



F.S.E.



A.D. MDLXII



M.I.U.R.

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI SASSARI

FACOLTÀ DI LETTERE E FILOSOFIA

DIPARTIMENTO DI TEORIE E RICERCHE DEI SISTEMI CULTURALI

DOTTORATO EUROPEO DI RICERCA IN
ANTROPOLOGIA, STORIA MEDIOEVALE,
FILOLOGIA E LETTERATURE DEL MEDITERRANEO OCCIDENTALE
IN RELAZIONE ALLA SARDEGNA
CICLO XIX

Coordinatore: Prof. A.M. Morace

Trascrizioni dell'isola immaginata. Grazia Deledda e l'arte delle immagini in movimento

Tutor
Prof. Giuseppe Serpillo
Prof. Aldo Maria Morace

Dottoranda
Luisa Cossu

ANNO ACCADEMICO 2007-2008

DOTT. LUISA COSSU, *Trascrizioni dell'isola immaginata. Grazia Deledda e l'arte delle immagini in movimento*, Dottorato A.S.Fi.L, Università degli Studi di Sassari

Transcription of fancied island. Grazia Deledda and the art of the moving pictures

Grazia Deledda and cinema: the author's artistic and biographic history shows the otherness of her routes and aims with regard to the new artistic means of communication which instead had fascinated the imagination of other contemporary Italian writers, creating new system of fiction. Thanks to a dense documentary research, we can see how the recent trends in women's studies refer back to a large number of women's contributions to every productive area of the Italian cinematographic industry, even if the history of cinema is undoubtedly on the male line.

The exchange of letters between Deledda and Eleonora Duse during the period of the writer's contribution to the script of *Cenere* and the late discovery of her *Scenario sardo per il cinema*, are the only signs of her activity in this field. Nevertheless, Deledda, will use in all her writings an expressive, visual way – sort of pictorial art – through her wide use of descriptions, horizontality of space and art of matter. Deledda's writings display thin and hidden links with the cinematographic expressive and narrative form, the variety of space forms, above all landscapes, subject of this space. Especially, the relationship between the female characters and the natural habitat. This theme is at the

centre of Deledda's fiction and belongs to a more extensive logic connection figure/background which is the basis of the filmic realization of the story. The way of construing symbolic superimposition of sense associates Deledda's writing and cinematographic language through exchanges such as here/further on shot reverse shot.

The survey into these implications provides the plot of this study.

*Non c'è naviglio come un libro
per portarci in terre lontane
né destrieri come una pagina
di poesia scalpitante -
Questa traversata è offerta ai più poveri
senza peso di pedaggio -
quant'è frugale la carrozza
su cui l'anima umana viaggia.*

Emily Dickinson

Indice

Capitolo I Grazia Deledda e l'arte delle immagini in movimento

1. Donne e cinema delle origini
2. Ambiente letterario italiano e cinema. Grazia Deledda e l'arte delle immagini in movimento
3. Lo *Scenario sardo per il cinema*

Capitolo II Paesaggi

1. Descrittività efrastica e proiezione iconica nel testo letterario di Grazia Deledda
2. *L'edera* e *Cosima*, due testi cardine per una lettura del paesaggio
3. Itinerari patemici, forme dello sguardo e spazi liminari nel film *L'edera* (1952)
4. Il paesaggio assente in *Cenere* (1916) di Eleonora Duse e Febo Mari
5. Il paesaggio interiore in *Il segreto dell'uomo solitario* (1989)

Appendice

Scenario sardo per il cinema

Bibliografia

Donne e cinema delle origini

Gli anni Dieci dello scorso secolo in Italia presentano uno scenario storico ricco di implicazioni sociali ed estetiche, in cui vediamo incrociare i loro percorsi personalità che animano il settore della nostra ricerca. Eleonora Duse, Matilde Serao, Olga Ossani sono le artiste che lavorano in maggiore prossimità a Grazia Deledda.

Un parziale *excursus* sugli apporti femminili in un territorio a lungo percepito come esclusivamente maschile, quale è il cinema, consente di presentare l'ambiente nel quale si inserisce la sezione che è di più stretto interesse per la nostra indagine, il contributo delle scrittrici attive negli anni di piena operosità e popolarità di Grazia Deledda. Intellettuali e scrittrici contemporanee mostrano nei confronti del nuovo mezzo espressivo una disposizione che, pur nella peculiarità degli orientamenti individuali, appare sempre più acutamente critica e propositiva rispetto all'approccio che Deledda ebbe nei confronti della traduzione filmica dei propri testi, e del cinema inteso in senso più ampio.

In tutto il mondo, un imponente lavoro di ricerca condotto dalla fitta rete di studiose e studiosi riuniti sotto la sigla del progetto Women Film Pioneers ha riportato alla luce negli ultimi anni numerose tracce della presenza delle donne nell'industria cinematografica delle origini, mostrando come i pochi nomi femminili accreditati nella

storiografia ufficiale non costituiscono eccezioni ad una regola, ma rappresentino al contrario una presenza che emerge fitta e varia. I reperti filmici e la messe di dati, suggestioni e ipotesi scaturiti da questa opera di ricognizione hanno animato il dibattito del Convegno Internazionale di Studi svoltosi il 14 e 16 dicembre 2007. Contemporaneamente una retrospettiva cinematografica realizzata in collaborazione con la cineteca di Bologna - dal 2 al 15 dicembre 2007 - ha riproposto i due film restaurati, *Umanità* di Elvira Giallanella, (1919) e *A Santanotte* di Elvira Notari, (1922)¹ e una rassegna di numerosi film la cui realizzazione si è svolta, in molteplici ruoli professionali, sotto il segno dell'operatività femminile.

E' possibile ritenere con certezza che nel periodo degli inizi il cinema abbia costituito per le donne un ambito privilegiato² di affermazione professionale, e l'accesso a nuovi strumenti espressivi e a nuove responsabilità. Il tratto pionieristico del modo femminile di agire in un simile contesto, acquista contorni che si estendono oltre l'ambito cinematografico inteso strettamente e sconfinano nella definizione di nuovi contorni del ruolo sociale delle donne. Si sfalda così il modello iconografico e concettuale ordinario che riponeva nella figura per molti aspetti regressiva della Diva la rappresentazione integrale del femminile nel cinema

¹ Restauro realizzato in collaborazione con la Cineteca Nazionale e la George Eastman House.

² Così lo definisce Monica Dall'Asta in *Non solo dive. Pioniere del cinema italiano*, [in corso di stampa].

muto italiano, mettendo in ombra non solo le cineaste che si impegnarono per affermare la propria autonomia di sguardo, ma anche le professioniste attive in ruoli tecnici e manageriali e le tante interpreti – attrici comiche, stuntwomen e perfino “forzute” – che riuscirono a sottrarsi al ruolo di oggetto di contemplazione, contribuendo a rigenerare il nostro cinema con il dinamismo di figure femminili straordinariamente attuali, estremamente differenti dall’iconografia usurata della donna-ninnolo o della *femme fatale*.

La presenza femminile sui set degli anni Dieci e Venti fu molto estesa e differenziata di quanto l’immagine più consueta ed emergente delle poche, grandi dive del periodo lasci intuire: ci imbattiamo infatti in figure di registe, produttrici, sceneggiatrici, montatrici, comiche e stuntwomen.

Nella nuova temperie culturale degli anni Dieci e Venti del secolo scorso, il femminile irrompe con tutta la sua carica, dispiegando la propria creatività, la forza morale, il fascino, l’intelligenza, un modo di essere e agire che comprenda in sé anche un carattere sovvertitore delle angustie sociali che lo scorcio dell’Ottocento ancora portava con sé. Questo processo comincia a svilupparsi partendo dalle suggestioni di fine secolo di cui si è già fatto cenno.

Un sistema produttivo industriale in via di costituzione offre dunque uno spazio di agibilità professionale ad un elevato numero di donne, in Italia come nel resto d’Europa:

sono impegnate in posizioni manageriali e, ciò che più ci interessa, in ruoli artistici e tecnici.

Nell'agire sociale di queste donne esiste una notevole misura di emancipazionismo, consciamente o meno perseguito, (tracce di un profemminismo si possono rinvenire in film come *Cainà* (Gennaro Righelli, 1922) di ambientazione sarda, ed altri, che citeremo via via) anche se molto poco ideologicamente formalizzato.

Alcune circostanze favorevoli contribuirono ad agevolare la loro iniziativa; nel 1919 il movimento femminista riesce ad ottenere due conquiste di capitale importanza: l'abolizione dell'obbligo all'"autorizzazione maritale" per la gestione diretta dei propri beni, e l'accesso alle assunzioni nel pubblico impiego, precluso fino a quel momento alle donne. Cresce considerevolmente il personale femminile impiegato nei settori professionali che gravitano intorno al sistema produttivo cinematografico: in questa fase germinale esso non ha ancora assunto pieni caratteri industriali, per questo motivo offre all'intraprendenza femminile opportunità di azione assai vaste. La tradizionale preminenza maschile viene scavalcata per un breve quanto fecondo periodo di interregno, prima di acquisire nuovamente il suo primato in un sistema più rigidamente gerarchizzato. Questo processo si estende e culmina negli anni della Grande Guerra e nell'immediato dopoguerra, favorito dalla massiccia chiamata di uomini al fronte; le condizioni produttive ancora artigianali e i non ingenti

investimenti finanziari offrono alle donne un terreno singolarmente favorevole sul quale misurarsi. La normalizzazione arriverà presto, sostenuta dalla retorica fascista che pone in valore solo le donne, mogli e madri prolifiche, che possano eroicamente immolarsi non più sull'altare dell'economia industriale, ma su quello della funzione riproduttiva.

La traccia dell'operato di queste cineaste rimane impressa in maniera indelebile su quel breve arco di anni, nonostante l'oblio repentino, e riemerge in tutta la sua ricchezza dal paziente lavoro di ricostruzione delle testimonianze storiche delle loro opere.

I nomi di quasi tutte queste donne suonano oggi per lo più ignoti e la oggettiva difficoltà di seguire le tracce biografiche e professionali del loro percorso non è compito facile, entro un prospettiva storica e critica che ne ha conservato labile memoria. Ma consente una prospettiva inedita, per alcuni versi sconcertante, della evoluzione sociale e culturale del nostro Paese, e più aderente alla sua effettiva realtà, più contraddittoria e diversificata di quanto fino ad ora non emergesse.

Durante il decennio esaminato, in Italia, e contemporaneamente in Francia, Germania e Regno Unito, emergono all'attenzione almeno quattro fra le personalità di donne che si impegnano nel lavoro di regia cinematografica, in un momento storico nel quale questa figura professionale, dai contorni non definiti, coincide con la

personalità del divo/attore, il quale finisce per diventare il referente autoriale dell'opera filmica nel suo complesso.

Tra tutte risalta la figura di Elvira Notari (1875-1946) donna di grandi doti artistiche e imprenditoriali, capace di realizzare oltre sessanta lungometraggi e un centinaio di cortometraggi in meno di vent'anni, dal 1911 al 1929.

La sua attività ha inizio nel 1909, anno in cui fonda a Napoli (insieme al marito Nicola, operatore di tutti i suoi film) un laboratorio di stampa, titolazione e coloritura di pellicole cinematografici che, la Dora Films, che nel giro di due anni si trasforma in Casa di produzione. I suoi film, tutti ambientati nei quartieri popolari di Napoli, sono tratti dal vasto repertorio della sceneggiata e del romanzo d'appendice e narrano storie di donne sedotte e abbandonate, giovanotti baldanzosi che si perdono in loschi affari e madri pronte a difendere l'onore della famiglia con ogni mezzo. Elvira dirige, sceneggia e cura il montaggio di tutti i suoi film, che ottengono un clamoroso successo in tutta l'Italia meridionale (mentre raramente vengono distribuiti al Nord), come pure nelle comunità italiane del Nuovo Continente. A Napoli poi, l'uscita di un suo film è un vero evento: nel 1919 la prima di *'A legge* attira un pubblico così folto da bloccare il traffico nella Via Toledo, sulla quale si affaccia il Cinema Vittoria. La Questura autorizza l'anticipo degli spettacoli alle dieci del mattino e il film resta in cartellone per trentasei giorni di seguito. Con l'avvento del fascismo, che non vede di buon occhio una produzione

popolare così fortemente radicata nella cultura locale (di regola i testi delle didascalie sono scritti in napoletano), la regista è costretta prima a ridurre e poi a interrompere l'attività. Della sua vastissima produzione sono rimasti appena tre film, peraltro in copie notevolmente lacunose: *'A Santanotte* (1922), *E' piccerella* (1922) e *Fantasia 'e surdate* (1927).

Si deve a pieno titolo annoverata tra le registe anche la Diva per antonomasia Francesca Bertini (al secolo Elena Vitiello, 1892-1985), che in tarda età rivendicò ripetutamente la maternità di numerosi film dei quali fino ad ora risultava solo protagonista. Giunta al cinema giovanissima dopo una breve esperienza teatrale, raggiunge in pochi anni un successo strepitoso, divenendo una delle donne più ammirate del mondo. Dotata di un aspetto magnetico e di una personalità dominante, negli studi romani della Caesar – la Casa presso la quale interpreta i suoi più grandi successi – Francesca è in grado di controllare ogni fase della realizzazione dei suoi film, dalle scelte di regia al montaggio, alla pubblicità. Numerose testimonianze d'epoca la descrivono come il centro carismatico intorno a cui si articola tutto il lavoro della troupe, regista compreso. Ciò vale anche e soprattutto per *Assunta Spina* (1915), il film in cui investe forse più passione e più energie, che lo stesso regista accreditato, Gustavo Serena, qualche anno prima di morire dichiarò essere il prodotto dell'entusiasmo e dell'ingegno della sua

collega. Nella testimonianza rilasciata a Vittorio Martinelli, Serena afferma che Francesca, per l'euforia di interpretare la parte di Assunta Spina, era «divenuta un vero e proprio vulcano d'idee, d'iniziativa, di suggerimenti»: "in perfetto dialetto napoletano organizzava, comandava, spostava le comparse, il punto di vista, l'angolazione della macchina da ripresa», «in un vero e proprio stato di grazia»³.

Altra figura di grande personalità è la polacco-ucraina Diana Karenne (vero nome Leukadia Konstantin 1888-1940), emigrata in Italia nel 1914 e subito scritturata come attrice alla Roma Film di Torino. Sempre a Torino, lavora all'Aquila, all'Ambrosio e alla Pasquali, facendosi notare per la sua fisionomia non convenzionale e per uno stile di recitazione inquieto, moderno, di sapore vagamente espressionista. Dirige il suo primo film, *Lea*, nel 1916 e l'anno dopo dà vita a una propria Casa di produzione, la Karenne Film. Tra il 1917 e il 1922, anno in cui interrompe la sua attività registica per dedicarsi, tra Francia, Germania e Italia, unicamente alla recitazione, si dirige in dodici film, dando vita a una galleria di figure femminili anticonvenzionali, sofferenti ma dotate di grande forza interiore, in cui traspare una sottile vena femminista e una capacità di introspezione psicologica forse debitrice della drammaturgia di Ibsen. Nessuno dei film da lei diretti è sopravvissuto e rare sono pure le testimonianze del suo

³ Vittorio MARTINELLI, *Le metteuses-en-scène*, «Cinemasessanta», 141, (1981), 21-5.

lavoro di attrice. Secondo Vittorio Martinelli “quasi tutti i suoi film incontrarono intoppi”, perché la censura “non le dava tregua”: in particolare un film interpretato nel 1916, *Quand l’amour refléurit*, perché vi si parlava apertamente di aborto.

Sono progetti produttivi elaborati su soggetti piuttosto convenzionali, che spesso non incontrano il favore della critica. In assenza dei film, tutti perduti, è oggi impossibile stabilire fino a che punto questi giudizi negativi fossero fondati, o non motivati piuttosto dalla diffusa misoginia che caratterizza la cultura italiana del periodo.

Non si deve dimenticare infatti che è dello stesso periodo la rivendicazione di Marinetti del disprezzo verso il «sesso debole» e proclama la necessità dello stupro come naturale espansione vitalistico-istintuale delle pulsioni maschili⁴.

A Milano, che insieme a Torino, Roma e Napoli è uno dei quattro poli dai quali si dirama la produzione

⁴ «Quando dico disprezzate la donna... non discuto il valore animale della donna, ma l'importanza sentimentale che le si attribuisce. Io voglio combattere l'ingordigia del cuore, l'abbandono delle labbra semiaperte... la febbre delle chiome oppresse da stelle troppo alte... Io voglio vincere la tirannia dell'amore, l'ossessione della donna unica, il gran chiaro di luna romantico che bagna la facciata del Bordello.» FILIPPO TOMMASO MARINETTI, *Mafarka il futurista*, Milano, Edizioni Futuriste di Poesia, 1910, 10.

Gli fa significativamente eco una voce femminile dell'avanguardia futurista: «Non più donne, piovre del focolare, dai tentacoli che esauriscono il sangue degli uomini e anemizzano i fanciulli... liberate da ogni controllo, ritrovato il vostro istinto, voi riprenderete posto tra gli Elementi, opponendo la fatalità alla cosciente vanità dell'uomo» VALENTINE DE SAINT POINT, *Manifesto della donna futurista*, Parigi, 1912.

cinematografica italiana del periodo muto, è attiva Elettra Raggio (al secolo Ginevra Francesca Rusconi, 1887-1973). Dopo un apprendistato teatrale come prima attrice nella compagnia di Ermete Novelli, viene scritturata alla Milano Film, dove interpreta *Verso l'arcobaleno* (1915), che le vale l'ammirazione della critica e del pubblico. Dal viso pallido e affilato, Elettra Raggio (così battezzata, sembra, da Guglielmo Marconi) introduce sugli schermi italiani una fisionomia che si distacca decisamente dalle convenzioni estetiche di primo Novecento, una bellezza inusuale ben lontana da quella delle dive del periodo. Ma la sua modernità si esprime soprattutto nella creatività e nella capacità d'iniziativa che dimostra, prima scrivendo soggetti e sceneggiature per la Milano Film, poi creando, nel 1916, una propria Casa di produzione, la Raggio Film. Qui supervisiona la realizzazione di diverse pellicole tratte da suoi soggetti, in cui appare al fianco di Ermete Novelli, o interpretati dalla sorella Maria: tra questi, *Automartirio* (Ivo Illuminati, 1917) narra la storia di una donna che, con immensa pena, sceglie di allontanare da sé il proprio figlio per assicurargli un avvenire migliore. Realizza anche due film come regista, *Le due seduzioni* (1916) e *San-Zurka-San* (1920), oggi perduti. Tutto ciò che resta del lavoro di colei che fu definita "l'audace amazzone dell'arte cinematografica" è una copia di *Morte che assolve*, da lei prodotto e interpretato (al fianco di Ermete Novelli), nel 1917.

Non può mancare in questa rassegna il nome di Bianca Virginia Camagni (1889), attrice raffinata e intellettuale, legata sentimentalmente allo scultore Severio Pozzati (Sepo) e protagonista insieme a lui di una delle sperimentazioni cinematografiche che più interessanti – ancorché sfortunata – tra quelle realizzate nel periodo muto, che merita di essere ricordata con una certa ampiezza. All'origine del progetto è Alfredo Masi, regista con ambizioni di teorico, che sulle pagine della rivista *Apollon*, difende l'idea di un cinema concepito essenzialmente come arte figurativa, basata sulla luce, le forme e i colori e resa più espressiva dal connubio con la musica. Nel 1919 (con il sostegno dell'industriale milanese Achille Brioschi) Masi ha l'idea di girare un film basato su queste premesse, una «sinfonia visionata» di cui cura la regia insieme all'amico Sepo. Per le musiche, che hanno un ruolo fondamentale nel progetto, viene coinvolto Vittorio Gui, mentre la parte principale, quella di un Pierrot malinconico e crudele, viene affidata a Bianca Camagni. Impossibilitato a seguire il montaggio per motivi familiari, Sepo ritrova il suo film completamente stravolto solo al momento della sua presentazione pubblica, rendendosi conto che in sua assenza Gui e Masi hanno ridotto il lavoro a un'astrusa successione di immagini, facendo della musica il vero fulcro dell'opera. La prima si risolve in un disastro e il film viene ritirato dalla circolazione.

L'intervento di Bianca Camagni, che, affiancata da Tito A. Spagnol, rileva la pellicola e la sottopone a un nuovo

montaggio, aggiungendo nuove scene e introducendo un nuovo personaggio affidato ad Amleto Novelli, è risolutivo. Modificato il titolo (da *Fantasia bianca* a *Fantasia*), ripresenta il film in censura e lo riedita nel 1921 tramite la Camagni Film, Casa di produzione appositamente costituita. L'operazione ha un discreto successo di pubblico e di critica, dando modo a Camagni e Spagnol di realizzare un secondo lungometraggio, *La sconosciuta* (1921), che in una recensione è salutato come una «geniale intuizione», condotta «con linee di grande passionalità». Entrambi i film sono andati perduti, ma possiamo avere un'idea della complessa personalità di questa cineasta attraverso la testimonianza di un giornalista che la intervistò nel 1917: «la stanza dove Bianca Virginia Camagni mi ha ricevuto, mi ha destato l'impressione di uno studio da giornalista, o d'uno scrittoio da letterato. Negli armadi, negli scaffali stavan premuti dei gran volumi, di ogni sorta di autori: sul tavolo si notava quella confusione di libri e carte che mi par proprietà delle persone di molto ingegno [...]. E mi ha colpito la vista d'un teschio umano che biancheggiava nella sua nudità orrenda tra mezzo lo scompiglio dei libri aperti e delle pagine sfogliate»⁵.

