of a construction site of yet another real estate operation. The orange security fence and the iron and cement towers reflect on her glasses, while she looks at the space in transformation, as undefined, uncertain and suspended as her identity, she-character precisely because she is escaping from static roles and identities, in search of a difficult because unsettling other self, which she can barely identify but which asks, insistently, to be followed.

Motorways and rest stops

If the long motorway took Pietro and Pabe away from a cold and dirty Milan toward the blue wintry Adriatic, the voyage of Elena (Licia Maglietta), Maria (Valeria Golino) and of small Teresa (Angela Marraffa) in *Le acrobate* moves in the opposite direction, from Taranto toward the snows of the Mont Blanc, the great fabled north dreamt by the girl; and it will be the journey to an equally magical Venice that will shake the sleepy existence of Rosalba (Licia Maglietta), a not-too-desperate housewife, in the only feminine itinerary – that of *Pane e tulipani* – that will actually reach a destination.

In *Le acrobate* the camera frames Maria and her daughter, Teresa, for the first time while they are swiftly crossing a wide avenue in a dusty and empty suburb in a southern city, Taranto: both the mother and the girl are thus depicted in movement, in transit, toward an uncertain place⁵. Also Elena, the other character, is uncertain, as she visits empty and featureless apartments while looking for a place to live, and as she works as a chemist in a workplace that is as white and aseptic as her own existence. Maria and Elena are two restless and unsatisfied characters, each in her own way, and who at the same time belong to the spaces in which they move: chaotic for the former, and anesthetised for the latter. And it will be once again the spaces of transit that will help the two women to become she-characters, in other words to abandon their roles and *clichés* and search for a new script for



ed Elena sono due figure inquiete e insoddisfatte, ciascuna a suo modo, e allo stesso segno appartengono gli spazi in cui si muovono: caotici per la prima, anestetizzati per la seconda. E saranno ancora una volta gli spazi di transito a fare da cesura e a portare le due donne a divenire personaggi, dunque ad abbandonare ruoli e cliché già visti per comporre un copione inedito. Dapprima l'aereo e poi il bus che portano Elena a Taranto, con una decisione improvvisa e irrazionale, alla ricerca di Maria, unica parente di un'anziana e bizzarra signora cui Elena si affeziona e che muore lasciando dietro di sé le tracce di un'esistenza piena che la donna, fino a quel momento, aveva soltanto sfiorato; poi il treno che porta Maria verso il nord, lontana da un marito inconcludente e da un lavoro uggioso; e poi, ancora, il viaggio in auto e un alberghetto di passaggio, con le consuete camerette e la sala da pranzo deserta, di notte, tra piattini e tazze tutti uguali. Tutti luoghi indefiniti e marcati dalla precarietà, da un'uniformità forse squallida ma rassicurante nella sua mancanza di caratteri che faranno da sfondo, per paradosso, all'intrecciarsi delle confidenze e dei sentimenti che stringeranno il legame tra le due donne e le porteranno a rimettere in discussione il già dato e a riscrivere la banalità del quotidiano aprendosi a itinerari meno scontati, magari incoerenti ma liberi dal prevedibile. Così, alla fine, il viaggio in auto le porterà verso la montagna, quel Monte Bianco che Teresa aveva sognato sulle illustrazioni dei libri di scuola, luogo sospeso tra sogno e realtà dove la ragazzina seppellirà il suo dentino, segno del desiderio di un futuro non ancora scritto per lei e per le altre.

Per ultima, Rosalba. La protagonista di *Pane e tulipani* inanela lavatrici, panni da stirare, spesa da fare e pulizie di casa in un tran tran regolare e lievemente ossessivo che non pare suscitare in lei – a differenza di quanto accade alle altre donne di Soldini – nessuna inquietezza. Sarà questa volta il caso, e non un disagio e un desiderio di fuga, a provocare il cambiamento. Turista per un giorno, ingabbiata in una gita organizzata tra venditori di pentole e vicine

their lives. First the airplane and then a bus take Elena to Taranto, as a result of a sudden and irrational decision, in search of Maria, who is the only remaining relative of a strange old lady Elena has come to know and who died leaving behind her the traces of a full existence which Elena, until then had only glimpsed; then the train which carries Maria north, far from an inconclusive husband and from a tedious job; and also a trip by car and a motel, with its typical rooms and empty dining room, at night, between matching plates and cups. All of them undefined and precarious places, of a perhaps grim, yet reassuring uniformity, which will serve as backdrop, paradoxically, for the intimate conversations and the feelings that will make the women close to each other and will lead them to question their lives and to write anew the banalities of everyday life, opening them to less predictable itineraries, incoherent, perhaps, yet free from the foreseeable. Thus, at the end, the journey by car will carry them toward the mountain, the Mont Blanc that Teresa had dreamt about while looking at the illustrations in her school books. A place suspended between dream and reality, where the young girl will bury her milk tooth, a sign of the desire for a future that remains as yet unwritten, both for her and for the others.

