



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA

**Dipartimento dei Beni Culturali:
archeologia, storia dell'arte, del cinema e della musica**

Corso di Laurea Magistrale in Scienze dello spettacolo e produzione multimediale

Tesi di laurea Magistrale

**LO SGUARDO SULL'ALTERITÀ E L'ALTROVE
NEL CINEMA DI CARLO MAZZACURATI**

Relatrice

Prof.ssa ROSAMARIA SALVATORE

Laureando: **LUCA CANAZZA**

Matricola: **2055453**

Anno Accademico
2021/2022

Indice

Introduzione	pag.	7
Cenni biografici	pag.	9
I. <i>Notte italiana</i> (C. Mazzacurati, 1987)	pag.	15
II. <i>Un'altra vita</i> (C. Mazzacurati, 1992)	pag.	31
III. <i>Vesna va veloce</i> (C. Mazzacurati, 1996)	pag.	49
IV. Sguardi riflessi	pag.	71
Bibliografia	pag.	77
Filmografia	pag.	99
Siti web consultati	pag.	107

Introduzione

Il cinema di Carlo Mazzacurati, pur nei vari generi che il regista padovano ha voluto affrontare con i suoi film, in particolare e con non poche commistioni il *giallo*, il *noir* e la *commedia*, è percorso tuttavia da un tratto stilistico specifico che lo connota e lo qualifica come autore.

Attraverso un modo riconoscibile di raccontare le storie, di inquadrare, di usare gli attori e lo spazio, egli ha saputo svelare, attraverso suono e immagini ed in forme e dinamiche che attivino la compartecipazione, tematiche complesse ed inquietudini che sono proprie del sentire umano, sia relative al proprio tempo che universali: quali ad esempio il rapporto con l'altro, col diverso, l'estraneo, lo straniero, e di riflesso con se stessi, insegnandoci che la *diversità* è un'acquisizione che va verso la definizione della propria identità. Per cui è sempre bene confrontarsi con essa.

Ma anche con i luoghi, gli ambienti, visti non più come semplice sfondo, ma rendendoli una presenza condizionante, agente attivamente, alla stregua d'un vero e proprio *segno*, che incida sul racconto e sugli animi. E se, da una parte, ciò sembra ricostituire idealmente, sotto questo aspetto, un filo rosso che ricollega il cineasta padovano al significato conferito al paesaggio da grandi autori, anche italiani, certamente noti al suo passato da *cinéphile*, dall'altra sembra fare memoria di luoghi ben conosciuti, o comunque del vissuto e del viaggiato: perché, sembra dirci, essi possono certo ricevere sguardi su di loro, ma anche far sentire osservati, a loro volta, coloro che li esercitano.

I suoi personaggi, poi, più che creature, paiono quasi evocare propri risvolti sconosciuti o indicibili da rendere, se non tangibili, perlomeno evidenziabili: di modo che, in definitiva, posti davanti alla macchina da presa, egli li possa così finalmente esplorare, astenendosi da un giudizio, bensì cercando di *nominarli* e conseguentemente di motivarne l'esistenza, di significarli, possibilmente di dividerli.

Su queste premesse ha voluto focalizzarsi questo lavoro. Con le analisi che seguono, del film d'esordio *Notte italiana* (1987), di *Un'altra vita* (1992) e di *Vesna va veloce* (1996), s'intende dimostrare come già nel primo suo decennio di attività il cineasta abbia ormai delineato quelle che saranno delle permanenze nel suo modo di fare cinema, insieme al costante e perenne desiderio di raccontare storie.

Cenni biografici

Carlo Mazzacurati¹ è stato un uomo di cinema, avviatosi pienamente alla regia sul crinale degli scorsi anni ottanta, per poi non più fermare la sua corsa sino all'ultimo². Egli, avvalendosi dei talenti incontrati nel suo viaggio tra gli umani e sapientemente dando loro valore, ha saputo percorrere varie strade, anche molto diverse, per porre in nuova luce, attraverso la sua arte, luoghi e individui con caratteristiche difficilmente riscontrabili nelle produzioni italiane accessibili ad un largo pubblico, tanto nel periodo che vide i suoi inizi che per molto altro tempo a precedere e a seguire.³