Una notevole parte dell'attività delle donne italiane all'industria del cinema riguarda il loro impegno imprenditoriale nel settore della produzione e del noleggio. A cavallo tra anni Dieci e Venti si contano numerosi casi di

⁵ M. Dall'Asta, *Non solo dive. Pioniere del cinema italiano*, 9.

donne che si affacciano sulla scena cinematografica in qualità di produttrici o distributrici. Alle Case fondate dalle registe già ricordate - Notari, Karenne, Raggio, Camagni, Giellanella - si aggiungono quelle iniziate da attrici o semplici imprenditrici, che scelgono di investire in proprio in un settore industriale particolarmente mobile e promettente. In molti casi si tratta di brevi esperienze che non resistono alla prova della concorrenza, ma che ci parlano, ancora una volta, di un desiderio di partecipazione sociale e di un bisogno di emancipazione in anticipo sui tempi, di una capacità di iniziativa che contrasta con la concezione dominante del ruolo della donna vincolata all'ambito domestico.

Il fenomeno è rilevante soprattutto a Torino, dotata di un solido tessuto industriale e particolarmente sensibile agli stimoli della cultura europea, che costituisce in questi anni il secondo principale centro di produzione cinematografica della Penisola. Per interpretare correttamente questa fioritura di imprese cinematografiche dirette da donne è necessario tener conto del generale contesto produttivo entro cui si sviluppa. Come gli storici hanno più volte sottolineato, verso la fine degli anni Dieci la produzione cinematografica italiana manifesta una tendenza sempre più evidente alla frammentazione e allo spontaneismo imprenditoriale, con un gran numero di imprese che iniziano e terminano la loro attività nell'arco di pochi anni, o addirittura mesi, create frettolosamente e

destinate al fallimento, talvolta dopo l'edizione di un solo film. Questo fervore progettuale dà luogo ad un'inflazione dell'offerta che nel lungo periodo destabilizza il sistema (indebolito anche dalla mancanza di una solida struttura distributiva) e conduce alla nota crisi che colpisce il nostro cinema all'inizio degli anni Venti.

La proliferazione di imprese cinematografiche al femminile si inserisce dunque in un quadro generale fortemente eterogeneo e frammentato, che proprio nella sua mancanza di stabili strutture economiche e di potere può aver incoraggiato i progetti industriali di molte donne. Non è interessante in questa sede sottolineare l'esito spesso sfortunato di queste iniziative: in questo periodo, si tratta di un destino condiviso anche da un gran numero di imprese create da uomini. Del resto non è lecito dubitare che le varie iniziative imprenditoriali delle donne finiscano per scontrarsi con una serie di pregiudizi sociali e culturali, che rendono il loro percorso enormemente più difficoltoso di quello dei loro colleghi e competitori maschi. L'elemento realmente importante è la capacità di queste pioniere di affermare il proprio impulso creativo nel fare cinema, di non confinarsi in una posizione ancillare nei progetti e iniziative maschili.

Questa rassegna delle donne di cinema che, pur nello sfavorevole contesto di un'Italia moralista e patriarcale, riuscirono a essere qualcosa di più e di diverso che semplici icone di grazia e di bellezza, rende conto in modo solo

parziale della presenza di donne sulla scena produttiva italiana. E' prevedibile che siano ancora molti i nomi e le storie che attendono di essere sottratti all'oblio, perché l'esplorazione del nostro cinema muto da un punto di vista di genere è appena all'inizio e lascia prevedere di poter rivelare molte altre sorprese. Resta, per esempio, ancora interamente da indagare la presenza delle donne nei comparti tecnici della produzione, nei laboratori, nelle sale di montaggio, nel settore della scenografia e dei costumi. La prevalenza di mano d'opera femminile nelle manifatture cinematografiche è attestata da un gran numero di testimonianze fotografiche, che mostrano lunghe file di operaie intente al lavoro negli stabilimenti di sviluppo e stampa.

E' così che ha inizio la lunga, straordinaria carriera cinematografica di Esterina Zuccarone (1905- 1999), da lei stessa rievocata, due anni prima della morte, in un toccante film-intervista realizzato da Milli Toja (*La storia di Esterina*, 1997). Emigrata a Torino dalla Puglia insieme alla famiglia nel 1912, Esterina viene assunta come operaia alla Positiva, un laboratorio di sviluppo e stampa, a soli quattordici anni, dopo un breve apprendistato come sarta. Nelle sue testimonianze ricorda che «il lavoro era duro, dodici, quattordici ore di lavoro e la paga era bassa. Che ero brava lo capirono subito, a diciassette anni ero la capo reparto di una bella squadra di dieci uomini e tutti mi davano retta!» Forse grazie alla sua esperienza nel taglio e

nel cucito riesce facilmente a impadronirsi dei segreti del montaggio, attività che continua a svolgere con competenza e passione fino alla fine della sua carriera. Trasferita dalla Positiva alla Itala nel 1926, vi lavora per tre anni prima di passare alla F.E.R.T., il principale stabilimento cinematografico torinese, dove si occupa tra l'altro di montaggio del suono. Negli anni Sessanta viene chiamata a costituire e dirigere il reparto cinematografico della Fiat, presso il quale supervisiona la realizzazione di numerosi documentari industriali, alcuni dei quali firmati da Alessandro Blasetti e Mario Soldati. Pur avendo lavorato sempre nell'ombra, nel buio delle sale di montaggio, Esterina si staglia come una figura esemplare nella storia del cinema al femminile. Può valer la pena, per mostrare come questa ricerca sia in realtà soltanto all'inizio, concludere con un ritorno alle origini, a colei che più di ogni altra merita d'essere ricordata con l'appellativo di "pioniera".

Sul finire dell'Ottocento, proprio mentre in Francia Alice Guy fa le sue prime esperienze dietro la macchina da presa, in Italia Anna Verta Gentile (1850-1926) dà alle stampe un testo sul cinema che, se non il primo, è di sicuro uno dei primi mai pubblicati a livello mondiale. Scrittrice prolifica, autrice di svariate decine di romanzi e commedie per signorine, Gentile pubblica *Al cinematografo* nel 1898, a soli tre anni dall'annuncio dell'invenzione dei Lumière. In questo interessantissimo racconto lungo, in sorprendente

anticipo su altri testi dello stesso genere, l'autrice descrive affascinata l'effetto di stupore e meraviglia suscitato sulle giovani spettatrici dalle immagini in movimento. Questi dati sono insufficienti per affermare che in Italia il discorso sul cinema nasce sotto un segno femminile. Ma basta per affermare che, diversamente dall'immagine che una lunga consuetudine storiografica ha finito per imporre, fin dalle origini è esistito un cinema declinato al femminile, pensato (certamente molto desiderato) e compiuto dalle donne.

Ambiente letterario italiano e cinema

La nascita del cinema dà l'avvio ad una evoluzione identitaria degli intellettuali italiani, in relazione al rapido mutare delle categorie epistemologiche proposte dal nuovo mezzo espressivo. A confronto con la definitiva rivoluzione dello sguardo attuata dalla fotografia e dal cinema la figura di Grazia Deledda emerge come anacronistica, se solo si considera quanto fu intenso, e molto presto anche convertibile⁶, lo scambio di suggestioni fra mondo cinematografico e mondo letterario.

La trasposizione di *l'Inferno*, primo kolossal italiano di derivazione letteraria, viene realizzata nel 1911 sul modello iconografico delle illustrazioni di Gustav Doré al poema dantesco. La entusiastica recensione che Matilde Serao pubblica sul «Mattino» di Napoli dopo la applauditissima prima al Teatro Mercadante, cui assiste con Benedetto Croce, Edoardo Scarfoglio e Roberto Bracco⁷, offre la misura per comprendere quanto i referenti iconografici della Deledda siano distanti da questa osmosi circolare delle fonti iconografiche determinata dalle relazioni traduttive di *media* differenti.

⁶ Per una riflessione sistematica sulle modalità di mutuo interscambio fra letteratura e cinema, cfr. ANTONIO COSTA, *Immagine di un'immagine. Cinema e letteratura*, Torino, Utet, 1993.

⁷ GIAMPIERO BRUNETTA, *Gli intellettuali italiani e il cinema*, Milano, Mondadori, 2004, 31.

Nel volgere di un ventennio il modo di apprensione della realtà avrà modificato la sua cadenza secondo il ritmo accelerato della sintassi filmica, e la scrittura novecentesca preciserà la propria secondo l'unità minima della parola-azione definita dai Futuristi.

La rivoluzione ottica è anche frammentarsi della visione e infinita ricomposizione del volto molteplice del visibile, in una maniera che l'occhio umano non conosce. La realtà novecentesca si presenta plurale, e deriva da questo carattere una definibilità non univoca. Il cinema condivide questo statuto, facendosi luogo privilegiato dell'osmosi fra i diversi mezzi espressivi. I confini dell'inquadratura cinematografica, originariamente inquadratura fotografica, rimandano ad un oltre differente da quello suggerito dalla tradizione estetica antecedente, pittorica. Grazia Deledda si colloca recisamente sul versante di una sensibilità visiva di ascendenza pittorica; il quesito interpretativo non è dunque rivolto alla qualità della sua percezione, piuttosto ai modi in cui esplica la sua marginalità, voluta e perfino difesa, nei confronti del cinema.

Il lungo confronto fra mondo intellettuale e cinema ha un prologo nell'influenza, ravvisata e sovente deprecata, della fotografia sulla scrittura letteraria⁸. In Italia è nota la passione per la fotografia che Capuana trasferì a Verga,

⁸ Paul Valéry nel celebrare il centenario della fotografia (1939) attribuisce, anche se in modo molto cauto, alle suggestioni fotografiche alcuni caratteri della scrittura di Flaubert, Dumas figlio,

insieme alle cognizioni tecniche di base; al contrario i modi della narrazione di Deledda non appaiono condizionati da una contiguità con la rappresentazione fotografica, ma emergono con evidenza rimandi pittorici di natura eterogenea, riferimenti efrastici e occorrenze cromatiche, sui quali ci soffermeremo nel seguito della trattazione.

Edmondo De Amicis accoglierà le suggestioni tecniche del cinema nel racconto *Cinematografo cerebrale* (1907)⁹, nel quale restituisce il flusso di pensieri del protagonista attraverso una concatenazione che imita la successione di inquadrature propria del racconto cinematografico. Circa un decennio più avanti il teorico Sebastiano Arturo Luciani nell'articolo *Verso una nuova arte. Poetica e tecnica del cinematografo*¹⁰ fornisce alle stesse suggestioni una sistemazione tecnica, giungendo ad attribuire al cinema la facoltà di dare forma alla «materia dei sogni più tenui», in riferimento alla sua capacità di rendere il corso dei processi mentali.

Il 1916 rappresenta un anno cardinale per la corrente di reciproche contaminazioni fra letterati e cinema. È l'anno in cui Luigi Pirandello scrive il romanzo *Si gira...*, titolato nelle edizioni successive *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, in cui il narratore protagonista vive l'esperienza

Zola, Maupassant, Verne. Anche Baudelaire, insieme a Ingres e Puvis de Chavannes, condivide un giudizio negativo sulla fotografia. *ivi*, 3.

⁹ Apparso per la prima volta sull'«Illustrazione italiana», poi inserito nella raccolta omonima, pubblicata ora per le cure di Biagio Prezioso, *Cinematografo cerebrale*, Roma, Salerno, 1995.

¹⁰ «Il Giornale d'Italia», 21 febbraio 1918.

del cinema come operatore di ripresa. In modo inedito la narrazione amalgama terminologia tecnica e indagine autoriflessiva sul doppio regime di esistenza da parte di Serafino, uomo-macchina che finisce con il percepire se stesso come organo meccanico di un sistema reificante. La scoperta di una demarcazione non determinata fra vita umana e movimento meccanico viene indicata dal cinema, e resa esplicita attraverso i pensieri di Serafino, in modo non privo di inquietudine, accompagnata dalla medesima euforica curiosità che porta Pirandello a frequentare i set cinematografici. La ben percepibile tensione ad un oltre, implicata nella dilatazione virtualmente infinita delle proprietà dello sguardo, pone i due quesiti, ugualmente stranianti, dello statuto ambiguo dell'immagine in movimento e del valore euristico che l'esperienza riveste all'interno della dialettica fra artificio e realtà.

Nello stesso anno sarà diametralmente opposto l'atteggiamento con il quale Grazia Deledda si accinge ad evadere la richiesta di uno *Scenario sardo per il cinema*¹¹, congedandosi con diplomatica cortesia dalla collaborazione, subito disertata, con Eleonora Duse per la stesura del soggetto di un film tratto dal suo romanzo *Cenere*.

Nell'arco di un ventennio l'esperienza del cinema si può dire pienamente assimilata, in sede di esteso consumo di massa e di riflessione teorica ed estetica; il tema diventa nel

¹¹ Cfr. capitolo I. 3.

1928 oggetto del racconto *Cinematografo*¹² di Ada Negri. La spenta impiegata protagonista, Bigia, vive una seconda realtà fittizia attraverso le storie narrate dal cinema, di cui è spettatrice assidua. Vita reale e immaginaria si confondono fino a condurla alla morte per essersi gettata sotto le ruote di un'auto, fiduciosa nell'intervento salvifico di uno dei molti principi azzurri conosciuti attraverso lo schermo cinematografico.

Il racconto è assai indicativo di due fenomeni legati alla fascinazione prodotta dal cinema sul grande pubblico, spesso incolto. Una distorta percezione della realtà, versante deteriore dell'utile funzione divulgativa che il cinema ebbe con la sua produzione documentaria e con la ripresa dei classici letterari, e la diffusa riprovazione e diffidenza che animava il mondo intellettuale, venata di moralismo e di snobistica svalutazione.

Il percorso di Emilio Cecchi incrocia il cinema e Grazia Deledda in una esperienza singolare; diventa, durante "l'era Cecchi"¹³ (1932-1933), manager della Cines e i taccuini personali che redige durante quel biennio costituiscono una testimonianza d'eccezione. Non vi è riportato solo il resoconto diaristico di un acuto cinefilo neofita, ma numerose indicazioni che riguardano ogni aspetto della produzione. Le note resteranno la sola fonte di notizie di prima mano su cui lo storico possa ricostruire un profilo

¹² «Corriere della Sera», 27 novembre 1928.

¹³ G. BRUNETTA, *Gli intellettuali italiani...*, 93.

complessivo delle attività della Casa, distrutta da un incendio nella notte del 26 settembre del 1935. Nel 1952 l'esperienza di Cecchi con la Cines si rinnoverà con la partecipazione alla produzione de *L'edera (Delitto per amore)* tratto dal romanzo omonimo di Grazia Deledda, in veste di consulente artistico. Cecchi si mostra nei "Taccuini" ragioniere dei conti della Cines e insieme suoi privati: questa inclinazione coincide curiosamente con il sapiente dosare gli ingredienti figurativi e diegetici del film *L'edera*, e anche con l'accurata ricerca di equilibrio compositivo interno all'opera filmica, basta anche sul vaglio minuziosissimo delle corrispondenze con il testo letterario. I "Taccuini" diventano il diario della scoperta su un territorio nuovo e affascinante, ed il registro della contabilità emozionale dello scambio che il critico ebbe con il cinema.

Grazia Deledda non sembra avere voce in questo fermento di attenzione, curiosità, repulsione che il mondo intellettuale crea intorno al cinema. Durante gli anni in cui Pirandello si sente parte viva del mondo e D'Annunzio trascorre esiliato dalla realtà per molti anni nel Vittoriale, ella è intenta al suo sogno, vive nel mondo con uno sguardo rivolto altrove. Se il cinema è la grande macchina di risignificazione della modernità, la grande fabbrica dei miti della modernità, Deledda insiste ad essere una fabbrica di mito recessivo. Se Corrado Alvaro negli anni Trenta del Novecento scrive che la composizione narrativa procede da un ininterrotto stato di intuizione, ma la sceneggiatura

implica «il lavoro paziente dell'artigiano»¹⁴, Deledda concentra questo carattere di conversione metonimica nella scrittura letteraria, e all'opposto, attribuisce a quest'ultima un simile carattere di esercizio paziente sulla ispirazione intuitiva. L'esperienza centrale della scrittura diventa estraniamento che emerge come una falla del profilo intellettuale, una lacuna nutrita di un pregiudizio dal sapore recessivo. Il culto dei Divi e delle Dive da parte del pubblico, l'imporsi crescente del cinematografo come nuovo Verbo sono due caratteri che conferiscono alla ricezione del cinema (il quale progressivamente si struttura in maniera industriale e precisa la sua sintassi ed i suoi riferimenti iconografici) un'aura di fervore devozionale. Sconcerta il distacco di Deledda, non privo di un senso di superiorità; la grande città e il contesto sociale fecondo in cui vive non smuovono quella che emerge con una posizione di reciso distanziamento, testimoniato dal profondo silenzio e dal protratto oblio intorno al suo *Scenario sardo per il cinema*. Come un peccato veniale, rimosso e occultato, costituisce la testimonianza concreta di una zona d'ombra; potrebbe sembrare il perseverante misoneismo di una ragazza di provincia, se non lasciasse intravedere la prova di una esorbitante fedeltà a sé. Quanto si indovina dalle tracce dei labili rapporti che la Deledda ebbe con il cinema riconduce alla vasta nozione negativa che una parte cospicua dei

¹⁴ Corrado Alvaro, *Grammatica del film*, in «Scenario», aprile 1936; ora in Callisto Cosulich (a cura di), *Al cinema*, Soveria Mannelli,

letterati contemporanei e del mondo intellettuale perpetuavano. Essa nasce dalla difficoltà di ricondurre la forma cinematografica entro canoni estetici noti. Vedremo come, riguardo a Deledda, la scelta di campo senza ombre fra i due modi espressivi, letterario e cinematografico, e la coerente, ininterrotta riconferma della loro irriducibile alterità, divenga segno peculiare e costitutivo della sua soggettività autoriale.

La marginalità che continuò ad abitare nei suoi anni di scrittura a Roma appare attestata dalla lateralità rispetto al procedere delle profonde evoluzioni dei referenti conoscitivi: lo sguardo dell'individuo non potrà più essere distinto dal carattere interminato che il cinematografo svela e concreta. La scrittura della Deledda svela e concreta uno sguardo vergine da questa rivoluzione. La convenzione tutta visuale degli scenari domestici e naturali è solo il procedimento che, attivato, conduce al grumo non scindibile, non descrivibile, dell'interrogazione esistenziale su cui precipita ogni apparenza di senso offerta dalla scrittura. La sistemazione del soggetto rispetto all'orizzonte e il suo moto sono teatralizzazione/mimesi, nell'universo espressivo della scrittrice l'unica possibile, del riempimento di questo vuoto, saturato da un quoziente iperbolico di visività che rimanda sempre e unicamente al senso ultimo esistenziale ed etico. Il limite fluido della "staffetta di soglie" che percorre tutta la

Rubbettino, 1987, 49.

scrittura risuona della cadenza di una oscillazione inarrestabile fra, qui e oltre, terra e cielo, male e bene.

La scrittura di Deledda non prevede ellissi temporali, ma una narrazione lineare. L'ambiente è il piccolo centro inserito in un paesaggio naturale vergine e selvaggio, La città appare di rado, connotata da attribuzioni di grigiore - che arriva a lambire in modo più attenuato la descrizione dei paesi della Sardegna¹⁵ incastonati come corpi estranei nei paesaggi policromi e variati - e sudiciume indistinto. Unica eccezione è costituita dai tesori d'arte di Roma, la cui descrizione diffonde lo splendore di un miraggio. Assistiamo ad una percezione rovesciata rispetto a quella riportata nel racconto *Cinematografo*, già citato. La percezione di Bigia, la (letteralmente) grigia dattilografa, acquisisce vita e colore filtrati dall'unico spiraglio nella monotonia vissuta quotidianamente, la visione serale di un film. Sarà il senso ulteriore di realtà generato dalla visione dei racconti cinematografici ad infrangere il limite oltre il quale Bigia si perderà.

Ogni opera narrativa di Deledda ha inizio con la determinazione di tempo e luogo in cui l'azione prende le mosse. Elementi testuali specifici della modernità, quali la distorsione temporale e la discontinuità, che convergono nella configurazione del pensiero soggettivo denominata

¹⁵ «[...] ai loro piedi il bosco precipitava come una grandiosa cascata verde, giù, giù, fino alla costa sul cui giallore le case del villaggio apparivano grigie e nerastre simili ad un mucchio di brage

«montaggio della coscienza»¹⁶ tradotto in letteratura nella forma del flusso di coscienza costituiscono il tratto più sperimentale della scrittura quasi coeva di Joyce, Woolf e Proust. In Grazia Deledda la densità del significato è interamente proiettata sulla figuratività degli ambienti e del paesaggio naturale. Questo si determina e acquisisce plasticità di forme e colori come veduta prospettica governata da uno sguardo soggettivo. Nel vasto catalogo di modelli performativi dello sguardo che si trova in *Cosima* (1936) Deledda racconta come nel mondo isolato di Cosima gli avvenimenti «prendessero, a volte, colori e movimenti insoliti»¹⁷. Il colore diventa tonalità emotiva, una qualità che investe la infinita variazione delle determinazioni cromatiche del massimo riverbero emozionale.

La percezione cinematografica presenta mutate le categorie di tempo e spazio; Deledda adopera insieme alla temporalità lineare, una scala dimensionale “dal vero”, riproduce una percezione soggettiva della spazialità priva della ubiquità che la macchina da presa possiede nell’appropriazione dello spazio. In seguito alla dilatazione/estensione della appropriabilità dello spazio, si sovverte la scala dimensionale della scena: non più solo a

spente. Valli e montagne, valli e montagne si seguivano fino all'orizzonte: tutto era verde, giallo e celeste.». *L'edera* [1906], 349.

¹⁶ Cfr. Keith Cohen, *Cinema e narrativa. Le dinamiche di scambio*, Torino, Eri, 1982.

¹⁷ GRAZIA DELEDDA, *Cosima*, Roma, Newton Compton, 1993 [1937], 973.

misura d'uomo, ma passibile di infinite variazioni di focale e angolo visuale.