Finally Rosalba, the main character in *Pane e tulipani* who is caught in a somewhat obsessive routine involving washing machines, laundry to iron, shopping and house-cleaning which does not seem to generate in her – unlike the other women in Soldini's films – any sense of unease. On this occasion it will be chance, and not unease and a will to escape, that will cause the transformation. Tourist for a day, caged in an organized trip between pot-sellers and petulant travel companions, Rosalba takes too long in the toilet at a rest stop and the bus leaves without her. She finds herself alone, perhaps for the first time in years, among family-sized chocolate boxes and plastic sunglasses, looking at the cars passing under her and at that very instant she questions for the first time her quiet and meaningless existence. Hers is an itinerary made of weird encounters that will allow her to catch a glimpse of less conventional existences: the grouchy



di posto petulanti, Rosalba si attarda nel bagno dell'autogrill, l'autobus parte senza di lei, ed eccola da sola, forse per la prima volta in tanti anni, tra confezioni famiglia di cioccolata e occhiali da sole di plastica, osservare le auto che scorrono sotto di lei e in quel momento mettere in discussione per la prima volta la sua esistenza quieta e banale. Il suo è un itinerario fatto di incontri bizzarri che le schiuderanno forse le porte di un'esistenza meno convenzionale: il fioraio burbero e affettuoso che le darà lavoro, la vicina di casa dagli amori tempestosi e dall'animo romantico, e soprattutto il ristoratore elegante dall'eloquio antico di cui s'innamorerà. Dunque è ancora una volta un luogo di passaggio a guidare il personaggio femminile verso la trasformazione in personaggio: leggendo ancora Nadia Setti, «le personagge hanno chiuso varie porte del passato e ne hanno aperte altre che permettono di intravedere nuovi modi di essere, di sapere, di amare»⁶.

and tender flower-seller that will offer her a job, the neighbour with tempestuous love affairs and a romantic spirit, and especially the elegant restaurant owner with the old-fashioned way of speaking with whom she will fall in love. It is thus once again a place of passage to guide the female character toward her transformation into a she-character: quoting Nadia Setti once more, «the she-characters closed the doors to the past and opened others that allow them to catch a glimpse of new ways of being, of knowing, of loving»⁶.

Translation by Luis Gatt

¹ Sul cinema di Soldini si veda il bel testo di B. Luciano, *The Cinema of Silvio Soldini. Dream, Image, Voyage*, Trobadour, Leicester 2008; in italiano cfr. E. Audino, F. Medosi (a cura di), *Silvio Soldini*, Dino Audino, Roma 2000; S. Colombo, *Il cinema di Silvio Soldini*, Falsopiano, Alessandria 2002; T. Masoni, A. Piccardi (a cura di), *Imparare dal caso. I film di Silvio Soldini*, Edizioni di Cineforum, s.l. 2001.

² Sull'idea del nomadismo al femminile cfr. R. Braidotti, *Soggetto nomade: femminismo e crisi della modernità*, Donzelli, Roma 1995, e Id., *Nuovi soggetti nomadi*, Sossella, Roma 2002.

³ Cfr. N. Setti, *Personaggia, personagge*, in «Altre modernità», 12, 2014, pp. 204-13. Scrive Setti: «Come ogni volta che il femminile è iscritto laddove esiste unicamente la forma del maschile a cui si conferisce un valore universale e neutro, la parola spicca come un neologismo e disturba come irruzione in un sistema coerente e legittimo. In quanto neo-logismo la personaggia introduce una novità nella lingua, nel logos in quanto parola, discorso, pensiero e narrazione» (ivi, pp. 204-205).

⁴ Ivi, p. 205.

⁵ Su *Le acrobate* si veda R. Salvatore, *Le acrobate: Traiettorie e movimenti dell'esistere*, in «Arabeschi», 9, 2016, <http://www.arabeschi.it/43-le-acrobate-traiettorie-e-movimenti-dellesistere/> (ultima consultazione 20 marzo 2017).

⁶ N. Setti, *Personaggia, personagge*, cit., p. 209.

¹ On Soldini's cinema see the text by B. Luciano, *The Cinema of Silvio Soldini. Dream, Image, Voyage*, Trobadour, Leicester 2008; in Italian cf. E. Audino, F. Medosi (eds.), *Silvio Soldini*, Dino Audino, Roma 2000; S. Colombo, *Il cinema di Silvio Soldini*, Falsopiano, Alessandria 2002; T. Masoni, A. Piccardi (eds.), *Imparare dal caso. I film di Silvio Soldini*, Edizioni di Cineforum, s.l. 2001.

² On the idea of feminine nomadism cf. R. Braidotti, *Soggetto nomade: femminismo e crisi della modernità*, Donzelli, Roma 1995, and Id., *Nuovi soggetti nomadi*, Sossella, Roma 2002.

³ See N. Setti, *Personaggia, personagge*, in «Altre modernità», 12, 2014, pp. 204-13. Setti writes: «As every time that the feminine appears where only the masculine form exists, to which a universal and neutral value is given, the word stands out as a neologism and disturbs as an irruption in a coherent and legitimate system. As a neologism, the female character introduces a novelty in the language, in the logos as word, discourse, thought and narrative» (Ibid., pp. 204-205).

⁴ Ibid., p. 205.

⁵ On *Le acrobate* see R. Salvatore, *Le acrobate: Traiettorie e movimenti dell'esistere*, in «Arabeschi», 9, 2016, <http://www.arabeschi.it/43-le-acrobate-traiettorie-e-movimenti-dellesistere/> (last consulted on 20 March 2017).

⁶ N. Setti, *Personaggia, personagge*, cit., p. 209.



p. 171
Immagini tratte dal film di Silvio Soldini "L'aria serena dell'ovest", 1990
pp. 172-173
Immagini tratte dal film di Silvio Soldini "Un'anima divisa in due", 1993
pp. 174-175
Immagini tratte dal film di Silvio Soldini "Pane e tulipani", 2000
pp. 176-177
Immagini tratte dal film di Silvio Soldini "Le acrobate", 1997