Ancora in *Cosima*, sono frequenti i riferimenti ad un modo contemplativo della visione. La nascita della sorellina conferisce alle cose «un aspetto diverso, d'incantamento, come quando si vedono riflessi nell'acqua od anche sui vetri spalancati di una finestra;[...]»¹⁸. La modalità contemplativa viene superata dalle forme organizzative della percezione sensoriale umana operata dal cinema¹⁹. Dove i modi di rappresentazione delle arti tradizionali inducono ad una apprensione contemplativa, selettiva e unica, il cinema porta un modo percettivo sintetico, polisensoriale, riproducibile. Opposta, la concezione estetica ed etica di Deledda; una delle soste di Cosima-Grazia durante il periplo esplorativo della casa paterna ha luogo davanti al ripiano che custodisce

l'oggetto più meraviglioso [...] un grande piatto di cristallo, finemente inciso come nel diamante appoggiato alla parete di fondo; Cosima non ricordava di averlo mai veduto adoperare, e neppure aveva un'idea dell'uso che poteva farsene; questo lo rendeva più raro, quasi misterioso: le pareva, vagamente, un simbolo, un piatto sacro, proveniente da antichi tesori, e magari una immagine del sole, della luna, dell'ostensorio quando il sacerdote lo innalza e lo fa vedere alle folle adoranti. E lei lo adorava davvero quel piatto, alto, intoccabile; lo adorava, - e questo anche lo capì molto più tardi, - perché rappresentava l'arte e la bellezza.²⁰

¹⁸ *Ivi*, 964.

¹⁹ Cfr. FRANCESCO CASETTI, *L'occhio del Novecento. Cinema, esperienza, modernità*, Milano, Bompiani, 2005.

²⁰ *Cosima*, 965.

La persona del padre di Cosima, Antonio, «esercitava [...] un fascino benefico su tutti quelli che lo avvicinavano. Eppure la sua parola era semplice, disadorna; [...] era come una musica che esprimeva l'inesprimibile»²¹ La forma scabra della percezione di Cosima-Grazia grava sui due versanti della vita dimessa ed appartata, e nelle forme essenziali della rappresentazione operata attraverso la scrittura. Di contro alla effusività ingombrante vi è nella scrittura della Deledda una nudità della figurazione che pare essere una semplicità seconda al *décor* eccessivo e tipizzato che contorna la radice amara del senso affiorante, a fornirle un travestimento eccentrico, appetitoso per i lettori. Questi ameranno molto condividere con l'autrice la variazione esotica di un luogo, la Sardegna, per Deledda memoriale, e in seguito mitizzato, per i suoi lettori "altro" e fascinante per la durezza del territorio, del vento battente, la densità dei colori. L'indefinitezza abita solo il territorio di confine del cielo e della distesa marina, o le ore dell'alba e del tramonto.

Virginia Woolf scrive nel 1925:

Certe persone sostengono che il nostro lato selvaggio non esista più e che abbiamo raggiunto l'ultimo stadio della civiltà, dove tutto è già stato detto e dove è ormai troppo tardi per mostrarsi ambiziosi. Ma questi cosiddetti filosofi

²¹ *Ivi*, 979.

hanno presumibilmente dimenticato il cinema, o, perlomeno, non hanno mai avuto modo di vedere i "selvaggi" del XX secolo guardare i film.²²

Il nostro «lato selvaggio», il nostro stupore ha cambiato segno e oggetto. La meraviglia è costituita, nel Ventesimo secolo, dalle immagini in movimento che in una nuova sintassi visuale generano mitografie, antagoniste delle mitografie di derivazione o forma letteraria. L'isola dal tempo immobile generata dalla fantasia barbarica di Deledda verrà attualizzata nel cinema con una ricorrenza non marginale e in modo accentuatamente caratterizzato, diffuso anche attraverso numerose produzioni che ne portano il riverbero di sottotesto. Il tratto fortemente pervasivo dell'immaginario isolano di Deledda passa nella traduzione in immagini cinematografiche, per dilagare in seguito come modello iconografico di riferimento riguardo all'isola reale.

Woolf affronta immediatamente il tema della trasposizione, e si riferisce alla versione cinematografica di *Anna Karenina* per condurre la sua riflessione sulla «alleanza innaturale» fra cinema e letteratura:

[...] la signora in velluto nero cade tra le braccia di un gentiluomo in uniforme e la coppia si bacia con grande passione, grande risoluzione e infiniti gesti sul sofà di

²² L'articolo *The Cinema* viene pubblicato inizialmente su «Arts», giugno 1926 e in seguito raccolto in Leonard Woolf (a cura di), *Collected Essays*, London, The Hogarth Press, 1967.

un'impeccabile biblioteca, mentre il giardiniere sta casualmente falciando il prato. In questo modo ci facciamo strada a fatica attraverso i più famosi romanzi del mondo. In questo modo li articoliamo in parole di una sillaba, scritta fra gli scarabocchi di uno scolareto analfabeta. [...] soltanto quando smetteremo di cercare di collegare le immagini con il libro, riusciremo a immaginare, da alcune scene del tutto casuali – come il giardiniere che falcia l'erba – ciò che il cinema sarebbe in grado di fare se fosse lasciato libero di esprimersi attraverso i propri stratagemmi. Ma allora quali sono questi stratagemmi? Se cessasse di essere un parassita [...]

La persuasione di Woolf riguardo alla non sovrapposibilità dei linguaggi letterario e cinematografico. La medesima consapevolezza mostra Deledda nell'esprimere a Eleonora Duse l'autonomia che riconosce a *Cenere*, poco dopo averlo visionato, privatamente, in anteprima. Nella riflessione di Deledda e Woolf affiora il tema epistemologico più profondo e meno rilevato dal mondo letterario, la definizione/affermazione della specificità dei due linguaggi e della loro non commutabilità.

A partire da una constatazione affine dell'autonomia dei linguaggi espressivi, le due scrittrici formulano sul cinema un opposto giudizio di valore. Deledda antepone il primato della forma letteraria nell'esercizio di generazione di realtà altre quanto del potere affabulatorio della parola scritta. Woolf, ci dicono i suoi diari, è una spettatrice assidua degli spettacoli cinematografici; durante una proiezione de // *gabinetto del dottor Caligari* (Robert Wiene, 1920) la comparsa casuale, su un angolo del fotogramma, di un'ombra simile ad un girino fa balenare la comprensione

di cosa sarebbe il cinema se parlasse con le immagini, concretando il senso in immagine e non rinviando al senso in maniera mediata da riferimenti visivi metaforici. Esiste una qualità espressiva della parola scritta che partecipa di una componente visiva, ma è accessibile solo dalla parola. Un residuo di visibilità, di «emozione visiva» inutile al pittore e al poeta può diventare territorio espressivo del cinema, quando avrà imparato a rendersi intelligibile attraverso nuove forme di comunicazione del pensiero. «L'esattezza della realtà» è la forma del visibile che il cinema dovrà educarsi ad adoperare e, trovato il suo linguaggio, potrà disporre di un modo per infondere emozione alla forma perfetta. Far vedere il pensiero è la specifica funzione del cinema. La possibilità combinatoria delle immagini in movimento acquisirebbe dunque una fulmineità di trapasso impossibile da attingere per la parola scritta, in modo che «nessuna fantasia sarebbe troppo improbabile o senza sostanza». I nessi temporali potrebbero essere infranti e le transizioni narrative, che Woolf definisce «abissi», diverrebbero fluide, grazie alla nuova forma di sospensione dell'incredulità ancorata all'esattezza e corporeità dell'immagine.

Come Woolf, Deledda percepisce il linguaggio del cinema come balbettio involuto, cicaliccio confuso, seppure muova da diverse ragioni. Mentre Woolf individua l'origine di questo nelle città, e intuisce nel cinema lo strumento in potenza privilegiato per fissare le suggestioni della realtà

urbana, Deledda non lascia alcun tipo di riflessione sul cinema, che evidentemente, al pari della città, è tema lontanissimo dal suo universo. Ancora Woolf avanza una prefigurazione di ciò che sarà il cinema postmoderno:

In futuro, i film saranno composti da qualcosa di astratto, qualcosa che si muove con arte conscia e controllata, qualcosa che richiede il delicato aiuto delle parole e della musica, pur adoperandole in modo servile, per rendersi intelligibile. [...] Ancora nessuno può dirci come tutto questo debba essere tentato o, più o meno, realizzato. Qualche indicazione forse arriva dal caos delle strade, in cui l'insieme contingente di colori, suoni e movimenti suggerisce che si tratti di una scena che avrebbe bisogno di un nuovo mezzo espressivo per essere colta e fissata.

E' rimarchevole che nel discorso sulla ontologia della forma cinematografica condotta da Woolf, tutto proiettato verso una prospettiva del futuro, trovi spazio l'affermazione della specificità significante della parola scritta, con la implicita segnalazione della non fungibilità dei due modi espressivi. In maniera affatto formalizzata, ma pragmaticamente attuata, Deledda assume radicalmente questa divisione, con un pertinace distanziamento da qualsiasi implicazione con il complesso scambio che avveniva fra molti scrittori contemporanei e la macchina produttiva del cinema.

Una presa di posizione consapevole e fondata criticamente, in simmetria ad una concezione etica saldamente concepita del lavoro di scrittura e delle responsabilità dell'artista. Anche una concezione irenica,

sorta sull'esito di un'operazione di discernimento misurata sulla fatica quotidiana di tendere con la scrittura all'inveramento di sé.

A fronte del rito dell'arte cinematografica, urbana e sintetica, Deledda intesse un tempo inattuale nel rito della scrittura, e una lateralità rispetto al rilievo pubblico di altre figure di donne intellettuali. Il tempo pensato da Deledda partecipa della circolarità del mito, esterno al divenire storico: non una fuga laterale dal tempo presente, piuttosto una proposta ellittica di modo interpretativo riguardo ad esso. Se l'azione politica e le pratiche sociali femminili correvano nel senso della proposizione assertiva e dell'azione, il vivere sociale e privato di Deledda riconducono ad un alternativo canone di tenuità.

Lo *Scenario sardo* per il cinema

Probabilmente scontenta della lettura interpretativa data di *Cenere* attraverso la trasposizione omonima, e volutamente lontana dalle travagliate vicende che ne accompagnarono la produzione, con i toni del consueto riserbo, Grazia Deledda comunica per via epistolare²³ ad Eleonora Duse la sua intenzione di assentire alla richiesta da parte di un committente non precisato, di un soggetto originale per il cinema:

Ieri notte le persone che mi chiesero un film sardo mi hanno telefonato sollecitando una mia decisione. Ho chiesto qualche giorno per rispondere, e vengo a lei per chiedere consigli. Come le dissi si tratterebbe di un lavoro che non ha nulla, neppure lontanamente e che vedere con *Cenere*. Questa resterebbe una cosa solamente Sua; ora e sempre: è una cosa ormai sacra, diventata per me grande solo perché illuminata dalla sua anima.

D'altra parte sono informata che c'è chi lavora per far apparire questo, sullo schermo cinematografico, una Sardegna fotografica e commerciale, e per amore della mia isola, mio primo amore, non vorrei adesso lasciarmi sfuggire l'occasione di farla apparire io quale essa è.

Mi dica, mi dica lei come devo fare. [...]

²³ Lettera non datata, appartenente alla Fondazione Cini, Venezia, citata in ANTONIO CARA, *Cenere di Grazia Deledda nelle figurazioni di Eleonora Duse*, Nuoro, Istituto Superiore Regionale Etnografico, 1984, 114.

Quasi scusandosi, esitante, lascia trasparire non solo imbarazzo per una commissione accettata evidentemente - dato il periodo bellico - per motivi di ritorno monetario, ma una lieve goffaggine nel riferimento allo «schermo cinematografico» che lascia intendere il sentimento di estraneità che la separa dal nuovo mezzo espressivo.

La pubblicazione in anteprima dello *Scenario* risale al 1994, sul quotidiano l'«Unità» del primo febbraio; Ferdinando Cordova²⁴ lo rinviene nel corso di uno studio sulla massoneria italiana.

Il testo dello *Scenario* è contenuto in una busta gialla, su sette carte dattiloscritte inviate dalla Deledda ad Olga Ossani²⁵, che appone a mano titolo e nome dell'autrice su un foglio bianco aggiuntivo.

²⁴ Docente di Storia contemporanea all'Università di Roma.

²⁵ Olga Ossani (in arte Febea) è una personalità energica, dal piglio decisamente critico nei confronti della società italiana, impegnata in battaglie di rivendicazione suffragista. Sposa - dopo una breve parentesi sentimentale con D'Annunzio - Luigi Lodi, anch'egli giornalista e stimato amico di Giosuè Carducci. Attraverso l'amica Matilde Serao, già redattrice della rivista, inizia a scrivere su «Capitan Fracassa», diretta da Luigi Arnaldo Vassallo; questa rappresenta un modello di pubblicazione innovativo per l'epoca: è impaginata in maniera funzionale ed accurata, e riccamente illustrata da vignette di taglio satirico. In seguito cura per circa venti anni la rubrica *Tra piume e strascichi* su «La Vita», dedicata alla cronaca di ascese femminili in svariati settori professionali, non dimenticando di segnalare gli ostacoli che nel raggiungere queste mete le donne dovettero superare. Febea è corrispondente della rivista da Napoli insieme a Roberto Bracco, figura eclettica ed eccentrica di giornalista e commediografo, amico personale di Eleonora Duse e altre celebrità

I coniugi Lodi, progressisti e attivi nel panorama intellettuale, scrissero e ricevettero ovviamente un gran numero di lettere (settecento) di eterogenea provenienza. Fra le numerose cartelle di cartoncino nelle quali esse erano custodite e divise per mittente, Cordova rinviene una che contiene missive indirizzate da Grazia Deledda ad Olga Ossani. La scrittrice si rivolge per la prima volta da Nuoro alla Ossani attraverso un cortese e misurato biglietto, datato 23 marzo 1894²⁶:

Gentilissima Signora,

Sapendo ch'ella nutre un po' di simpatia per la mia povera persona, oso farle spedire dal mio editore (Dessì di Sassari) il mio primo volume di Racconti Sardi. S' Ella vorrà esser così buona da parlarne sui giornali ove scrive, non farà che accrescere la stima, la simpatia e l'ammirazione ch'io nutro per Febea. Perdoni il mio ardire, gentile Signora, esaudisca la mia preghiera ed accolga l'omaggio di Grazia Deledda.

del tempo, fu tra i pochi, insieme al gruppo dei futuristi, a concepire le immense possibilità espressive del cinema.

²⁶ Riportato da Ferdinando Cordova in GIANNI OLLA, *Scenari sardi. Grazia Deledda tra cinema e televisione*, Cagliari, Aipsa ed., 2000, 116. Lo *Scenario* era già stato pubblicato a cura di Ferdinando Cordova in *"Caro Olgogigi": lettere ad Olga e Luigi Lodi. Dalla Roma bizantina all'Italia fascista, 1881-1933"*, Milano, Franco Angeli, 1999.

Il rapporto di amicizia cordiale intercorso negli anni successivi tra le due sembra essere stato all'origine delle trattative che portarono alla produzione del film *Cenere* (1916). Olga Ossani fu in contiguità con gli ambienti dello spettacolo per ragioni legate alla sua professione di giornalista, e ancor più per il lavoro di traduzione e adattamento per le scene teatrali di opere di autori stranieri. Si può facilmente ipotizzare una linea di continuità che leghi la produzione del film *Cenere* e le trattative mai concluse con la Tiber per la realizzazione del soggetto originale redatto dalla Deledda, attraverso il comune intervento di mediazione da parte di Febea.

Questo *l'iter* del testo dello Scenario, che riportiamo in trascrizione; la singolarità di un ritrovamento così tardivo denuncia un altro aspetto sorprendente: il completo oblio del quale fu oggetto da parte dell'autrice, anche quando, terminata la guerra, i tempi si erano fatti più propizi per il riavvio del settore produttivo del cinema italiano. La attribuzione alla Deledda della stesura di un secondo soggetto, *Il fascino della terra*, del 1921, anch'esso mai realizzato, contribuisce a mantenere un velo di dubbio intorno alla percezione che la Deledda dovette avere del cinema, e alle forme e tempi delle sue collaborazioni a produzioni cinematografiche. L'amica Lina Sacchetti²⁷ riporta la testimonianza della intensa suggestione che la

²⁷ Lina Sacchetti, *Grazia Deledda. Ricordi e testimonianze*, Minerva italiana, 1971, 89-90.

scrittrice avrebbe ricevuto dalla proiezione di immagini della Sardegna durante l'estate del 1914, a Viareggio. Una suggestione tanto potente da indurla, secondo questo resoconto, a mettersi all'opera per la realizzazione di un soggetto al quale lavorava alacramente insieme al commediografo e sceneggiatore Luigi Antonelli²⁸. Una troupe avrebbe inoltre compiuto un sopralluogo in Sardegna in vista delle riprese sul territorio; questa circostanza è di tutte la più dubbia, se solo si considera che al momento delle riprese di *Cenere*, Eleonora Duse rifiutò di eseguirle in Sardegna per timore dei siluranti.

E' invece effettiva la conformità di temi in un film del 1928 girato in Sardegna, dal titolo assonante: *Il richiamo della terra*, con la regia di Giovannino Bissi, i cui soggettisti e sceneggiatori restano tuttora sconosciuti. La vicenda si impernia sul tema molto deleddiano della corruzione causata dall'allontanamento dalla terra nativa e dai suoi valori; un indizio labile per ipotizzare la partecipazione della Deledda a questa produzione, ma che d'altro canto autorizza qualche congettura in proposito.

Torniamo a quanto di certamente ascrivibile all'autrice conosciamo; il testo dello *Scenario sardo* dipana il repertorio tematico del melodramma, moderato dall'inconsueto lieto fine, unica deviazione rispetto ai toni solitamente più corruschi adoperati della scrittrice. Resta

²⁸Sceneggiatore di *Il club degli ossessi* (1920) e di *La città di vetro* (1921).

invece intatta e fortissima l'impronta visiva dell'immaginario deleddiano, raffigurato in questo scenario con tratti decisi, inscritto nella consueta cornice di vita campestre.

Tutti i temi narrativi, i tipi umani, la caratterizzazione iconografica di accento fortemente locale sono compendiate entro le poche pagine dello *Scenario*. Della descrittività minuziosa e, diremmo, concentrica delle pagine narrative, queste offrono una miniaturizzazione; prevedibilmente, è assente il colore, in vista di una resa filmica nel periodo muto del cinema. Ma questa attenzione potrebbe non essere esclusivamente una espressione della abituale acribia con cui la scrittrice si dedica al suo lavoro, piuttosto un segnale che la stesura di questo *Scenario* fosse intesa autenticamente a fornire allo schermo una forma non equivocabile delle immagini della *sua* Sardegna, da offrire al pubblico.

Sintetica e rapida, la scrittura dello *Scenario* introduce subito il contesto devozionale in una ambientazione campestre; il tema religioso, sempre presente, fornisce qui il contesto dell'azione: i protagonisti si recano, a piedi o a cavallo, in pellegrinaggio «alla chiesa campestre di San Francesco».

Maoro Moro, ricco vedovo promesso sposo alla giovane Maria, imponente e «d'aspetto bonario e borioso assieme, e anche alquanto comico», porta sull'arcioni «un ricco stendardo di broccato». Il riferimento è una voluta

indicazione di preziosità figurativa, tutta concentrata nel termine «broccato», evocativo di filati lucenti e preziosi, pesanti tessuti che acquisiscono densità plastica dai fitti punti ricamati.

Fra i pellegrini, «una donna anziana cavalca come un uomo»; la fierezza delle donne deleddiane, qui insolitamente attribuita ad una figura senile, vi associa il richiamo ad una severa arcaicità.

«E' primavera [...] il corteo attraversa una campagna amena (la tanca di Maoro Moro) solcata da un ruscello, con prati, alberi, capanne di pastori, greggie e armenti al pascolo.» Il paesaggio naturale è sempre protagonista, e l'autrice dedica alla definizione del territorio uno dei radi momenti di descrittività dello *Scenario*.

Il vecchio pastore Antonio Arcadu «depone la statuetta del Santo sotto una quercia sopra una pietra, in una specie di recinto roccioso; e tutti [...] sfilano davanti all'altare improvvisato» Le forme di devozione religiosa si mescolano a una ritualità pagana e il riferimento alla stagione primaverile amplifica il sentore delle inarrestabili forze vitali della natura, che decidono infine il destino dell'uomo, di concerto con la Provvidenza divina.

La narrazione prosegue con un «banchetto all'aria aperta» a cui Maria non partecipa, raccogliendosi in preghiera per invocare una grazia del Santo, che la liberi «dall'odiato matrimonio».

Compare la figura del giovane pastore bandito Giovanni Arras, latitante in seguito ad una ingiusta accusa, che ama corrisposto Maria; chiede al Santo che gli conceda di poter sposare la ragazza e, come dirà più avanti, «portarsela via lontano»

La pubblica dichiarazione d'amore di Giovanni e la domanda di matrimonio rivolta ai genitori di Maria, scatenano la già forte «gelosia del Moro». Questo tema, corollario naturale dell'amore contrastato, è presente molto di rado nella narrativa deleddiana. Più frequentemente la coppia di amanti deve superare l'opposizione dei familiari, o le circostanze avverse, non antagonisti in amore. Maoro Moro protesta la sua dignità offesa, «continuando a indicare le sue terre e le sue greggie, i pastori, la sua borsa colma, per significare che non può esistere un paragone possibile fra lui e [...] Giovanni Arras».

Deledda è ignara delle possibilità narrative del montaggio cinematografico, e questo iato emerge anche dalla completa assenza di nessi che rendano qualsiasi forma di scorrevolezza narrativa allo *Scenario*. L'accento sulla deissi gestuale – Maoro Moro *indica* per *significare* – segnala non solo una prevedibilmente scarsa dimestichezza con la scrittura cinematografica, ma una modalità narrativa di tipo premoderno, rigidamente basata sulla giustapposizione di *tableaux vivants*, che la narrazione cinematografica aveva già, all'epoca della stesura dello *Scenario*, lasciato alle spalle.

Gli elementi del melodramma sono tutti presenti nel momento in cui «Giovanni guarda con dolore e passione Maria». La processione prosegue il suo percorso e i pellegrini arrivano «al Santuario, in un sito pittoresco della Montagna», L'aggettivo *pittoresco* è la chiave di volta per interpretare l'universo immaginativo deleddiano. L'ingresso di questo termine pare avviare il concatenarsi avventuroso degli eventi: da qui in avanti lo *Scenario* diventa un concitato succedersi di colpi di scena, anticipati dal quadro - definito con precisione grazie alle due sole indicazioni spaziali relative al «ballo sardo [...] eseguito nel prato davanti alla chiesetta».

All'avvicinarsi di due carabinieri Giovanni «ha un segno di minaccia verso il Moro, un saluto di amore per Maria e scappa». Nella ricerca di un riparo sulle montagne, arriva ad una «grotta che ospita dei banditi. A loro capo sta un «vecchio bandito», un vecchio saggio che amministra una giustizia fuori dalla regola divina e umana. E' il *deus ex machina* che veicola le forze dirompenti del territorio, custodite nel cuore della montagna, sconosciute e terribili, ma benevole nei confronti dei due giovani dal cuore puro. I banditi concertano di rapire Antonio Arcadu per indurre i familiari al pagamento di un riscatto di quattromila scudi, che consentiranno la fuga di Giovanni e Maria.

«Giovanni Arras, travestito da frate questuante», si presenta nella casa degli Arcadu per esigere il riscatto; affiorano i toni da *feuilleton*, e il ritmo degli avvenimenti si

fa concitato e rocambolesco, diventando favoloso con l'abbandono delle verosimiglianze.

«Antonio Arcadu, di nuovo bendato, è ricondotto da Giovanni attraverso il bosco, i labirinti delle rocce, i sentieri dirupati, fino al paese, fino alla sua casa.» Ecco la consueta maniera di suggerire lo spazio attraverso il moto per tappe progredienti dall'esterno verso l'interno; è la resa verbale di una spazialità prospettica, sostanziata plasticamente dal soggetto in movimento.

Si trova il prete che «celebri in segreto il matrimonio. Subito dopo i due giovani sposi partono a cavallo, verso il mare ove troveranno da imbarcarsi.». Nel tentativo di impedire la fuga dei due sposi viene coinvolto «un gobbo» in cui gli inseguitori si imbattono, che viene mandato ad «avvertire i carabinieri perché inseguano anch'essi gli sposi.».

Il travestimento, l'agnizione di Giovanni e l'immediato matrimonio celebrato furtivamente, la fuga inebriante verso la libertà, la presenza favolosa e irrelata del gobbo, conferiscono alla chiusura dello *Scenario* «un'andatura fiabesca», per riprendere le parole con cui la Deledda definisce in *Cosima* gli eventi della propria vita in seguito alla pubblicazione del primo romanzo²⁹.

La Deledda era tenacemente persuasa della preminenza dell'espressione letteraria sopra ogni altra. Ma è notevole il fatto che l'intreccio melodrammatico del suo *Scenario sardo*

²⁹ GRAZIA DELEDDA, *Cosima*, 1004.

presenti un lieto fine. Testimonia della volontà di declinare la sua arte secondo le attese del pubblico cinematografico, altresì della volontà, più volte affermata, di divergere dalla linea tematica banditesca e sanguinosa che andava appannando l'immagine dell'isola nel Continente, sulla scorta di una cronaca locale che alimentava la percezione dei sardi come popolo disperatamente efferato e primitivo. La disposizione della scrittrice verso il cinema esprime da un lato la sicura coscienza di un rapporto gerarchico fra i due mezzi espressivi, ma anche dei rispettivi e pregevoli caratteri specifici, benché questa si traducesse alla sua comprensione come incomponibile alterità.

Paesaggi

Ciascuna riscrittura filmica della letteratura di Grazia Deledda mostra una intenzione segnatamente selettiva più che interpretativa; ne sortisce una rappresentazione sommaria che si riconduce al tema portante dell'esotismo arcaico. Le rappresentazioni, assai diversificate, che i film portano dell'universo immaginativo della scrittrice trovano tuttavia nelle scene di paesaggio un luogo espressivo privilegiato. Le figure del femminile vi sono fortemente implicate, in un nesso di massima integrazione simbolica che le rileva come elemento unificatore dei nodi narrativi.

Le scene di paesaggio si fanno pausa narrativa; nel cinema che raccoglie l'eredità neorealista di ricerca epistemologica diventano interlocutore, personaggio/antagonista, non più specchio dell'anima o solo spazio dell'azione ma luogo vasto e opaco in cui azione e personaggio possono perdersi, quindi una soglia in cui si intravedono i confini della cultura al limitare della natura.

Affiora come cuore della ricerca e proposta di senso di Deledda, il recupero della dimensione sacrale del mondo naturale, mediante la teatralizzazione del paesaggio dell'isola ricreata. I riferimenti geografici esatti rendono il necessario grado di verosimiglianza alla rappresentazione; lo sguardo e il moto del personaggio nell'ambiente costituiscono la forma mimetica mediante la quale la relazione uomo/natura si concreta, per rinviare al "dietro le

quinte". Continuamente alluso e convocato, l'autrice lo iscrive in un severo disegno provvidenziale i cui moniti echeggiano nelle asperità dei rilievi e si palesano nei violenti fenomeni atmosferici. Gli abitati hanno il profilo di rovine, ad attestare il passaggio provvisorio dell'uomo nella natura, segnato dai medesimi caratteri di non permanenza. L'edera è a questo proposito un richiamo esemplare, a partire dal riferimento alla pianta rampicante che è facile rampichi per resti murari o, come nella similitudine che chiude il romanzo, detriti vegetali. E' questa intersezione che Deledda continuamente indaga, il centro della sua attenzione. La parola scritta è l'unico strumento capace di discernere in modo esatto quanto di solido si può fissare su un crinale liquido (i confini equorei sono infatti un oggetto di massima significazione, un esempio ne è *Cosima*). Il paesaggio, come gli interni domestici, costituiscono gli oggetti di maggiore concentrazione simbolica, richiamati in forma sineddochiale nello spazio liminare. Lo sguardo poetico del personaggio inverte lo scenario, mutandone la consistenza di velario in esperienza.

Il paesaggio al cinema può definirsi come proiezione di proiezione e, nel caso di una esplorazione, indagine su di esso da parte di un soggetto intradiegetico, come contemplazione dell'atto scopico. Esso si può intendere come un elemento generatore che amplifica e riverbera in maniera abissale il movente conoscitivo dello sguardo. Si può inoltre definire soglia, confine, schermo mobile, e si

connette a due pertinenze specifiche del mezzo cinematografico come sistema di rappresentazione che riproduce le meccaniche del pensiero umano: capacità di desoggettizzare il punto di vista e recuperare il non visto. Il cinema ha consentito al soggetto di immergersi nel mondo senza fargli perdere consapevolezza di essere un portatore di uno sguardo, osservatore interno. Nelle forme del paesaggio si realizza una cerniera il cardine che consente la coincidenza di soggettività e oggettività di sguardo, si offre come nesso che articola e specifica e ridefinisce i due termini che si presentano, similmente alla dialettica binaria di molte delle categorie poste in gioco dalla modernità, ossimorici.

Deledda narra la Sardegna che conosce e consapevolmente costruisce la finzione di uno scenario. Asseconda il gusto dei lettori con un armamentario esotico e lo usa a pretesto per alludere ad una dimensione, per proporre le sue istanze di ulteriorità. La padronanza nel manovrare le quinte teatrali – pretestuose quanto l'armamentario folklorico, insieme a tutte le infinite varianti dei modelli melodrammatici – sulle quali l'azione ha luogo, è essenziale per il ruolo demiurgico che la scrittrice sente di dover svolgere. Per questa ragione qualunque forma di rappresentazione diversa dalla propria scrittura non può che apparire ancillare, sviante, inefficace. Un modo di rappresentazione che non tollera sovrainterpretazioni: questa prerogativa è congiunta alla peculiarità dello

sguardo dell'autrice, che si attualizza nella messa in forma degli scenari naturali, articolati attraverso un genere di descrittività pittorica che ne intensifica la percezione di affresco, velario. La presenza dello sguardo dell'autrice si identifica con lo sguardo del personaggio femminile; Annesa de *L'edera* costituisce un paradigma dell'esercizio di questo sguardo.

Paesaggio è, più che una proiezione dello sguardo sovrano dell'uomo che ha ordinato il *kaos* definendone contemporaneamente i confini, una soglia introspettiva, un confine da cui guardare oltre il conoscibile. La doppia natura del paesaggio messo in forma dallo sguardo dell'osservatore conferisce ad esso forma di velario, di vertice della cultura e, all'opposto, di natura sconosciuta. Sono dunque successive elaborazioni culturali a qualificare lo scenario naturale oggetto ermeneutico, proiezione della relazione dell'uomo con la propria interiorità. Questo genere di paesaggio-esperienza è presentato da Deledda in termini intensivi e dilatati: il luogo dell'azione è un comprimario, soggetto attivo che genera un intersecarsi di interazioni emotive con il soggetto.

Nel paesaggio convergono finito e infinito, limitato e illimitato; esso diviene strumento per il quale l'uomo crea una forma estetica che semplifichi la complessità della natura infinita e fornisca un elemento di discriminazione della molteplicità. La riduzione del molteplice trova sintesi nella

forma estetica del quadro, forma conchiusa che rappresenti e contenga anche l'apertura illimitata dello spazio naturale.

Il romanticismo letterario concepisce il paesaggio come natura addomesticata, esorcizzata dei suoi lati più oscuri. La concezione sottesa prevede la sovrapposizione di paesaggio e giardino; diversamente, in Deledda il giardino interno della casa coincide con un orto, ed è evocato ma non descritto, attraverso il richiamo ai profumi delle erbe aromatiche, non luogo della «oscura coscienza»³⁰ ma della concordanza di termini in opposizione, della molteplicità della natura, governata da uno sguardo che seleziona il visibile e ne dirime la complessità secondo un criterio compositivo di tipo selettivo che implica una proiezione del pensiero. Il senso ulteriore si dà *per absentia*, a partire dalla forma di concrezione che questo assume. La forma del paesaggio offre un volano alla riflessione sull'oltre, allo stesso modo in cui l'inquadratura cinematografica contiene un rimando al fuori campo. La visione del paesaggio organizzata come quadro, annesso alla propria cornice, funziona come l'immagine cinematografica. Costituisce un sipario che lascia intuire la propria dimensione successiva e ulteriore. Il principio selettivo della visione organizzata in quadro circoscrive una porzione del visibile da cui la cornice offre l'adito al non visto.

³⁰ Cfr. GEORG SIMMEL, *Il volto e il ritratto. Saggi sull'arte*, Bologna, il Mulino, 1985, 71.

Il distanziamento è la forma metaforica privilegiata di allusione all'oltre. Deledda frappone il velo della composizione pittorica tridimensionale del paesaggio, indicata senza incertezze nella finestra segnata sul muro in *Cosima*. L'orizzonte, qui come in costanti ricorrenze del *corpus*, si pone come confine ultimo che conchiude il paesaggio; viene sempre segnalato e costituisce la barriera permeabile, elemento concreto che metaforizzato amplifica estensione e profondità dei possibili significati immessi nello scenario naturale. Il concetto di soglia condensa simbolicamente e amplifica l'istanza di interrogazione della dimensione ulteriore e la *mise en abime* del limite quale soglia, finestra, orizzonte.

Il paesaggio descritto da Deledda è incontaminato e selvaggio, opposto all'idea di *hortus conclusus* di derivazione romantica. Questo ultimo termine viene ricordato e collocato in scala minore come luogo interposto: giardino, orto interno alla casa, oppure, e soprattutto cortile, sempre interno. Ancora, frazionato in corridoio e pianerottolo, puntigliosamente descritto in *Cosima* e ridotto alla sua simbolizzazione essenziale di porta-soglia ne *L'edera*. Da qui lo sguardo parte per visitare il paesaggio naturale, dove le tracce dell'intervento umano appaiono provvisorie, posseggono qualità di rovina anch'essa soglia fra Storia e Natura.

II. 1 Descrittività ecfrastica e proiezione iconica nel testo letterario di Grazia Deledda

Ciascun romanzo di Grazia Deledda propone un peculiare progresso patemico del personaggio femminile. L'elemento ambientale e paesaggistico si costituisce mediante il percorso dello sguardo. Gli interni domestici, le vie degli abitati, i molti *plein air* diventano scenario e forma simbolica, oppure assumono la funzione di quinta teatrale, all'interno del quale si contendono una molteplicità di significazioni. Nel denso effondersi di elementi patetici l'autrice impiega un genere di descrittività definita dalla stessa autrice *pittoresca*. Francesco Flora afferma che «l'arte della Deledda è essenzialmente un'arte di paesaggio»³¹.

La narrazione di novelle e romanzi presi in esame si avvia con la abituale determinazione di punti cardinali, a costituire la particolare forma di geografia (ma potremmo

³¹ Nell'Introduzione a GRAZIA DELEDDA, *Il segreto dell'uomo solitario*, Milano, Mondadori, 1945 [1921], 10: «Non dico la frase comune che ella sia interprete della Sardegna: è una frase che non giova e che non conta: la Deledda ha interpretato il "suo" paesaggio, ed è di quelli, tra i suoi affetti, che si faranno profili di montagne, di valli, di boschi, di brughiere, d'armenti, di uomini: e tutta la sua migliore arte è anzi una nostalgia di affetti immaginati, perché la vita effettiva è sempre diversa dall'immagine che si accarezza, così come sono dolci, il ricordo che sorpassa la brutta materia su cui sorge, e il futuro che, sollevato sulla materia, la muta in desiderio: è un mondo di nostalgia inventiva e non volontà di quella vita reale, alla quale neppure i personaggi vi aderiscono in desiderio, per la legge che li porta, essi nati su quella terra a desiderar una terra diversa e un diverso stato, a invidiare perfino quei "ladri d'oltremare" di cui parla Elias Portolu tornando dal penitenziario.»

dire, di geomorfologia) del territorio che Deledda costruisce in ogni testo: troviamo una indicazione di tempo e di luogo in ciascun incipit dei testi oggetto di trasposizione cinematografica.

Nella novella *Di notte* (1894): «Potevano essere le undici quando la piccola Gabina si svegliò nel gran letto di legno della stanza di sopra, ove dormiva sempre con la sua mamma [...]»; in *Cenere* (1904): «Cadeva la notte di San Giovanni. Olì uscì dalla cantoniera biancheggiante sull'orlo dello stradale che da Nuoro conduce a Mamojada, e s'avviò per i campi»; nel romanzo *L'edera* (1908): «Era un sabato sera, la vigilia della festa di San Basilio, patrono del paese di Barunei. In lontananza risonavano confusi rumori [...]»; nella novella *Dramma* (1915): «Nelle ultime settimane di quaresima, sebbene tutti gli uomini fossero in paese per il precetto pasquale e per le cerimonie sacre, ma appunto perché essendo tempo di penitenza nessuno osava ubbriacarsi, la *Rivendita* della bella Ilaria rimaneva deserta.»; in *Marianna Sirca* (1915): «Marianna Sirca, dopo la morte di un suo ricco zio prete, del quale aveva ereditato il patrimonio, era andata a passare alcuni giorni in campagna, in una piccola casa colonica che possedeva nella Serra di Nuoro, in mezzo a boschi di soveri. Era di giugno»; nel romanzo *La madre* (1920): «Anche quella notte, dunque, Paulo si disponeva ad uscire. La madre, nella sua camera attigua a quella di lui, lo sentiva muoversi furtivo,

[...]; in *Il segreto dell'uomo solitario* (1921): «L'uomo che abitava la casetta laggiù fra la spiaggia e la brughiera, di ritorno dal suo solito viaggio al paese dove ogni tanto si provvedeva delle cose più necessarie alla vita, svoltando dalla strada provinciale al sentiero che conduce verso il mare, vide due uomini che misuravano coi loro passi un terreno attiguo al suo giardino.»; in *Cosima* (1937): «La casa era semplice, ma comoda: due camere per piano, grandi, un po' basse, coi pianci e i soffitti di legno; imbiancate con la calce; l'ingresso diviso in mezzo da una parete: a destra la scala, la prima rampata di scalini di granito, il resto di ardesia; a sinistra alcuni gradini che scendevano nella cantina.»

Selezioniamo all'interno del *corpus* narrativo deleddiano due romanzi esemplari per quanto attiene alla fondante relazione diadica uomo/ambiente e figura/paesaggio, nelle esplicazioni specifiche di *uscita nel paesaggio* e per quella, ad essa strettamente connessa, di spazio liminare. *L'edera* costituirà il nostro *specimen* per una indagine sugli aspetti ora elencati, mentre il romanzo *Cosima* offrirà il terreno per una dilatazione della prospettiva, in riferimento ad una intensificazione e risignificazione del termine di orizzonte e della amplificazione del movimento del soggetto all'interno del paesaggio. Rintracceremo infine, nel testo postumo, i cenni che consentono una ipotesi di modalità efrastiche della descrizione da parte della nostra autrice.

La sterminata teoria di personaggi deleddiani propone soggetti che agiscono e percorrono il paesaggio, ed un ambiente naturale che con il soggetto umano intrattiene una corrispondenza di affinità empatica. Esiste infatti un perfetto rispecchiamento fra il sentire, ed il conseguente agire del soggetto, e il paesaggio. Di questo è un saggio immediato la perdita di orientamento fisico che, come vedremo più avanti, Annese sperimenta nel momento di perdita del controllo razionale; la presenza del soggetto in azione nell'ambiente genera una spazialità tridimensionale: movimento e spazio sono un ente unico.

La descrizione degli scenari naturali, come di quelli domestici, si dà per accesso di sguardo soggettivo; i momenti di sosta o contemplazione riflessiva si esplicano attraverso un soffermarsi dello sguardo del personaggio e determinano una estensione del campo visivo che muove dal soggetto per giungere all'ultimo orizzonte visibile.

Tale dinamica proiettiva dello sguardo, che trae impulso dal sostare e coincide con una soglia – sia essa concreta o simbolicamente rappresentata da una finestra, da un sentiero, o simili ambiti spaziali di genere liminare – è teso a raggiungere l'estremo orizzonte dello scenario contemplato, che si propone quale limite ultimo rispetto ad un *oltre*. Insieme al «guardo escluso» leopardiano, un pensiero datato 30 novembre 1828³² prefigura questo tema:

³² GIACOMO LEOPARDI, *Zibaldone*, a cura di Rolando Damiani, Milano, Mondadori, 1997, 2077-2078.

All'uomo sensibile e immaginoso, che viva, come io sono vissuto gran tempo, sentendo di continuo e immaginando, il mondo e gli oggetti sono in certo modo doppi. Egli vedrà cogli occhi una torre, una campagna; udrà con gli orecchi un suono d'una campana; e nel tempo stesso coll'immaginazione vedrà un'altra torre, un'altra campagna, udrà un altro suono.

Un simile *sguardo secondo* percorre tutta la scrittura della Deledda; autobiografia e percezione multisensoriale e poetica del paesaggio – inteso come interno domestico oppure come ambiente naturale – si accompagnano in continua relazione.

Il moto del soggetto nel paesaggio è ad un tempo azione e esplorazione di esso; lo sguardo soggettivo, di volta in volta attribuito a diversi latori, informa di sé la narrativa deleddiana, legando ogni singolo testo con il filo rosso della descrizione, connessa indissolubilmente ad una specificità di sguardo. Si tratta di una soggettività che permea il testo in modo diffuso; Annesa incontra Paulo attraverso il suo sguardo immaginativo, peregrinante, che le restituisce una figurazione visiva dell'uomo perso nella campagna sotto il temporale.

Il paesaggio è uno scenario, percorribile dal pensiero come dallo sguardo, il testo trapassa in luogo per il lettore: «Dov'era Paulu? Il pensiero di Annesa lo cercava, lo seguiva, per l'immensità deserta delle *tancas*, attraverso i sentieri

melanconici, sotto quel cielo cupo e minaccioso che anche sopra di lei, [...] pareva pesasse come una volta di pietra.»³³.

L'elemento-paesaggio si inverte mediante il carattere erratico e la qualità performativa dello sguardo: l'autrice avvisa il lettore, nei modi della sua usuale evidenza metonimica, dei propri strumenti retorici e suggerisce la chiave di interpretazione del tessuto metaforico della narrazione. Similmente, la funzione e la visualizzazione del paesaggio si attuano secondo modalità delle quali il lettore viene messo a parte. *L'incipit* e le pagine iniziali sono le sezioni narrative che ospitano questo genere di marche; vediamone la concretizzazione in *Cosima* ne *L'edera*. Nel primo romanzo, attraverso lo sguardo di Cosima-Grazia bambina, seguiamo il suo vagabondare per la casa paterna nel giorno della nascita della sorellina. «Signora Peppina, abbiamo un bambino nuovo: un Sebastianino»; la notizia che Cosima grida «afferrandosi allo spigolo del portone per allungarsi meglio»³⁴ è modificata secondo i desideri della sua fantasia. Un leggero scarto rispetto alla realtà tangibile colloca il succedersi degli eventi biografici di Cosima-Grazia in una dimensione trasfigurata di favolosa sospensione. La parola genera la realtà; il *dire* equivale al *creare*, come la bambina comprenderà ascoltando la favola del servo Proto. La scrittura diventerà poi la perfetta dimensione creativa di Cosima adulta; il romanzo segna le tappe di un divenire di

³³ GRAZIA DELEDDA *L'edera*, Roma, Newton Compton, 1993 [1908], 376.

donna e di artista, segnate dal dipanarsi del suo sguardo. Data notizia della nuova nascita Cosima rientra in cucina, e dal cuore della casa, dove regna il nume della serva Nanna che «a ricordarla, sembra anch'essa un'invenzione fuori dalla realtà», inizia la ricognizione dell'ambiente, che ci immedesima nel suo sguardo. «La casa era semplice, ma comoda [...] tutto era semplice ed antico nella cucina [...] tutto era grande e solido, nelle masserizie»³⁵. La descrizione minuziosa prosegue seguendo un moto centripeto, dall'interno verso l'esterno, con la segnalazione dei due sbocchi, il cortile e l'orto, e le relative soglie:

Dalla finestra munita d'inferriata [...] si vedeva il verde dell'orto; e fra questo verde il grigio e l'azzurro dei monti. La porta, invece, come si è detto, dava sul cortile triangolare, piuttosto lungo e occupato quasi a metà da una rustica tettoia dalla quale, per un usciolino, si andava nell'orto.³⁶

In *medias res* troviamo il nocciolo autobiografico e insieme poetico di Grazia Deledda:

per Cosima tutto è straordinario [...] pare venuta da un mondo diverso da quello dove vive, e la sua fantasia è piena

³⁴ G. DELEDDA, *Cosima*, 960.

³⁵ *Ivi*, 958.

³⁶ *Ivi*, 959.

di ricordi confusi di quel mondo di sogno, mentre la realtà di questo non le dispiace, se la guarda a modo suo, cioè anch'essa coi colori della sua fantasia³⁷

La sensazione di «vita anteriore» che Cosima avverte accompagnata ad uno «strano senso di sogno quando la vedeva apparire d'improvviso. [...] un senso fisico di ricordo inafferrabile, una lieve vertigine»³⁸, emana dalla persona fragile della nonnina, che possiede occhi innocenti e riccioli sbarazzini di capelli bianchi che scappano dalla cuffietta di panno nero. L'evocazione dell'emozione suscitata dalla donna ha un immediato richiamo alla corporeità della percezione; la scrittrice non scinde mai la potenza dello stimolo sensoriale dalla sua matericità, proposta all'attenzione con uguale rilievo attraverso un tipo di descrizione sinestesica. Gradata nelle innumerevoli tonalità cromatiche adoperate per la rappresentazione del paesaggio naturale, restituisce il volume e il peso delle rocce, il fitto della vegetazione, l'evanescenza del cielo.

Un'incursione nella dispensa per rubare un grappolo di uva passita si risolve in un piccolo disastro e con «pazienza di volontà», preannuncio del suo lavoro di scrittura, Cosima raccoglie uno alla volta gli acini sparsi a terra. Ogni passaggio della descrizione minuta di fatti e oggetti del

³⁷ *Ivi*, 962.

³⁸ *Ibidem*.

quotidiano, prepara l'ampliarsi e diramarsi della visione prospettica nel seguito della narrazione. L'emozione per la ruberia richiama i racconti di grassazioni e abigeato, tinti di suggestioni barbariche, con cui i ragazzi «venivano su anche coraggiosi, pronti a combattere» e le ragazze «si sentivano già istinti di amazzoni»³⁹. Questi saranno i caratteri della scrittura di Deledda: un lavoro paziente che nasce da fantasie barbariche. Ma, insieme, un nascondere e mostrare: «Nascondere! Questa, anche, era una delle sue più segrete e forti aspirazioni»⁴⁰. In opposizione al corso del periplo esplorativo della casa, il riferimento al nascondere acquisisce una importanza centrale. Allude al corso segreto dei pensieri di Deledda, all'atto del coltivare e conservare gelosamente: il corso della carriera letteraria e quello della vita privata sarà sempre diviso, avara di sé nel ruolo pubblico quanto generosa nello scrivere.

Cosima arriva infine alla stanza povera dei ragazzi, e qui «esiste pure una grande ricchezza; uno scaffale pieno di libri: libri vecchi e libri nuovi, alcuni di scuola, altri comprati da Santus, [...]»⁴¹. Anche se è incapace di leggere «capisce le figure [...]». Dopo di che non le rimane che guardare dalle finestre aperte»; non è indispensabile saper leggere, è necessario invece saper guardare. Dalla finestra che dà sull'orto e più avanti sugli orti successivi, è uno spingersi dello sguardo di Cosima, lento e regolare, sugli

³⁹ *Ivi*, 963.

⁴⁰ *Ivi*, 964.

scoscendimenti fino a valli invisibili dalle quali sorgono monti più e meno lontani. Il lungo *incipit* di *Cosima* contiene una raffigurazione della casa in forma sineddochiale, costruita sul percorso scopico che la rivela, e non meno un paradigma di esercizio dello sguardo che percorre tutta la scrittura.

Ancora attraverso lo sguardo della bambina apprendiamo che nella casa, sull'alto di una parete, si trova «una finestra più grande, segnata ma non aperta»⁴².

Il percorso esplorativo della casa si arresta, per Cosima, di fronte a questa finestra (sul) possibile, e agli interrogativi affascinanti che promana:

Chi aveva segnato quell'apertura che non si apriva, quel rettangolo scavato sul muro che, se sfondato, avrebbe lasciato vedere un grande orizzonte di cielo e di lontananza? Forse era stato un capriccio del muratore, forse si pensava a una sopraelevazione della casa, cui sarebbe stata poi utile quell'apertura: ad ogni modo, Cosima si incantava ogni volta a guardarla; l'apriva con la sua fantasia, e mai in vita sua vide un orizzonte più ampio e favoloso di quello che si immaginava nello sfondo di quel segno polveroso e pieno di ragnatele.⁴³

⁴¹ *Ivi*, 965.

⁴² *Ibidem*.

⁴³ *Ibidem*.

La finestra segnata sul muro e non aperta traccia un progetto di vita e di scrittura, propone un quesito. Chi ha segnato quella finestra potrebbe essere un carpentiere distratto e capriccioso, che nell'elevare la parete pensava ad un disegno più vasto e previdente.

La memoria non può che tornare al principio della «finestra aperta» enunciato nel 1436 da Leon Battista Alberti (*De pictura*): «dove io debbo dipingere scrivo uno quadrangolo di retti angoli quanto grande io voglio, el quale reputo essere una finestra aperta per donde io miri quello che quivi sarà dipinto»⁴⁴.

Perché una sottolineatura tanto decisa dell'esistenza del riquadro tracciato su una parete e della sua funzione di cornice? Questo è il più ricco e quasi riepilogativo fra i molti riferimenti mimetici di tipo efrastico che l'autrice dissemina - come indizi - all'interno dei suoi testi. La trasparente metafora della cornice, attua un rinvio alla modalità descrittiva di tipo efrastico diffusa per tutto vasto il *corpus* di scritti, talvolta in maniera meno immediatamente avvertibile. Si inscrivono nel medesimo alveo tematico due riferimenti letterari presenti, ancora in *Cosima*: l'uno alla lettura de *I Martiri* di Chateaubriand «che

⁴⁴ LEON BATTISTA ALBERTI, *La peinture*, texte latin, traduction française, version italienne, éditions du Seuil, Paris, 2004, 227; citazione dal testo tradotto dal latino in volgare dallo stesso Alberti nel 1436.

lasciò nella sua fantasia una traccia profonda»⁴⁵, l'altro alle due quartine dannunziane citate dal quarto rondò dell'"Intermezzo melico" di *Isaotta Guttadauro* che, declamate da Antonino si diffusero per la casa paterna «come una musica che raccontava di città lontane, luminose di fontane, di statue, di giardini, popolate solo di amanti, di donne bellissime, di gente felice.»⁴⁶. I due autori, citati a breve distanza sono accomunati dal frequente e sistematico ricorso a varie forme di descrizione ecfraistica. In maniera allusiva, seppure non nelle modalità ecfraistiche rubricate dalla retorica classica, questa tecnica viene adoperata diffusamente dalla nostra autrice.

La descrizione in *Grazia Deledda* si presenta pittorica anche quando non è in senso stretto ecfraistica. Adopereremo per l'analisi di queste forme testuali i concetti proposti da Hans Lund⁴⁷, il quale offre un'angolatura più estesa del nostro campo di indagine con il concetto di *proiezione iconica*, ossia l'impiego di tecniche pittoriche nella scrittura.

Un oggetto visivo, come un'immagine o un paesaggio, può essere interpretato in modi diversi. Da un lato è possibile presentare un oggetto statico come dinamico, da un altro la realtà dinamica come statica. Ad esempio, nel testo letterario un dipinto paesistico può essere descritto

⁴⁵ *Ivi*, 973.

⁴⁶ *Ivi*, 975.

⁴⁷ Cfr. Hans Lund, *Text as a Picture. Studies of Literary Transformation of Pictures*, Lewiston, 1992.

come una realtà, o viceversa un paesaggio come un quadro. Diversamente dalla similitudine, in cui il raffronto si attua attraverso un'associazione effimera, la proiezione iconica è un processo consapevole, in cui una sezione della realtà viene isolata e letta come fosse un quadro. Una condizione di base è il *distanziamento estetico*, che si attua mediante un'inquadratura concreta (benché fittizia) o immateriale fra il ricevente e l'oggetto. Inoltre Lund usa il termine per indicare un processo in cui tutto il campo visivamente compreso viene interpretato come un quadro.

La tradizione retorica definisce e raccoglie le tecniche di rappresentazione verbale del visibile sotto il nome di ipotiposi o di *evidentia*, talora identificata con, e talora giudicata affine a, la *illustratio*, la *demonstratio*, l'*ekphrasis* o *descriptio*, l'*enargheia*, per limitare la nostra enumerazione alle categorie più sommariamente descrivibili.

Nella scrittura della Deledda, fondata su un registro di forte visività, si rintracciano due forme di ipotiposi; una mimetica, in forma di descrizione metaforica sommaria. La seconda in forma di tecnica adatta ad animare uno spazio come luogo nel quale si svolge l'azione, dunque un'eccfrasi «teatrale o cinematografica»⁴⁸.

Per introdurre il vasto tema delle diverse modalità eccfrastiche di cui la nostra autrice si serve, è opportuno

⁴⁸ Umberto Eco, *Sulla letteratura*, Milano, Bompiani, 2002, 219.

iniziare con il considerare la presenza diffusa del termine *pittoresco*. Citiamo Raffaele Milani:

il termine pittoresco viene impiegato [...] per indicare qualcosa di vivace e colorito, di piacevolmente disordinato e irregolare, di insolito capace di suscitare alla vista emozioni estetiche... C'è poi un'altra tipologia del pittoresco in voga ancora oggi che si mescola alle precedenti: l'aspetto folkloristico e le scene insolite composte da tocchi bozzettistici e curiosità tipizzate di elementi idilliaci, agresti, paesani, di costume e ritratto sociale.⁴⁹

Appare evidente come l'uso dell'ecfrasi mimetica sia funzionale, nell'uso di Deledda, ad adempiere ad una intenzione di resa degli ambienti in termini accentuatamente pittoreschi, nella accezione che abbiamo delineato poco sopra.

⁴⁹ Raffaele Milani. *Il Pittoresco l'evoluzione del Gusto tra classico e romantico*, Bari, Laterza, 1996, 3.

II. 2 *L'edera* e *Cosima*, due testi cardine per una lettura del paesaggio in Grazia Deledda

L'edera

La tessitura del romanzo esprime lo sguardo soggettivo di un visitatore ipotetico che esplori un territorio sconosciuto, con una progressione in avanti a partire dalla via del paese, alla porta della casa e di qui verso il suo interno. L'indicazione di una linea descrittiva che segua un dettato di genere ecfrastrico viene enunciata e posta in rilievo quasi immediatamente nell'incipit del romanzo:

Un'altra figurina di fanciulla paesana si delineava sullo sfondo giallognolo d'una porticina illuminata, e pareva intenta alle chiacchiere dei due vecchi.

Attraverso la porta spalancata della casa di don Simone si vedeva un andito e in fondo all'andito un'altra porta con uno sfondo di bosco.⁵⁰

Gli elementi che definiscono, soglie e inquadrature, riquadri sono dati in maniera allusiva e quasi dissimulata entro il fluire di una ordinaria e sommaria resa dello scenario dell'azione.

⁵⁰ G. DELEDDA, *L'edera*, 330.

L'elevazione del punto di vista offre in seguito una visione aerea, totale dello scenario, che permette di specificare il carattere dei luoghi «luoghi orridi» e «poetici»⁵¹ e la qualità cromatica dell'ambiente che è tutto «verde, giallo e celeste»⁵².

Prete Viridis riferisce al vecchio Zua ciò che accade fuori dalla sua stanza di malato: «La festa non è ancora finita, compare Zua. C'è ancora la processione, la corsa dei cavalli, la benedizione»⁵³. La prosa rapida, visiva, elude una descrizione distesa dell'azione in favore di una indicazione diacronica. Questa cifra suggerisce e anticipa la tecnica narrativa con cui Deledda costruirà, otto anni dopo, il testo dello *Scenario sardo per il cinema*. L'azione qui viene resa con modalità del tutto simili, mediante la giustapposizione di *tableaux vivants*.

Poco più avanti il mesto viaggio di Paulu alla ricerca di qualcuno che gli accordi un prestito acquista movenze da favola e qualità ecfraistica nella descrizione. Posto *en abîme*, il riferimento all'arazzo, offre rilievo alla rappresentazione, anch'essa di impronta pittorica, del cavallo: «E va e va. D'un tratto il suo piccolo cavallo bajo, alla cui sella stava legata la bisaccia a fiori bianchi e rossi che pareva ritagliata da un vecchio arazzo, si fermò e sollevò la testa fine e nervosa»⁵⁴. L'arazzo rappresenta un'occorrenza di genere

⁵¹ *Ivi*, 349.

⁵² *Ibidem*.

⁵³ *Ivi*, 358.

⁵⁴ *Ivi*, 362.

ecfrastico esoticamente caratterizza: non un dipinto, ma un prodotto dell'artigianato manuale, di ambito del tutto femminile; si tratta di uno dei molti riferimenti al *fare* metonimico delle donne. Il richiamo di toni favolosi nella narrazione ha una ricorrenza diffusa nella scrittura di Deledda; ne *L'edera* se ne ritrovano numerosi⁵⁵, posti in particolare rilievo. Il ritmo narrativo favolistico è sempre connesso ad un moto concreto oppure ideale del personaggio, o anche allo scorrere degli anni⁵⁶, a colmare ellissi temporali in una direzione lineare.

La descrittività si dispiega lussureggiante, dilatando la visuale, che si chiude circolarmente, come una panoramica:

E lasciò andare il cavallo che passò cautamente fra le due macchie. Il sentiero, mal tracciato, serpeggiava lungo i fianchi della grande vallata. La luce roseo-aranciata dell'aurora illuminava dolcemente il paesaggio; un paesaggio primordiale [...] monumenti preistorici, sorgevano qua e là, resi più pittoreschi dal verde delle macchie dalle quali erano circondati e inghirlandati. Il letto di un torrente, tutto di granito, d'un grigio

⁵⁵ «Cammina, cammina. Il cielo era triste, annuvolato; e la terra assetata, gli alberi polverosi, le rocce aride, aspettavano in silenzio, pazientemente, la pioggia promessa. Non si muoveva una foglia; non s'udiva, nel paesaggio livido e giallo, una voce umana, un grido di viventi. Dove andare, se tutto il mondo era per Paulu simile a quel luogo deserto?

Cammina, cammina; il cavallo docile e pensieroso trottava, [...]».

⁵⁶ «E anni e anni passarono.

chiarissimo, solcava la profondità verdognola della valle, [...]. L'alloro dalle foglie lucide, il corbezzolo, il mirto dal frutto nero, il ginepro fragrante, le macchie ancora fresche della rosa peonia, tutte le piante più rare della flora sarda, rivestivano la valle, [...]. Montagne bianche e azzurre, alcune ancora velate da vapori fluttuanti che il riflesso dell'aurora tingeva d'un rosa dorato, chiudevano l'orizzonte. In lontananza, ai piedi della montagna boscosa dalla quale scendeva direttamente la valle si vedeva il villaggio, bianco e nero tra il verde delle macchie: [...].⁵⁷

Ancora due richiami ecfraistici, l'uno nell'osteria della vedova Zana: «Una fotografia ingrandita riproduceva, esagerandola, la figura di un carabiniere grasso e pacifico, che sembrava un prete travestito da brigadiere»⁵⁸; il successivo, un riferimento allo «strano simulacro che rappresentava la Vergine»⁵⁹ visti da Paulu nella chiesetta campestre, che adombrano, agli occhi esacerbati di Paulu un idolo «preistorico, mostruoso e informe»⁶⁰ e gli riportano alla memoria i quadretti sacri veduti nel retrobottega di Zana.

Il paesaggio è uno scenario percorribile dal pensiero come dallo sguardo. Il testo trapassa in luogo per il lettore e si concreta: «Dov'era Paulu? Il pensiero di Annesa lo cercava, lo seguiva, per l'immensità deserta delle *tancas*,

I vecchi morirono: i giovani invecchiarono».

⁵⁷ *Ivi*, 363.

⁵⁸ *Ivi*, 364.

⁵⁹ *Ivi*, 367.

attraverso i sentieri melanconici, sotto quel cielo cupo e minaccioso che anche sopra di lei, [...] pareva pesasse come una volta di pietra.»⁶¹.

Il tema dello sguardo è ripreso con un riferimento antifrastico: il cieco Niculinu possiede facoltà di vedere in una diversa qualità: vede oltre, pre-vede⁶². Nello svolgersi successivo degli eventi Niculinu avvertirà Annesa della trama di calunnie che il paese va tessendo intorno a Paulu riguardo ai modi della morte di zio Zua. Additerà⁶³ ad Annesa la condotta da seguire; il cieco Niculinu vede oltre l'apparenza sensibile, inscritto in una metafora di alterità della visione che riferisce colloca la sua presenza solo come balenare, come il lampo di un presentimento: «Dopo un momento ella rientrò nella cucina per domandare al cieco che cosa i fratelli Pira avevano detto: Niculinu non c'era più.»⁶⁴.

Lo scatenarsi della tempesta è pari all'evento emotivo, entrambi si presentano come sconquassi. Nella percezione

⁶⁰ *Ibidem*.

⁶¹ *Ivi*, 376.

⁶² «I commensali parlavano di Niculinu il cieco.

“Dice che da qualche tempo a questa parte gli pare, in certi giorni, di veder come un barlume lontano [...]”», cfr. *Ibidem*.

⁶³ «[Annesa] si volse, inquieta, e nell'angolo dietro la porta vide Niculinu il cieco: immobile, rigido, egli fissava nel vuoto i suoi occhi biancastri dalle palpebre pesanti, e pareva deciso a non muoversi presto. [...] “Annesa”, egli ripeté, senza badare alle aspre parole di lei, “dov'è don Paulu? Se ritorna digli che non tutti ieri hanno creduto, come ho creduto io, di far la Comunione in questa casa. C'è della gente maligna, nel mondo. Molta gente maligna.”». *Ivi*, 397.

⁶⁴ *Ibidem*.

dilatata di Annesa Paulu è un fanciullo⁶⁵ ingoiato nella assediante vacuità del paesaggio:

Un nuovo rombo formidabile, il bagliore azzurro d'un lampo, un altro tuono ancora, riempiono il cortile di luce e d'orrore: la pioggia scrosciò furiosa. [...] Fuori cresceva la furia del temporale, la pioggia batteva contro la porta, i tuoni rombavano con ira nemica. Ed ella, con la testa contro la porta, pensava a Paulu smarrito nella tristezza della sera tempestosa, percosso dall'ira cieca dell'uragano, e le pareva che anche la natura, oramai, si unisse alla sorte, agli uomini, per incrudelire contro il disgraziato. Fuori, dentro, nella casa, intorno alla casa, nella vastità dei campi e dello spazio, un esercito di forze nemiche si divertiva a perseguitare un essere solo, un uomo debole e infelice.

Nel momento di maggiore incertezza e timore, Annesa sente, vede, Paulu sperduto nella campagna, frustato dalla pioggia e dal vento, in un malevolo rivolgersi di segno dello spazio fisico, che mette a repentaglio la sua stessa esistenza.

Come uno sceneggiatore che decida un cambio di piano, uno stacco d'immagine, ecco terminare la tempesta: «Il temporale infuriò fino a sera inoltrata; poi d'un tratto il cielo si rasserenò»⁶⁶. Insieme al graduale distacco dalla percezione del concreto, torna, come in *Cenere*, il tema della dissoluzione e della vacuità dell'esistenza umana:

⁶⁵ «[...] Soltanto la serva pensa a te, Paulu Decherchi, disgraziato fanciullo».

⁶⁶ *Ivi*, 379.

«E per lungo tempo rimase immobile, coi gomiti sulle ginocchia e il viso fra le mani, fissando gli occhi sulle braccia fra le quali il foglietto, nero e attorcigliato come una foglia secca, si trasformava lentamente in cenere.

Qualche cosa dentro di lei si consumava così. La coscienza e la ragione l'abbandonavano: un velo scendeva intorno a lei, la separava dalla realtà, la circondava d'ombra e di terrore.»⁶⁷

Il tema simbolico della cecità viene ripreso per significare lo sgomento di Annesa, il suo smarrimento che si esteriorizza nella perdita di orientamento nel luogo fisico;

“[...] Siamo due ciechi che ci sosteniamo a vicenda: ma egli è più forte di me, e se io cadrò egli non cadrà.”
E le sembrava che realmente ella e Paulu fossero ciechi, ella aveva gli occhi bianchi e le palpebre pesanti come quelle di Niculinu; e davanti a sé non vedeva che una muraglia rossa e infocata il cui riverbero la bruciava tutta.⁶⁸

La vista di Annesa si offusca: il vuoto di spazio e di senso ottunde in tonalità di fuoco la percezione della realtà:

[...] uscì nel cortile. Allora si accorse con meraviglia che l'uragano era cessato: [...]. Ma questo silenzio, questa morte di tutte le cose, invece di calmare Annesa la eccitarono ancora. Nessuno poteva spiarla, nessuno poteva vedere ciò che ella faceva. Il mondo esterno coi

⁶⁷ *Ibidem.*

⁶⁸ *Ivi*, 380.

suoi ammonimenti e i suoi pericoli non esisteva più per lei: e nel suo mondo interno, tutto era di nuovo tenebre. L'ossessione la riprese, la ripiombò in uno stato di semi-incoscienza febbrile; ella però lottò ancora contro il cieco impulso che la guidava. Rientrò nella camera, uscì di nuovo nel cortile: andava e veniva come una spola, tessendo una trama spaventevole.⁶⁹

La spola di Annesa verrà tradotta filmicamente mediante la costruzione di una sequenza onirica angosciosa nella quale Annesa percorre la casa fino a giungere nella stanza di zio Zua, che irride i suoi tentativi di afferrarlo.

Il cortile è un luogo-cerniera nella scrittura deleddiana: rappresenta un *limen* in senso intensificato al pari di altri elementi architettonici che si porgano come discriminie fra interno ed esterno. Connessa a questo ambito di senso, la centralità della finestra, dell'uscio, dei tratturi di campagna, i quali verranno presi in esame in maniera più puntuale nel seguito della nostra trattazione.

Gli oggetti vivi diventano una esteriorizzazione, dai tratti espressionistici, del terrore di Annesa per l'omicidio appena compiuto:

Ella ascoltava e ogni tanto volgeva il viso spaurito, guardando verso l'uscio. Ma il silenzio della morte regnava oramai nella camera: gli oggetti restavano immobili nella penombra, e solo il lumicino continuava ad ardere ed a spiare, quieto nel suo angolo, come un testimone che vuol vedere senza esser veduto. [...] le parve che le cose

⁶⁹ *Ivi*, 380-81.

intorno, mascherate di penombra, avessero paura di lei; ed era invece lei che aveva paura di loro: [...] ⁷⁰.

[...] La fiammella della lampadina s'allungò, s'indugiò intorno al lucignolo del lume, parve comunicargli un segreto, poi si rimpicciolì, si fece ancor più quieta e timida. E la nuova luce si sparse, giallognola e triste, cercò ogni angolo della camera lugubre, illuminò il mucchio immobile che sorgeva sul letto. Anche la mente di Annesa parve rischiararsi: ella capì ciò che aveva fatto, ed ebbe paura di se stessa ⁷¹.

Se il rispecchiamento delle sensazioni di Annesa sugli oggetti della stanza si specifica con immediatezza, come un riflesso perfettamente speculare (a terrore risponde terrore nella penombra della stanza, vertigine a vertigine nel vacillare del lumicino), il riflesso e la consonanza di queste nel paesaggio-attore sono invece finemente modulate per gradi e rispondenze portate a moltiplicarsi, mascherate e sedimentate oltre la ingenua planarità delle similitudini.

La sezione precedente della narrazione attua in modo progressivo una fusione che rende ora gli elementi del paesaggio completamente umanizzati:

Uscì nel cortile e attinse l'acqua: il cielo non ancora bianco, ma già pallido di un vago chiarore, annunciava l'alba; la luna, grande e triste, calava dietro il muro del cortile, le stelle tremolavano, velandosi, quasi impazienti di andarsene. ⁷²

⁷⁰ *Ivi*, 384.

⁷¹ *Ibidem*.

⁷² *Ivi*, 393.

Lo sguardo circolare di Annesa che contempla e comprende, insieme, il paesaggio e gli accadimenti della notte, si dispiega dalla soglia che divide la cucina dall'orto. Questa volta la descrizione ambientale e la posizione del soggetto nello spazio coincidono in una visione omnicomprensiva, dall'intensa evidenza simbolica, che pare offrire una sistemazione definitiva di tutti gli oggetti metaforici e concreti immessi fino a questo momento nella narrazione.

Finalmente la casa restò tranquilla: i due vecchi uscirono nell'orto, donna Rachele poté muoversi. Annesa sedette sullo scalino della porta che dava sull'orto e guardò verso la montagna. Cadeva una sera mite e luminosa. I boschi, immobili e taciti, dal confine dell'orto fino agli estremi vertici della montagna apparivano rosei, come illuminati da un incendio lontano: le fronde rossastre degli ultimi elci si disegnavano nettamente sul cielo grigio-violaceo dell'alto orizzonte. Tutto era pace e silenzio: [...]73.

Ombra e calare della sera mite sono associate al senso di compiutezza degli eventi. Annesa si risolve a costituirsi: la speciale consonanza esistente fra l'elemento femminile e il mondo naturale si condensa nell'aggettivo *pura* attribuito alla notte;

Sedette sul muricciuolo del cortile. Intorno regnava sempre il profondo silenzio della notte pura: la luna grande e gialla spuntava sopra la montagna e il suo

albore melanconico illuminava la spianata e le casette addossate alla chiesa.

Ancora le movenze narrative da favola fondono suggestivamente ritmo dilatato e la composizione del conflitto fra ansia di fuga e senso di colpa di Annesa:

[...]Avanti, avanti: ella andava e non sapeva dove sarebbe arrivata, come non sapeva donde era venuta.

Su, su, di pietra in pietra, di macchia in macchia. Qua e là brillavano, tristi e glauche fra i giunchi neri, larghe e rotonde chiazze d'acqua che parevano gli occhi melanconici della montagna non ancora addormentata. D'un tratto il sentiero s'insinuò tra le felci e i rovi che coprivano i fianchi del monte, poi fra macchie di ginepro, poi nel bosco e fra le rocce. La luna penetrava qua e là fra gli alberi altissimi; ma spesso le rocce la nascondevano, e l'ombra s'addensava sul sentiero. Fantasmi mostruosi sbarravano allora lo sfondo della strada: in lontananza apparivano edifici neri misteriosi; muraglie fantastiche sorgevano di qua e di là del sentiero; le macchie sembravano bestie accovacciate, e dai rami degli elci si protendevano braccia nere, teste di serpenti: tutto un mondo di sogno, ove le cose incolori e informi destavano paura per la loro stessa immobilità.⁷⁴

Il paesaggio si anima riverberando i pensieri e lo stato d'animo della donna: si appresta così ad un percorso penitenziale concreto e metaforico che ha inizio fra rocce e boschi dove «s'aprivano grotte e nascondigli inaccessibili a tutti, fuorché ai pastori che ne conoscevano i laberinti.»⁷⁵.

⁷³ *Ivi*, 398.

⁷⁴ *Ivi*, 403.

⁷⁵ *Ivi*, 402.

Fatta una sosta che le consente un rapido sguardo verso il villaggio, si avvia per un sentiero che la inoltra nel vasto paesaggio lattescente di luce lunare, che possiede i toni di una distesa marina popolata da ombre che si metamorfizzano in presenze dalla bivalente natura, umana e animale: «Annesa si fermò ancora ad ascoltare e a guardare verso il villaggio. [...] La luna, limpidissima, illuminava le casette nere e grigie che parevano fatte di carbone e di cenere: il vasto orizzonte, tutto d'un azzurro latteo, sembrava uno sfondo di mare lontano.»⁷⁶. Un percorso purificatorio, un rito di transizione che vede dare consistenza a inconoscibili presenze mostruose e fantastiche: tale diventa il viaggio di Annesa in fuga verso la montagna.

Tutto nel bosco si presenta ad Annesa deformato e bifronte; la ragazzetta che vende legna rubata e ne trasporta una fascina sul capo le appare «una figurina umana, ma con una enorme testa di Medusa, nera nel chiarore lunare. [...] i suoi piedini coperti di una crosta di fango sembravano calzati di leggeri sandali adatti alla fuga.»⁷⁷. La fanciulla è una divinità mercuriale che abita il bosco, «[...] ombre e vapori, e il chiarore della luna» rendono «più fantastico il panorama.»⁷⁸. La qualità immateriale ed evanescente conferita a situazioni e personaggi rafforza le sembianze favolose del tragitto di Annesa per il bosco.

⁷⁶ *Ivi*, 403.

⁷⁷ *Ibidem*.

L'orizzonte, reso interminabile dal confine marino, le appare alla fine del viaggio, annunciato dal passaggio di «un centauro che fischiava e galoppava verso le vaporosità dell'orizzonte.»⁷⁹. Il treno notturno, il mare all'orizzonte sommano, secondo la tecnica narrativa abituale in Deledda, i termini simbolici che intensificano il richiamo allo sconfinamento e alla transizione.

Nel luogo del suo confinamento Annesa abita una grotta dove ritrova i segni del passaggio di altri penitenti: «Ed ella sedette sulla pietra, come su un trono di espiazione [...] le parve di non restare completamente sola, poiché col piede sfiorava l'avanzo d'un fuoco che aveva illuminato un dolore o un errore simile al suo.»⁸⁰. Annesa acquisisce contezza del proprio percorso penitenziale; il mucchietto di braci spente ai suoi piedi la riallacciano al destino comune all'uomo, cui Deledda si riferisce in molti altri luoghi⁸¹. Il simbolo di dissoluzione ai suoi piedi offre uno dei frequenti ricorsi del tema della vacuità dell'agire umano, qui attenuato dalla possibilità di emendamento dell'errore. Inizia la *pars construens* dell'esistenza di Annesa, nel quadro della Provvidenza divina.

Con estrema effusività sentimentale Paulo e Annesa diventano una coppia di nibbi, che solca il cielo emettendo

⁷⁸ *Ivi*, 405.

⁷⁹ *Ibidem*.

⁸⁰ *Ivi*, 406.

⁸¹ Vale ad esempio *Cosima*, 970: «il mito di una giustizia sovranaturale, l'eterna storia dell'errore, del castigo, del dolore umano.».

un lamento «d'una tenerezza selvaggia»⁸². E' la loro presenza ad «animare tutta la solitudine del grande paesaggio austero.»⁸³. La descrizione della passione dei due amanti zoomorfizzati **sintetizza** il senso di un ambiente naturale che trae vivificazione dalla presenza umana, dalle passioni degli uomini. **Sintetizza** il legame fra paesaggio e descrittività che è fondante nella scrittura dell'autrice, ed è una delle molte metafore che intessono all'interno del testo la costruzione del legame uomo/ambiente, che riporta alla più estesa correlazione figura/sfondo.

Deledda ha una speciale attenzione per il cromatismo e il trapasso di colore, e pone particolare cura per tutti quegli elementi che concorrono alla resa visiva nell'ambiente naturale. La gamma cromatica delle sfumature del cielo ne *L'edera* è estremamente variata, poiché usata a proposito di un elemento del paesaggio che figurativizza la continua relazione fra finito e infinito, materiale e immateriale. L'orizzonte coincidente con il cielo, oppure con la distesa marina costituisce il confine osmotico e permeabile del paesaggio in relazione al possibile: «la luna saliva sull'orizzonte d'un azzurro cinereo, solcato di nuvole scure, ma ad oriente si distingueva già il mare, bianco e vaporoso»⁸⁴.

Prete Viridis conosce la verità sul delitto compiuto da Annesa, ed è a conoscenza della colpa che è antecedente e

⁸² *Ivi*, 408.

⁸³ *Ibidem*.

causa di questa. Impone ad Annesa l'obbligo di confessargli il fatto:

«No, Annesa, tu non l'hai detta. Io però la so, e la so prima di te, da lunghi e lunghi anni, e l'ho veduta crescere assieme con te, ed è una verità spaventosa; è come un serpente, che è cresciuto con te, che si è avvitocchiato a te, al tuo corpo, alle tue braccia, al tuo collo, e forma con te una stessa cosa. Donna e serpente. Una stessa cosa che si chiama Annesa.»⁸⁵

Il senso della «culpabilità originaria dell'eros»⁸⁶ ritorna, per mezzo di un uomo pietoso e umile come prete Virdis: «Io sono il serpente e la donna, e ho strisciato anni e anni intorno all'albero del frutto proibito, e ho indotto l'uomo debole a peccare con me.»⁸⁷. Il peso di questa colpa appare anche più mostruoso e terribile dell'assassinio di zio Zua. Frequenti forme zoomorfe della figura femminile sono rinvenibili nell'iconografia della Diva del cinema che si veniva formando negli anni in cui Deledda scriveva *L'edera*. Nella narrativa di Deledda assistiamo al processo di ribaltamento dei termini valoriali e simbolici relativi alla rappresentazione divistica del soggetto femminile. Dove il cinema propone l'assimilazione della donna ad un animale,

⁸⁴ *Ivi*, 410.

⁸⁵ *Ivi*, 412.

⁸⁶ ELIO GIOANOLA, *Trasgressione e colpa nei romanzi di Grazia Deledda*, in Angelo Pellegrino (a cura di), *Metafora e biografia nell'opera di Grazia Deledda*, Città di Castello, TibergraphEditrice, 1990, *ivi*, 42.

⁸⁷ *L'edera*, 413.

quale icona di fascinante voracità ferina, Deledda propone una lettura antifrastica e regressiva, assimilando la donna al serpente, come paradigma assoluto di veicolo di male e devianza. Queste constatazioni rendono evidente, almeno quanto il suo carattere schivo e la vita appartata il motivo della estraneità costitutiva di Deledda nei confronti dell'iconografia femminile prodotta in ambito cinematografico. Poco più avanti il riferimento viene intensificato:

[...] molti topi, invece, fuggirono davanti a zio Castigu, quando egli aprì la porta; e prete Virdis, che aveva una infantile paura dei più innocui animaletti, si spaventò e parve provar più orrore per quel piccolo esercito fuggente che per i peccati di Annesa.⁸⁸

La similitudine con cui prete Virdis rappresenta la condizione di caduta di Annesa riduce la donna al solo livello istintuale e viene ripresa ellitticamente nell'accento al topo, sgradevolmente confuso e identificato con il suo infestante potere corruttore.

Annesa prega in solitudine nella piccola chiesa un «Dio severo e inesorabile. Egli poteva perdonare, ma non dimenticare: e domandava penitenza, penitenza.»⁸⁹; la

⁸⁸ *Ivi*, 415.

⁸⁹ *L'edera*, 417.

trascendenza che appartiene agli uomini è temibile e inesorabile, quella che attiene al mondo naturale, al regno vegetale e animale, concretizzata nel frequente rimando alla volta celeste nella descrizione dei paesaggi, è quieta e benevola, messaggera di una placida e incorruttibile potenza ordinatrice. Essa appartiene al soggetto femminile, che media fra terra e cielo, come della normazione sociale si fa interprete ed esecutore il soggetto maschile. La presenza della luna è sempre congiunta a questo genere di costruzione metaforica della descrizione, vede inclusa in stretta relazione la donna e il mondo naturale.

La prosternazione di Annesa con la promessa solenne di sacrificio per la salvezza di Paulo e la sua famiglia è quasi immediatamente seguita dalla notizia del proscioglimento della famiglia Decherchi; il sollievo di Annesa e la leggerezza del suo spirito si esterna nell'uscire in una notte «chiara, vivida di stelle: l'orizzonte sembrava vicino, appena dietro le linee nere dei boschi e i profili delle roccie;»⁹⁰.

Ancora un diverso senso del limite: lo spazio pare dilatarsi infinitamente, infrangendo il confine fra terra e cielo, donna e natura. La pacificazione è raggiunta nel ritorno attraverso l'atto espiatorio nell'armonico quadro provvidenziale; la limpidezza delle corrispondenze di senso della similitudine di Deledda concorre a creare quell'intrecciarsi di allusività che affiora a tratti nel testo, e

⁹⁰ *Ivi*, 419.

rinvia ad un orizzonte di senso al quale Annesa – come ogni figura femminile tratteggiata da Deledda – protende.

La relazione fra paesaggio urbano e paesaggio naturale si costituisce in opposizione diadica in termini di oscurità, menzogna, finzione a fronte di limpidezza, chiarezza e nudità di verità.

«Si sarebbe gettata per terra, con gli occhi chiusi, le mani sulle orecchie, la bocca sulla polvere, per non vederlo, non ascoltarlo, non rivolgergli la parola.»⁹¹. Annesa è uno dei personaggi femminili creati dalla Deledda che più radicalmente concretizza l'essenza del femminile, come è interpretato dall'autrice. Il suo emendarsi si compie attraverso la rinuncia all'amore carnale, una sorta di morte in vita, e nella dedizione oblativa dell'accudimento, dapprima della coppia di anziani che la ospiterà, poi dello stesso Paulu. Abbandonarsi alla istintività erotica e deviare dalle regole prescritte dalla società costituiscono infatti il nucleo della colpa riferita ad ogni figura femminile deleddiana; in questa prospettiva la caduta nell'errore minaccia la costitutiva immobilità delle norme sociali che regolano un mondo mitico e perciò cristallizzato. L'innamorato Gantine si riferisce infatti ad Annesa ascrivendola ad una natura animalesca e selvaggia: «La donna degli inganni e delle perfidie, il gatto selvatico e traditore.»⁹².

⁹¹ *Ivi*, 422.

⁹² *Ivi*, 427.

Il lettore viene accompagnato dalla scrittura in un percorso di sguardo condotto in senso soggettivo, che lo rende partecipe di una spazialità tridimensionale, ovvero percorribile e vocata a una esplorabilità che non viene meno lungo tutto lo svolgersi della narrazione.

L'alba cominciava a rischiarare il cielo, sopra il monte San Giovanni. La grande vallata dormiva ancora, con le rupi, i muraglioni di granito, i cumuli di macigni, chiari appena fra il verde scuro delle fratte: e nel silenzio dell'alba triste, pareva, coi suoi monumenti fantastici di pietra e le sue macchie melanconiche, un cimitero ciclopico, sotto le cui rocce dormissero i giganti delle leggende paesane. [...] Annesa scendeva verso il ponte, con un fagotto in mano, e pareva timorosa di rompere il silenzio del luogo e dell'ora; il suo viso grigio e immobile, e gli occhi chiari dalla pupilla dilatata, riflettevano la serenità funebre del grande paesaggio morto, del grande cielo solitario.⁹³

La citazione finale del «paesaggio morto» suggella la cessazione dello strepito delle vicende umane, con l'espiazione del peccato commesso.

La narrazione si chiude con perfetta circolarità di logica divina: i luoghi, gli eventi e i ritmi, sono convertiti ad uno stato di quiete. Il bosco immobile, la notte tranquilla, la

⁹³ *Ivi*, 431.

montagna che pare dormire con il suo profilo di dorso umano, l'accento familiare del profumo di basilico.

Come in una sera lontana, ella apre la porta che dà sull'orto e siede sullo scalino di pietra.

La notte è calda, tranquilla, rischiarata appena dal velo biancastro della via lattea; l'orto odora di basilico, il bosco è immobile; la montagna col suo profilo di dorso umano, par che dorma distesa sul deserto infinito del cielo stellato.

Tutti dormono [...] ⁹⁴

⁹⁴ *Ivi*, 436.

II 3 Itinerari patemici, forme dello sguardo e spazi liminari nel film *L'edera* (1952)

I titoli di testa scorrono su una inquadratura fissa del paesaggio montuoso della Sardegna. Con una lenta panoramica verticale la Mdp discende verso il paese che si trova alle pendici dei monti, e inizia una ripresa aerea della distesa dei tetti delle case; un cambio di quadro e la ripresa, più ravvicinata, si sofferma sul tetto di alcune case e, quasi insensibilmente, sui cortili interni di queste. Uno spostamento laterale a sinistra include nella inquadratura un viottolo al confine fra la periferia del paese e la campagna circostante: un traballante calesse lo percorre, portando, come l'inquadratura successiva specifica, due passeggeri provenienti dalla città. Il calesse ora si inoltra per le vie del paese, e suscita la incuriosita attenzione degli abitanti al suo passaggio. Sono soprattutto donne, pochi uomini; si affacciano da piccole finestre, emergono dall'ombra delle case, sollevano lo sguardo dai lati delle vie, mentre accovacciate svolgono lavori quotidiani minuti, come la cernita dei legumi. Tutti indossano il costume tradizionale, tutti osservano in silenzio l'ingresso in paese dei forestieri.

Si introduce così il ricorrere continuo dell'elemento della finestra, e della soglia. Il lieve movimento in avanti di una figura femminile, porzione di un trittico di personaggi altrimenti immobile, e il suo vivo e breve protendere il viso

oltre la soglia, dal buio profondo della casa, riassume la cifra metaforica che percorre tutto il film: lo sguardo. Si specifica come sguardo femminile, mobile, di contro ai pochi sguardi maschili, immobili; è, ancora, un guardare *oltre*, inseparabile dallo spazio liminare dal quale si dispiega. Il moto diritto e sicuro del calesse rivela progressivamente i volti e la vita del paese, pietrificato sotto la luce dura pomeridiana, e pare, insieme ai gesti delle donne, l'unico elemento che lo percorra di vita.

Come in una staffetta, l'interruzione di un moto dà luogo all'avvio di uno diverso; all'arresto del calesse davanti alla casa Decherchi segue la corsa sfrenata per le vie del paese che don Paulo e i suoi uomini compiono sui loro cavalli, per provare il percorso che ripeteranno alla festa di san Basilio.

Durante le sequenze iniziali si danno, raccolti in sintesi, i termini essenziali intorno ai quali si dipana la narrazione e il senso del film; il paesaggio - determinato dal moto che lo disvela - lo sguardo, il *limen*, la figura femminile.

Annesa in corsa irrompe fino al sagrato su cui don Paulo ha fermato la corsa del suo cavallo. Veste un costume tradizionale, con dettagli di richiamo esotico: uno scialle nero frangiato sul capo, simile ad una mantiglia e ampie maniche a sbuffo della camicia candida. Il personaggio della Annesa cinematografica possiede i lineamenti mediterranei di Columba Dominguez e richiama

il dipinto di Ignacio Zuloaga y Zalabeta⁹⁵ *Lola gitana*, al quale Deledda fa un riferimento in *Cenere*, per tratteggiare un ritratto fisico di Oli.

Di Annesa viene mostrato con massima frequenza l'ingresso nel quadro attraverso le porte e il suo sostare sulla soglia; un uscio chiuso da persiane introduce Paulu dalla cucina al giardino interno: è certo di trovarvi Annesa, e la raggiunge in uno dei tanti incontri notturni che punteggiano il loro legame segreto.

Esterno giorno, il paese. Il campanile della chiesa inquadrato frontalmente; dalle porte delle case escono file composte di abitanti che incrociandosi confluiscono, affrettandosi verso la chiesa per la messa.

La pensione della procace vedova dalla quale Paulu otterrà un prestito ospita sulla parete della cucina una foto ingrandita del marito defunto. Il romanzo inserisce in inciso questo particolare, ma gli sceneggiatori lo amplificano, ricavandone un intermezzo dialogico ironico e malizioso che ha per oggetto l'arcigno sguardo del ritratto e il suo effetto deterrente sulle velleità erotiche risvegliate dalla donna negli ospiti.

La scena si sposta sul sagrato della chiesa, dove si celebra la festa di San Basilio. Gruppetti di uomini in circolo discutono di affari, donne adornate di ricchi costumi

⁹⁵ Eibar (Guipuzcoa), 1870 - Madrid, 1945. Il dipinto, esposto durante una mostra personale tenuta a Roma nel 1911, venne in seguito acquisito dal Museo Revoltella di Trieste, dove ancora si trova.

e bambini animano un quadro che si intuisce variopinto, nonostante il bianco e nero della pellicola.

Sotto un cielo che si dispone al temporale, a poca distanza Paulu siede sotto un albero e agita pensieri tetri sul destino dei Decherchi e sull'urgenza di trovare il denaro per sfuggire alla rovina.

Al rapido inserto del quadro di un *en plein air* immoto, scosso dal brontolio dei tuoni nel quale un bambino accovacciato fruga il terreno con un rametto accanto ad un cavallo sotto un albero, segue l'immagine di Annesa che setaccia la farina davanti al caminetto acceso. Ecco enunciata la dialettica interno/esterno che si costituirà quale tessitura di rimandi lungo tutta la narrazione; segue l'immagine di donna Rachele e Rosa⁹⁶ che disposte ai lati di una grande finestra assistono all'arrivo del temporale. Anche la soglia è ora presentata, concreta e simbolicamente indicata dalla simmetria calligrafica della composizione del quadro, scompaginata dal movimento delle due donne che si affiancano di fronte alla finestra per guardare fuori.

Escono infine dalla stanza e Annesa si muove agile fuori dalla porta della cucina, lungo il corridoio; si ferma ad ascoltare dietro la porta chiusa della stanza dove zio Zua parla con prete Virdis.

⁹⁶ La bimba defedata del romanzo è sostituita nel film da un personaggio di giovane donna che ne conserva il nome.

I corridoi della casa costituiranno da ora in poi zone interstiziali che si fanno teatro della vita segreta di Annesa. Da essi la ragazza entra sulla scena dell'azione in interni compiendo una transizione sempre rimarcata, anche se mimetizzata nei gesti poco appariscenti della quotidianità. Insieme all'alternanza di vuoti e pieni, interno ed esterno, tempo dei gesti minimi e tempo dilatato, questo moto genera la qualità euritmica del film. Gli autori sorvegliano accuratamente la relazione di proporzioni spaziali e temporali, in funzione dell'intreccio che si sviluppa interamente nel breve torno di quindici giorni e connette passato e futuro di Annesa in un vasto disegno di redenzione. Il film tende a riassumere ogni determinazione di spazio e tempo entro uno sguardo omnicomprensivo funzionale alla resa della simultaneità delle azioni. Gli scarti minimi dell'azione, riassunti dal grande scarto determinato dall'assassinio del vecchio Zua, al pari delle zone interstiziali e liminari, costituiscono il terreno dell'imponderabile. Il territorio dell'azione inconoscibile è concretato dall'autrice nell'attraversamento di Annesa della foresta, nel film dalla sequenza onirica in cui Annesa tenta di afferrare zio Zua a più riprese, in un angoscioso rimpiazzino.

Intanto Paulu faticosamente, a testa bassa avanza nella brughiera sotto la pioggia battente, in un piano sequenza che restituisce l'avanzare lento, penoso dell'uomo e del suo cavallo.

La cucina dell'osteria. Dalle finestrelle inferriate la luce dei lampi illumina la stanza, la vedova interrompe il governo, corre alla porta e oltre questa immaginiamo sia don Paulu a bussare, attraverso lo sguardo della donna che lo accoglie sorridente, indicandogli il gancio a cui legare il cavallo.

Attraverso una ripresa esterna alla finestra ornata di gelosie in ferro battuto della cucina vediamo Annesa dirigere il suo sguardo in ogni direzione, a cercare a fondo tra la pioggia e i lampi la figura di Don Paulu. Compie un movimento simmetrico a quello, forse simultaneo, della vedova, corre fuori dalla porta sotto la pioggia, attenta ad uno scalpiccio di zoccoli che passa oltre, torna indietro, lo scialle infradiciato sulla testa china, verso il rettangolo della porta di casa lasciata aperta.

Annesa siede alla tavola apparecchiata con la testa fra le mani, mentre la notte avanza; è zio Castigu a bussare ora, e porta un biglietto di don Paulu. Seduta sola alla tavola apparecchiata Annesa legge e rilegge con orrore le parole di Paulu, che annunciano il fallimento della speranza di avere un prestito, e il suo proposito di togliersi la vita; inebetita di dolore fa bruciare il foglietto sul lume, osservandolo ritorcersi e disfarsi in cenere⁹⁷. Chiude gli occhi e inizia un sogno, un itinerario attraverso i corridoi della casa mediato dallo sguardo di una figura che regge davanti a sé un lume

⁹⁷ Il tema deleddiano della fralezza della sorte umana ritorna, come nel romanzo *Cenere* (1908), di pochi anni precedente *L'edera*.

acceso. Vediamo che è Annesa a vagare, avvolta dalla sovrimpressioni di nebbie che imitano uno stato di torpore onirico, nel momento in cui viene ripresa nell'attraversare la porta della stanza di zio Zua. Il vecchio è attorniato una quantità di monete, le abbranca gelosamente e irridendo gli sforzi di Annesa per afferrarlo, si volatilizza e materializza a più riprese da vari lati della stanza. Sveglia, con le mani contratte sul viso del vecchio addormentato, ha l'impulso di spegnere il suo respiro, per pochi istanti, fino a che torna indietro ed inizia a sparecchiare la tavola. Lascia la tavola e torna, inquadrata nel momento di trapasso della soglia nella camera di zio Zua, ancora fa per stringergli le mani intorno alla gola, ma desiste: il vecchio si sveglia.

Un risuonare di zoccoli sul selciato la fa correre alla porta della camera e resta in ascolto del trotto di un cavallo che ormai si allontana. Ancora ritorna sulla poltrona su cui aveva iniziato la sua veglia, e ancora davanti al letto del vecchio maligno che acumina il pungolo del suo sarcasmo e ride della sua attesa, del suo senso di possesso illecito nei confronti di Paulo. Uccide infine il vecchio con energia disperata, come in un corpo a corpo con sé: zio Zua scompare dal quadro durante la sua uccisione, vediamo in primo piano il viso dalla fronte corrugata di Annesa e il suo vacillare lievemente, avanti e indietro, per un attimo intorbidato da una leggera sfocatura.

Le traiettorie che Annesa percorre durante la sequenza della lunga notte sono concitate, il suo passare da una

stanza all'altra, dalla poltrona al letto, infine alla porta di ingresso oltre la quale Paulu bussava ripetutamente, da qualche minuto e la chiama, enunciato nel testo letterario come il movimento di una spola⁹⁸.

Alla sommità della parete su cui è accostato il letto del vecchio si staglia l'ombra della modanatura ornata di colonnine del paravento con cui Annesa aveva schermato il lume, dopo averlo deposto sulla soglia. Quasi un parapetto. Un rimando alla nozione di soglia si concreta nella tridimensionalità del paravento, diaframma fra la vita e la morte, vuoto dell'assenza e ritrovamento, oscurità incombente su zio Zua e Annesa e luce fuori dalla stanza

Il paravento sembra segnare un discrimine all'interno dei passaggi narrativi; il primo impulso omicida di Annesa è preceduto dalla interposizione del paravento fra il lume e la stanza. Lo stesso paravento, stagiato sulla parete al momento in cui Annesa si volta sentendo Paulu che la chiama dall'esterno, sembra costituire un limite che introduce ad una nuova sezione narrativa. L'agire dei personaggi e il loro percorrere gli scenari narrativi, è scandito da passaggi liminari che intessono un reticolo inavvertito nella costruzione narrativa del film, e altrettanto inavvertitamente ne scandiscono la cadenza figurativa e diegetica.

Nonostante l'intreccio non presenti molte articolazioni e si svolga prevalentemente in interni, un uso dinamico delle

⁹⁸ G. DELEDDA, *L'edera*, 381.

carrellate e dei piani sequenza conferisce una intensificazione del ritmo che progredisce di pari passo con il culmine emotivo e dell'azione.

Annesa apre la porta a Paulu che, inquadrato brevemente sulla soglia la guarda ansioso. Si dirige verso la stanza da pranzo e, incorniciato dalla porta rivolge ancora uno sguardo perplessito ad Annesa, invitandola ad entrare.

La Mdp segue il volgersi di Paulu dall'interno della stanza, nell'atto di attraversare la soglia.

E' estremamente rilevato l'avvicinarsi dialettico dei termini spaziali di interno verso esterno, e di quelli patemici da angoscia in sollievo, il flusso ininterrotto di passaggi emotivi che si concretano in passaggi spaziali.

La Mdp concentra graficamente un momento di verità emotiva di Annesa, che entra, inscritta nel vano della porta, con passo esitante, il viso angustiato, gli occhi addolorati.

Esterno giorno, paese, viottolo (che pare quello percorso all'inizio del film dai due esecutori del sequestro dei beni Decherchi) una giovane donna si sporge da una piccola finestra per gettare via una bacinella d'acqua, e rivolge uno sguardo rapido verso l'orizzonte, scostandosi i capelli dal viso. Poi è tutto un susseguirsi di soglie: una donna spazza il tratto di strada davanti alla soglia di casa, una madre lava il suo bambino servendosi di una tinozza, poggiata sul primo gradino della porta di casa.

Annesa, come l'abbiamo vista fare al suo ingresso nella narrazione, corre giù per la strada fino alla Canonica, per avvertire prete Virdis della morte di zio Zua.

In casa: in fondo ad un corridoio in ombra una porta si apre sulla luce violenta del sole, e la cornice è subito occupata dalla mole di prete Virdis, che si affretta verso l'interno della casa, fino alla stanza di del defunto, dove i Decherchi sono riuniti. Lo segue Annesa, che compare inserita nel riquadro della porta nel momento in cui il prete si inginocchia segnandosi accanto al letto di zio Zua.

Annesa avanza dalla soglia e don Paulu, ora iscritto nella cornice della porta al suo fianco, le parla sottovoce. La porta crea il fondale contro il quale ha luogo l'intero dialogo teso dei due amanti. Ingressi ed uscite di Annesa e Paulu durante gli snodi narrativi principali sono tanto frequenti da generare un fitto alternarsi di cambi di scena.

La sorella di donna Rachele accoglie Annesa salutandola da una grande finestra ad arco che affaccia sul cortile interno della sua casa; Annesa viene presentata nell'unica ripresa dall'alto, e le forme architettoniche del loggiato ritorneranno, fedelmente riprese, nella sequenza della fuga.

Angoscioso affrettarsi di Annesa per le vie del paese fino a casa, con la notizia dei sospetti che le male lingue insinuano nei confronti di Paulu per la morte di zio Zua. Avvisata da una serva dell'arrivo dei carabinieri che la cercano, Annesa inizia la sua fuga

Sera. Il campanile. Attraverso i battenti della porta chiusa ha luogo il dialogo concitato di Annesa e Zia Anna, che apre solo per incitarla a scappare.

Giorno, campagna aperta. Piano sequenza con carrellata a sinistra che dai massi disseminati su un leggero pendio mostra l'arrivo di Annesa al suo passaggio sotto un ponte in muratura, dalla sagoma sovrapponibile a quella dell'ampio arco della casa di zia Anna. Nel romanzo questo passaggio angoscioso per la campagna fino al rifugio di zio Castigu si svolge durante la notte, in un bosco sinistramente animato. Molto differente la resa filmica, ma è il medesimo arrampicarsi e procedere frammentato a tentoni. La sequenza è ritmata dal moto irregolare inframmezzato da macchie e massi.

Esterno giorno. Piano lunghissimo della caserma, sulla cui ampia facciata chiara si apre una porta dalla quale esce prete Viridis, che si ferma a parlare con due carabinieri, prosegue poi uscendo dalla cancellata in ferro battuto. E' il medesimo percorso che Paulu compie in una sequenza precedente, allontanandosi dalla casa Decherchi.

L'itinerario per gradi e blocchi amplificato dall'iterazione ossessiva del riferimento grafico e simbolico del *limen* rimanda ad un percorso penitenziale da limbo dantesco. Ascese e discese: Annesa corre giù per la via nelle sequenze iniziali e risale il pendio roccioso nella fuga dall'arresto.

Paula Viridis, la sorella del prete si affaccia al balcone, gli si fa incontro sulla soglia: don Paulu lo aspetta. "Mi si è attaccata come l'edera", confesserà melanconicamente al sacerdote.

Annesa all'interno della grotta dove Castigu la nasconde. Il paesaggio sardo mosso e dirupato diventa protagonista. La ricerca faticosa di un varco fra i massi è la cifra del moto di Annesa. La ragazza si precipita alla porta di casa Decherchi a lato della quale risale un'edera rampicante. Bussa, Paulu le apre e il vecchio Decherchi guarda la coppia dalla finestra a lato del portone. La coppia resta entro il riquadro del portone, Annesa corre in casa e vi restano don Paulu e prete Viridis

Ancora un succedersi di porte, infine un inseguimento stile western in ripresa aerea della corriera su cui viaggia Annesa. Nella sequenza finale, spettacolare e intensa, si attua una repentina convergenza e linearizzazione dei percorsi erratici e fratti compiuti fino ad ora da Annesa e Paulu, e Annesa siede vicino ad un finestrino che le permette di vedere la scena su cui Paulu muove al suo inseguimento. L'uomo raggiunge la ragazza e la obbliga a scendere dalla corriera: si sposteranno.

Scenario sardo per il cinema

di Grazia Deledda

Pellegrinaggio di paesani sardi alla chiesa campestre di San Francesco.

Procedono, a cavallo, un prete e i promotori della festa, dei quali i più importanti sono un vecchio pastore, Antonio Arcadu, che porta sull'arcioni una statuetta di San Francesco, e un ricco possidente, Maoro Moro, vedovo già anziano, ma ancora ben portante, grasso, d'aspetto bonario e borioso assieme, e anche alquanto comico. Reca, fermo il pomo sull'arcioni, un ricco stendardo di broccato.

Seguono uomini, con donne e bambini in groppa ai loro cavalli, e altri che cavalcano da soli. Quasi tutti sono armati.

Una donna anziana, Caterina, moglie di Antonio Arcadu, cavalca come un uomo, fra gli uomini, e ogni tanto si volge indietro per guardare la figlia Maria, la quale viaggia fra altre donne, a piedi, per voto, coi capelli sciolti, e cammina composta, pregando, senza badare né alla madre né a Maoro Moro del quale è fidanzata, né ad un'altra donna, serva del Moro, che la spia di continuo.

Del pellegrinaggio fanno parte alcuni borghesi, a cavallo; e mercanti, mendicanti, donnicciuole; seguono carri carichi di provviste e di masserizie, tirati da buoi etc. etc.

Si va su una strada di montagna.

E' primavera.

A metà strada il corteo attraversa una campagna amena (la tanca di Maoro Moro) solcata da un ruscello, con prati, alberi, capanne di pastori, greggie e armenti al pascolo. Il Moro addita a tutti questi suoi beni e invita i pellegrini a fermarsi, a smontare e riposarsi.

L'invito viene accolto con piacere: Antonio Arcadu smonta e depone la statuetta del Santo sotto una quercia sopra una pietra, in una specie di recinto roccioso; e tutti, vecchi, fanciulli, uomini e donne, sfilano davanti all'altare improvvisato, deponendo una moneta di offerta al Santo, poi si sparpagliano di qua e di là sotto gli alberi, a gruppi, mentre i pastori di Maoro Moro e la sua serva e lui stesso offrono a tutti latte e cagliata e accendono i fuochi e ammazzano e infilano negli spiedi interi capretti, preparando una specie di banchetto all'aria aperta.

Il Moro fa gli onori di casa. e va di continuo presso Caterina e Antonio e Maria facendo loro osservare i suoi beni, additando le greggie gli armenti e i pastori, l'estensione della sua tanca, e accennando che tutto un giorno apparterrà a Maria.

Antonio Arcadu non pare commuoversi troppo; è grave, dignitoso, mentre la moglie si compiace assai delle ricchezze del suo futuro genero e, a sua volta, fa osservare a tutti intorno come Maria un giorno sarà ricca, e intanto cerca di scuotere la giovane fidanzata che rimane fredda e

triste, chiusa in una fiera dignità, e non bada alle attenzioni del fidanzato né alle sollecitazioni della madre.

Mentre tutti si divertono e si preparano a banchettare ella va ad inginocchiarsi davanti alla statuetta sotto la quercia, e prega e fa voti perché il Santo la liberi dall'odiato matrimonio con Maoro Moro ch'ella non ama ma che subisce perché glielo impongono i parenti.

Ella è già innamorata di Giovanni Arras, un giovane pastore povero latitante perché accusato di un reato che non ha commesso. I due giovani hanno un appuntamento giusto in quel posto, quel giorno, e infatti Giovanni non tarda a comparire fra le rocce: dapprima s'avanza sospettoso e diffidente, ma come vede Maria sollevarsi coi bei capelli che l'avvolgono tutta, le va incontro affascinato, la saluta e l'abbraccia.

Breve colloquio d'amore dei due: ma la serva del Moro, che anche lei è innamorata di Giovanni Arras, spia fra le rocce e va a riferire ogni cosa al padrone.

Questi accorre, ma non osa affrontare il bandito, il quale intanto s'è anche lui inginocchiato davanti alla statuetta del Santo e depone la sua offerta: altri paesani si sono avanzati fin là e riconoscendo Giovanni lo salutano e lo festeggiano, e accennano a Maoro che bisogna invitare anche lui al banchetto, cosa che il Moro è costretto a fare, sebbene a malincuore.

E Giovanni rimane, prende parte al banchetto, accanto a Maria, destando la gelosia del Moro e della serva di lui, e un evidente allarme nella madre di Maria.

Tutti però hanno paura di Giovanni.

Finito il banchetto il Moro chiama in disparte i suoi futuri suoceri, facendo loro osservare il contegno mutato di Maria, e continuando a indicare le sue terre e le sue greggie, i pastori, la sua borsa colma, per significare che non può esistere un paragone possibile fra lui e un miserabile bandito qual è Giovanni Arras.

Caterina prende viva parte al suo sdegno; Antonio tenta di calmarli tutti e due, assicura di prendere su di sé ogni responsabilità e per porre fine all'inconveniente ordina si affretti la partenza dei pellegrini.

E di nuovo tutti rimontano a cavallo, e mentre si torna a formare il corteo, Maoro e gli Arcadu tentano di congedarsi dal bandito con la speranza che questi se ne vada; ma Giovanni guarda con dolore e passione Maria ed ella guarda lui supplichevole; egli allora ha un impeto di audacia: s'inginocchia di nuovo davanti alla Statuetta, prima che questa venga rimossa, e fa un voto al Santo, promettendo di andare con Lui scalzo e a testa nuda al Santuario, come l'ultimo dei penitenti, purché gli sia concessa la grazia di essere per sempre amato da Maria Arcadu e di poter riacquistare la sua libertà per sposarsi con lei.

Si solleva, quindi, consegna il fucile e la berretta al prete, le scarpe a Maoro – che le caccia comicamente disperato entro

la sua bisaccia – tira fuori dal seno un rosario e segue i pellegrini mettendosi a fianco di Maria.

Tutti riprendono il viaggio, durante il quale la madre, Maoro e la serva di questi spiano continuamente Maria e Giovanni i quali però procedono seri e gravi, pregando.

Arrivati al Santuario, in un sito pittoresco della Montagna, i pellegrini ne fanno dapprima il giro in processione cantando inni sacri, poi entrano nella chiesetta.

Maria, compiuto il suo voto, dopo aver pregato davanti all'altare, esce di chiesa, si raccoglie i capelli, si copre la testa con un fazzoletto, mentre anche Giovanni riprende la sua berretta, le sue scarpe, le sue armi: ed entrambi prendono parte al ballo sardo che viene eseguito nel prato davanti alla chiesetta.

Anche il prete, tipo di uomo gioviale, viene trascinato al ballo. Maoro continua a far scene di gelosia; prende la fidanzata per mano e vuol ballare con lei; Maria però è oramai tutta presa dal suo Giovanni.

Invano la madre la sorveglia e fa rimostranze al marito, rimasto in disparte coi vecchi. La serva di Maoro va dall'uno all'altro, spiando e aizzandoli con le sue maligne osservazioni; finalmente il Moro si stacca dal ballo, va presso i suoi futuri suoceri e si rinnova le sue proteste.

Nessuno però osa affrontare il bandito, finché questi a sua volta, sciolto il ballo, si avvicina al gruppo degli Arcadu e trova il coraggio di dire loro tutto il suo pensiero, affermando il suo amore per Maria e l'amore di Maria per

lui, promettendo di tentare ogni mezzo per procurarsi un po' di fortuna e potersi sposare con lei e portarsela via lontano.

Antonio Arcadu, senza perdere mai il suo grave contegno, gli fa notare l'assurdità dei suoi propositi, e Caterina, sdegnata, gli fa sapere come Maria è oramai legata al Moro, e afferma che non sposerà altri che questi. E chiama coraggiosamente lo stesso Moro, incitandolo a far valere i suoi diritti; sta per scoppiare una lite fra i due rivali, finché accorre la serva avvertendo che si avanzano due carabinieri in perlustrazione.

E' lei che supplica Giovanni a scappare; si rivolge anche a Maria, perché si unisca a lei nell'indurre il giovane bandito a salvarsi, combattuta fra la sua passione, la gelosia, la paura di vedere in tutti i modi perduto per lei Giovanni.

Questi non si convince finché non vede davvero i due carabinieri avanzarsi in fondo al prato. Allora ha un segno di minaccia verso il Moro, un saluto di amore per Maria e scappa mentre i carabinieri arrivano e lo inseguono senza riuscire a prenderlo.

Dopo lunga fuga su per i monti Giovanni arriva ad un rifugio di banditi, in una grotta. C'è un vecchio bandito, lassù, che lo accoglie come un suo figliuolo.

Dapprima Giovanni si butta al suolo, stanco e disperato.

Il vecchio lo conforta, gli chiede che cosa gli è accaduto, gli promette di aiutarlo. Giovanni gli confessa la sua passione

e come vorrebbe salvare Maria, prendersela, portarsela via lontano.

Il vecchio gli consiglia di rapirsela. Non è possibile: Maria non lo amerebbe più: bisogna sposarla in segreto, col consentimento dei genitori, e fuggire di comune accordo. Il vecchio allora si fa pensieroso: medita e trova il modo di contentare Giovanni. E chiama a consiglio altri banditi, i quali hanno per lui molto rispetto e lo considerano come il loro padre e capo.

Ecco, egli dice, bisogna portarmi qui Antonio Arcadu. Partono i banditi, scendono all'ovile di Antonio Arcadu, ove questi pascola tranquillo il suo gregge: fanno l'agguato, prendono il vecchio, lo imbavagliano, lo bendano, lo conducono al rifugio. Arrivati lassù lo costringono a scrivere una lettera alla famiglia.

"Sono in mano dei banditi. Per la mia liberazione bisogna consegnare subito, a chi vi porterà la presente, la somma di quattromila scudi; pena la mia vita".

Giovanni Arras, travestito da frate questuante, va a portare la lettera in casa di Maria.

E' sera. Le donne accolgono benevole il finto frate ma appena avuta la lettera cadono nel massimo spavento: la madre apre la cassa e ne trae poche monete, Maria offre i suoi orecchini, i servi poveri gioielli che il finto frate neanche si degnava di prendere.

E rilegge alle donne la lettera, indicando che ben altro che la loro poca roba occorre!

Nella disperazione alla madre viene un'idea: corre da Maoro Moro per chiedergli i denari per il riscatto del marito ricordandogli com'egli abbia sempre offerto ogni sua cosa a Maria.

Il Moro però non è disposto a sborsare un centesimo, prima delle nozze, e adesso finge di non aver nulla, fa vedere la sua borsa vuota, dice che l'annata è cattiva, e resiste a tutte le suppliche e le imposizioni di Caterina Arcadu, la quale infine è costretta a tornarsene a casa disperata.

Intanto il frate si è rivelato a Maria, rassicurandola. Si promettono di nuovo amore, stabiliscono quello che dovrà accadere. Dopo il ritorno di Caterina, egli riparte, torna al rifugio, riferisce di non aver ottenuto denaro .

Antonio quindi sta per essere ucciso dai banditi; domanda grazia, e il vecchio capo gliel'accorda a un patto: che a Maria venga dato il permesso di sposarsi in segreto con Giovanni Arras e di fuggire con lui.

Antonio Arcadu acconsente, perché in fondo egli ha simpatia e fiducia in Giovanni. Questi lo riaccompagnerà fino a casa. Intanto si congeda dai compagni, e ciascuno di essi gli fa il suo regalo di nozze, offrendogli monete e gioielli che egli raccoglie dentro la sua bisaccia (ha ripreso il suo costume e le sue armi).

Antonio Arcadu, di nuovo bendato, è ricondotto da Giovanni attraverso il bosco, i labirinti delle rocce, i sentieri dirupati, fino al paese, fino alla sua casa. Caterina Arcadu piangeva già la morte del marito, invano confortata da

Maria: si rallegra nel vederlo tornare, ma quando egli racconta la sua avventura e come ottenne la grazia in cambio della promessa di concedere Maria in isposa a Giovanni, ella protesta di nuovo, si ribella e di mala voglia finisce col piegarsi al volere degli altri. Giovanni intanto offre a Maria, regalo di nozze, i gioielli e le monete ricevute dai compagni.

Viene chiamato il prete (lo stesso del pellegrinaggio) perchè celebri in segreto il matrimonio. Subito dopo i due giovani sposi partono a cavallo, verso il mare ove troveranno da imbarcarsi. Ma la serva di Maoro Moro non ha mai cessato di spiare intorno alla casa di Maria, e vedendo i due giovani partire tenta lei d'inseguirli, poi disperata fuori di sé corre ad avvertire il padrone. Egli mette la sella al suo cavallo, fa montare con sé in groppa la serva perchè gli indichi la strada dove ha veduto fuggire gli sposi; incontrano un gobbo e lo mandano ad avvertire i carabinieri perchè inseguano anch'essi gli sposi. Questi intanto sono già arrivati alla spiaggia ove riescono a farsi prendere da un veliero mercantile che si allontana mentre arrivano prima il Moro e la serva, poscia i carabinieri i quali scambiando i due ultimi per la coppia fuggita, li arrestano e, nonostante le loro proteste, li riconducono prigionieri al paese.

Volumi a carattere monografico sulla scrittura d'autrice dell'Otto-Novecento in Italia

C. Barbulli, M. Baranti, S. Cammelli, N. Piccardi, S. Porto, A. Vannoni, *La finestra, l'attesa, la scrittura: ragnatele del sé in epistolari femminili dell'800*, Ferrara, Luciana Tufani Editrice, 2005

Annarita Buttafuoco, Tra cittadinanza politica e cittadinanza sociale. Progetti ed esperienze del movimento delle donne nell'Italia liberale, intervento pubblicato in G. Bonacchi, A. Groppi, *Il dilemma della cittadinanza. Diritti e doveri delle donne*, Roma-Bari, Laterza, 1993.

LAURA GUIDI, *Scritture femminili e Storia*, Napoli, ClioPress, 2004

Anna Nozzoli, *Tabù e coscienza. La condizione femminile nella letteratura italiana del Novecento*, Firenze, La Nuova Italia, 1978

Giuliana Morandini, *La voce che è in lei. Antologia della narrativa femminile italiana tra '800 e '900*, Milano, Bompiani, 1980 [riedita, con una *Nota alla nuova edizione* di G. Morandini: 1997]

Natalia Costa Zalesow, *Scrittrici italiane dal XIII al XX secolo. Testi e critica*, Ravenna, Longo, 1982

Anna Santoro, *Narratrici italiane dell'Ottocento*, Napoli, Federico & Ardia, 1987

AA. Vv., *Donna. Women in Italian Culture*, Ottawa, Dovehouse, 1989ed.: A. Testaferri

AA. Vv., *Il «genio muliebre». Percorsi di donne intellettuali fra Settecento e Novecento in Piemonte*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1990ed.: M. Cerruti

AA. Vv., *Guida al Catalogo della scrittura femminile a stampa presente nei fondi librari della Biblioteca Nazionale di Napoli*,

Napoli, Amministrazione Provinciale di Napoli - Centro per i Problemi dell'Educazione, 1990

Anna SANTORO, Francesca VEGLIONE, *Catalogo della scrittura femminile a stampa presente nei fondi librari della Biblioteca Nazionale di Napoli*, Napoli, Amministrazione Provinciale di Napoli - Centro per i Problemi dell'Educazione, 1990

AA. Vv., *Le stanze ritrovate. Antologia di scrittrici venete dal Quattrocento al Novecento*, Milano - Venezia, Eidos, 1991
[riedita: 1994]
eds.: A. Arslan, A. Chemello, G. Pizzamiglio

Riccardo REIM, *Controcanto. Novelle femminili dell'Ottocento italiano*, Roma, Sovera, 1991 [riedita: 1998]

Lucienne KROHA, *The Woman Writer in Late-Nineteenth-Century Italy*, Lewiston - Queenston - Lampeter, Mellen, 1992

AA. Vv., *Il «genio muliebre». Percorsi di donne intellettuali fra Settecento e Novecento in Piemonte. Antologia*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1993
ed.: M. Cerruti

AA. Vv., *Les femmes écrivains en Italie aux XIXe et XXe siècles*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 1993
ed.: Centre Aixois de Recherches Italiennes

Roberto CURCI, Gabriella ZIANI, *Bianco, rosa e verde. Scrittrici a Trieste fra '800 e '900*, Trieste, Lint, 1993

AA. Vv., *Les femmes-écrivains en Italie (1870-1920): ordres et libertés*, Paris, Chroniques Italiennes - Université de la Sorbonne Nouvelle, 1994
eds.: E. Genevois, D. Valin

Emmanuelle GENEVOIS, Danièle VALIN, *Nouvelle d'Italie: femmes écrivains (1860-1930)*, Paris, Alfil, 1994

AA. Vv., *Italian Women Writers. A Bio-Bibliographical Sourcebook*, Westport, Connecticut – London, Greenwood Press, 1994 ed.: Rinaldina Russell

AA. Vv., *Le scrittrici dell'Ottocento*, a cura di Francesca Sanvitale e Maria Vittoria Vittori, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1995

Sharon WOOD, *Italian Women's Writing 1860-1994*, Athlone, London, 1995

Marino BIONDI, Simona MORETTI, *Capriccio e coscienza. Scrittrici fra due secoli*, Cesena, Società Editrice «Il Ponte Vecchio», 1997

Graziella Pagliano (a cura di), *Presenze femminili nel Novecento italiano. Letteratura, teatro, cinema*, Napoli, Liguori, 2003

Anna SANTORO, *Antologia di scrittrici italiane del primo ventennio*, Roma, Bulzoni, 1997

Antonia ARSLAN, *Dame, galline e regine. La scrittura femminile italiana fra '800 e '900*, Milano, Guerini e Associati, 1998

Patrizia ZAMBON, *Novelle d'autrice tra Otto e Novecento*, Roma, Bulzoni, 1998

Marina ZANCAN, *Il doppio itinerario della scrittura. La donna nella tradizione letteraria italiana*, Torino, Einaudi, 1998

Adriana CHEMELLO, Luisa RICALDONE, *Geografie e genealogie letterarie. Erudite, biografe, croniste, narratrici, épistolières, utopiste tra Settecento e Ottocento*, Padova, Il Poligrafo, 2000

Anna FOLLI, *Penne leggere. Neera, Ada Negri, Sibilla Aleramo. Scritture femminili italiane fra Otto e Novecento*, Milano, Guerini e Associati, 2000

AA. VV., *A History of Women's Writing in Italy*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000
eds.: L. Panizza, S. Wood

AA. VV., *With a Pen in her Hand. Women and Writing in Italy in the Nineteenth Century and Beyond*, Leeds, The Society for Italian Studies, 2000
eds.: V. R. Jones, A. L. Lepschy

Antonio ILLIANO, *Invito al romanzo d'autrice. '800-'900: da Luisa Saredo a Laudomia Bonanni*, Fiesole, Cadmo, 2001

Gisella PADOVANI, Rita VERDIRAME, *Tra letti e salotti. Norma e trasgressione nella narrativa femminile tra Otto e Novecento*, Palermo, Sellerio, 2001

AA. VV., *Salotti e ruolo femminile in Italia tra fine Seicento e primo Novecento*, Venezia, Marsilio, 2004
eds.: M. L. Betri, E. Brambilla

Gabriella ROMANI, *Women Writing Letters: Epistolary Practines in Nineteenth-Century Newspapers, Manuals and Fiction*, in AA. VV., *Across Genres, Generations and Borders: Italian Women Writing Lives*, Newark, University of Delaware Press, 2004

Antonia ARSLAN, Gabriella ROMANI, *Writing to Delight: Italian Short Stories by Nineteenth-Century Women Writers*, Toronto, Toronto University Press, 2006

Sandra Petrigiani, *La scrittrice abita qui*, Vicenza, Neri Pozza, 2002

Paola Bono e Laura Fortini, *Il romanzo del divenire. Un bildungsroman delle donne?* Roma, Iacobelli Edizioni, 2007

Woolf, Virginia, *Una stanza tutta per sé*, Roma, TEN, 1993.

Bibliografia donne e cinema

Tito ALACCI, *Le nostre attrici cinematografiche studiate sullo schermo*, Firenze, Bemporad, 1919.

Aldo BERNARDINI, *Le dive*, Laterza, Bari, 1985.

Aldo BERNARDINI, Vittorio MARTINELLI, *Il cinema muto italiano*, XXI volumi, Nuova ERI, Torino, 1991-1996.

Francesca BERTINI, *Il resto non conta*, Pisa, Giardini, 1969.

Pietro BIANCHI, *La Bertini e le dive del cinema muto*, Torino, UTET, 1969.

Gian Piero BRUNETTA, *Storia del cinema italiano 1. Il cinema muto, 1895-1929*, Roma, Editori Riuniti, 2001.

Giuliana BRUNO, *Rovine con vista. Alla ricerca del cinema perduto di Elvira Notari*, Milano, La Tartaruga, 1995.

Angelina BURACCI, *Cinematografo educativo*, Milano, Tipografi a Sociale Sironi, 1916.

Antonio CARA, *Cenere, di Grazia Deledda nelle figurazioni di Eleonora Duse*, Nuoro, Istituto Regionale Superiore Etnografico, 1984.

Carlo CASELLA, *Frieda Klug*, "La Vita cinematografica", n. 2, 1910, p. 11.

Roberto CHITI, *Dizionario dei registi del cinema muto italiano*, Roma, Gremese, 1999.

Costanzo COSTANTINI, *La diva imperiale. Ritratto di Francesca Bertini*, Milano, Bompiani, 1982.

Monica DALL'ASTA, *Donne avventurose del cinema torinese*, in *I giorni di Cabiria*, a cura di Paolo Bertetto e Gianni Rondolino, Milano, Il Castoro, 1998.

Monica DALL'ASTA, *The Singular Multiple: Francesca Bertini as Star and Director*, "Immagine", n. 12, 2006, pp. 48-68.

Angela DALLE VACCHE, *Femininity in Flight: Androgyny and Gynandry in Early Italian Cinema*, in *A Feminist Reader in Early Cinema*, a cura di Jennifer M. Bean e Diana Negra, Durham, Duke University Press, 2002, pp. 444-475.

Mario FRANCO, Stefano MASI, *Il mare, la luna e i coltelli. Per una storia del cinema muto napoletano*, Pironti, Napoli, 1988.

Ilaria Gatti, *Lo sguardo discreto. Il cinema dell'interiorità da Virginia Woolf a Kiarostami*, Recco, 2005

Claudia GIORDANI, *The Copy Vanishes, ovvero il film senza il film. Note su Fantasia Bianca*, "Fotogenia", nn. 4-5, pp. 133-148.

Cristina JANDELLI, *Le dive italiane del cinema muto*, Palermo, L'Epos, 2006.

Vittorio MARTINELLI, *Lasciate fare a noi, siamo forti*, in *Gli uomini forti*, a cura di Alberto Farassino e Tatti Sanguineti, Milano, Mazzotta, 1983, pp. 9-27.

Vittorio MARTINELLI, *Donne del cinema torinese*, in *I giorni di Cabiria*, a cura di Paolo Bertetto e Gianni Rondolino, Milano, Il Castoro, 1998.

Vittorio MARTINELLI, *Le metteuses-en-scène*, "Cinemasessanta", n. 141, 1981, pp. 21-25.

Vittorio MARTINELLI, *Diana Karenne*, "Immagine", n. 18 (n.s.), 1991.

Fausto Maria MARTINI, *L'esule delusa: Diana Karenne*, "In Penombra", n. 2, 1918.

Gianfranco MINGOZZI (a cura di), *Francesca Bertini*, Recco, Le Mani, 2003.

Annabella MISCUGLIO, Romy DAOPULO (a cura di), *Kinomata. La donna nel cinema*, Bari, Dedalo, 1980.

Laura MODINI, *L'occhio delle donne. Dizionario bio-filmografico delle registe di tutto il mondo dal 1896 ad oggi*, Sesto San Giovanni, Associazione Lucrezia Marinelli, 1996.

Gianni OLLA (a cura di), *Scenari sardi: Grazia Deledda tra cinema e televisione*, Cagliari, Aipsa, 2000.

Roberto PAOLELLA, *Storia del cinema muto*, Giannini, Napoli, 1956.

Maria Grazia Rossi, *Le donne di Joshep Leo Mnkiewicz. Emblematici personaggi femminili della Hollywood classica*, Firenze, Atheneum, 2006.

Santina, RIFICI, *Il cinematografo nella scuola*, Messina, Tipografi a D'amico, 1918.

Matilde SERAO, *Cinematografeide!*, «Il Giorno», 30 marzo 1906.

Matilde SERAO, *Eleonora Duse e il cinematografo*, «L'Arte Muta», n. 3, 1916, p. 7.

Gaetano STRAZZULLA, *Il (non) mistero di Daisy Sylvan*, «Immagine», n. 33 (n. s.), 1995-96, pp. 25-27.

Alice TERRACINI, *Cinematografo o proiezioni luminose?*, Roma, Cooperativa tipografica italiana, 1917.

Enza TROIANELLI, *Elvira Notari, pioniera del cinema napoletano (1875-1946)*, Roma, Euroma, 1989.

Anna VERTUA GENTILE, *Cinematografo. Scene famigliari per fanciulle*, Torino, Paravia, 1898.

Annie VIVANTI, *La donna e la cinematografia. Secondo me*, «La Donna», n°294, 1917, pp. 24-25.

Patrizia ZAMBON, *Novelle d'autrice tra Ottocento e Novecento*, Padova, Nuova Vita, 1987

Cinema

Francesco Casetti, *L'occhio del Novecento. Cinema, esperienza, modernità*, Milano, Bompiani, 2005

BIBLIOGRAFIA paesaggio

Assunto Rosario, *Il paesaggio e l'estetica*, Napoli, Giannini, 1973

Auge' Marc, *Nonluoghi*, Milano, Eleuthera, 2002

Banfield E. C., *The moral basis of a back word society*, Chicago, Free Press, 1958, Trad. it. (a cura di De Masi), *Le basi morali di una società arretrata*, Bologna, il Mulino, 1976

Barthes Roland, *Elementi di semiologia*, Torino, Einaudi, 1966

Bataille G. , *Le sacré*, in Id., *Oeuvres completes*, Paris, Gallimard, 1971, vol. 1, trad. it., *Teoria della religione*, Milano, SE, 1973

Bernardi Sandro, *Il Paesaggio nel cinema italiano*, Marsilio, Venezia, 2002

Bertone G., *Lo sguardo escluso. L'idea di paesaggio nella letteratura occidentale*, Novara, Interlinea edizioni, 1999

Bignardi Irene, da *La Repubblica*, 20 -09-1998

Bollati G., *L'italiano*, in *Storia d'Italia*, vol. 1, *I caratteri originali*, Torino, Einaudi, 1972

Casetti Francesco, Di Chio Federico, *Analisi del film*, Milano, Bompiani-R.C.S. libri S.p.A., 2001

Cassano Franco, *Pensiero meridiano*, Roma-Bari, Laterza, 1994

Cassano Franco, *Paeninsula. L'Italia da ritrovare*, Roma-Bari, Laterza, 1998

Cattini Alberto, *Le storie e lo sguardo, IL cinema di Gianni Amelio*, Venezia, Marsilio, 2000

Cattini Alberto, *Strutture e poetiche nel cinema italiano*, Roma, Bulzoni Editore, 2002

Consonni Giancarlo, (a cura di), *Teatro corpo architettura*, Pordenone, Biblioteca dell'immagine, 1991

Galimberti Umberto, *Il corpo*, Milano, Feltrinelli, 2002

Goethe J. W. , *La natura*, in *Teoria della natura*, trad. it. di M. Montinari, Torino, Einaudi, 1958

Gottmann J., *Megalopoli. Funzioni e relazioni di una pluricittà*, Torino, Einaudi, 1970

Hobsbawn Eric J., *Il secolo breve*, Milano, Rizzoli-R.C.S. libri S.p.A., 1998

Lanzani Arturo, *I paesaggi italiani*, Roma, Meltemi editore, 2002

Lynch Kevin, *L'immagine della città*, Padova, Marsilio, 1969

Martini Giulio, Morelli Guglielmina (a cura di), *Patchwork, Geografia del nuovo cinema italiano*, vol. 2, Il Castoro, Milano 1998

Mela A., Belloni M. C., Davico L., *Sociologia dell'ambiente*, Roma, Carocci Editore, 1998

Merleau-Ponty M., *Fenomenologia della percezione*, Milano, Il Saggiatore, 1972

Redfield R., *The little comunità and peasant society and culture*, Chicago, University of Chicago Press, 1956, trad. it. Rosenberg & Sellier, 1976

Rilke R. M., *Libro d'ore*, in Id., *Poesie (1895- 1908)*, a cura di G. Baioni, Torino, Einaudi- Gallimard, 1994

Ritter. J., *Paesaggio. Uomo e natura nell'età moderna*, Milano, Guerini e associati, 1994

Santambrogio Ambrogio, *Introduzione alla sociologia della diversità*, Roma, Carocci Editore, 2003

Savinio Alberto, *Ascolto il tuo cuore città*, Milano, Bompiani, 1943

Sciolla Loredana, *Italiani. Stereotipi di casa nostra*, Bologna, Il Mulino, 1997

Sesti Mario, *La "scuola" italiana. Storia strutture e immaginario di un altro cinema (1988-1996)*, Marsilio, Venezia, 1996

Simmel G., *Il volto e il ritratto. Saggi sull'arte*, Bologna, Il Mulino, 1985

Simmel G., *Le metropoli e la vita dello spirito*, (a cura di) Jedlowsky P., Roma, Armando Editore, 1998

Turri Eugenio, *Il paesaggio come teatro. Dal territorio vissuto al territorio rappresentato*, Venezia, Marsilio, 1998

Turri Eugenio, *La megalopoli padana*, Venezia, Marsilio, 2000

Valery P., *Eupalino o l'architetto*, Pordenone, Biblioteca dell'immagine, 1991

Vilar J.(intervento), in AA.VV. *Architecture et dramaturgie*

Von Humboldt A., *Il cosmo. Saggio di una descrizione fisica del mondo*, (1845), trad. it. A cura di V. Lazari, Venezia, 1860, vol. 1

Zagarrio Vito, *Il cinema della transizione*, 10° evento speciale, Pesaro, 14-22 giugno 1996

Zagarrio Vito, *Cinema italiano anni '90*, Marsilio, Venezia 1998