Padovano, di famiglia toscana ma con ascendenze emiliane per parte di padre,⁴ studente universitario a Bologna per frequentarvi il DAMS⁵ e, al contempo, defilarsi da possibili coinvolgimenti in crescenti e sempre più aspre tensioni tra gruppi politici estremisti ed eversivi presenti nella *città del Santo* durante gli anni settanta,⁶ si sposta ancora, a Roma, col pretesto della tesi. Vi conosce Sandro Parenzo, Agenore Incrocci in arte Age e Furio Scarpelli, iniziando a frequentarli si abbevera di sceneggiatura e può esercitarsi con qualche collaborazione⁷. Decide di stanziarsi nella capitale e vi rimane per un ventennio abbondante con la polesana Marina Zangirolami, compagna di liceo, quindi di vita e di set⁸, e con qualcuno degli amici

¹ (Padova, 2 marzo 1956 – 22 gennaio 2014). Cfr. G. LAVARONE, *Nota biografica*, in A. COSTA (a cura di), *Carlo Mazzacurati*, Venezia, Marsilio, 2015, pp. 159-161.

² *La sedia della felicità* (Carlo Mazzacurati, 2013) viene presentato al Torino Film Festival dallo stesso regista e dai suoi attori a fine novembre 2013.

³ Fausto Galosi definisce *Notte italiana* (Carlo Mazzacurati, 1987) «Il film “apripista”» di «uno dei filoni più originali del cosiddetto Nuovo Cinema Italiano [...] caratterizzato dal leitmotiv della riscoperta della provincia italiana, intesa come un serbatoio naturale di paesaggi inediti, di personaggi autentici, di storie credibili [...]»; inoltre annovera il regista padovano tra gli appartenenti ad «un gruppo di giovani cineasti che, nel complesso, non soltanto sembrano più sensibili alle suggestioni di una realtà provinciale, ma hanno fatto dello sguardo sulla provincia una dimensione inedita e non convenzionale dell'immaginario cinematografico, una sorta di sacca di segni, desideri, sentimenti, destinati a esprimere questo cinema, e la sua identità, più di quanto sia accaduto in passato». F. GALOSI, *Provincia*, in M. SESTI (a cura di), *La «scuola italiana». Storia, strutture e immaginario di un altro cinema, (1988-1996)*, Venezia, Marsilio, 1996, pp. 399; 401.

⁴ Cfr. G. BELTRAME, E. LEONI (a cura di), *Luci sulla città: Padova e il cinema*, Nuova ed. aggiornata, Venezia, Marsilio, 2011, p. 141 e T. MASONI, P. VECCHI (a cura di), *Carlo Mazzacurati*, Savignano sul Rubicone, Alfabeta, 1995, p. 22.

⁵ «[...] che comincia a frequentare a partire dal 1976 [...]». Bologna, molti anni dopo, sarà letteralmente teatro della sua unica messa in scena di una *pièce*, all'Arena del Sole, 20 ottobre 1998, *Conversazione senza testimone* di Sofja Prokof'eva. Cfr. A. COSTA (a cura di), *Carlo Mazzacurati*, cit., pp. 10; 12. Inoltre, il 28 dicembre 2011, a Bologna verrà nominato Presidente della Cineteca, succedendo a Giuseppe Bertolucci. Cfr. N. LODATO (a cura di), *Le lune del cinema*, «Cineforum» 511, febbraio 2012, p. 94.

⁶ Si può averne un'idea in A. NACCARATO, *Violenze, eversione e terrorismo del partito armato a Padova. Le sentenze contro Potere operaio, Autonomia operaia organizzata e Collettivi politici veneti*, Padova, CLEUP, 2008.

⁷ Cfr. A. FILIPPI, *Carlo Mazzacurati*, collana Quaderni del Cinestate, n. 5, San Gimignano, 1995, p. 38.

⁸ Cfr. G. BELTRAME, E. LEONI (a cura di), *Luci sulla città*, cit. p. 141.

innamorati di cinema come lui⁹. Si dedica, a volte con altri, alla scrittura anche di programmi televisivi, dalle trame di gialli agli *sketch*, e a ricerche di repertorio¹⁰, oltre che a collaborare in stesure di soggetti e sceneggiature di film, prima che avvenga la possibilità di iniziare a realizzarli come regista.

Tra il 1987 e il 1994 vedono la luce: il suo unico videoclip, girato per Ivano Fossati nel 1990 principalmente in Portogallo¹¹; un episodio del cortometraggio a più mani *L'unico Paese al mondo*, promosso nell'estremo anno di permanenza romana dal mentore Nanni Moretti¹², già produttore con Angelo Barbagallo del primo lungometraggio; e soprattutto quattro film, tra i quali spiccano per i riconoscimenti ricevuti proprio quello d'esordio e l'ultimo¹³ di quel periodo, *Il toro* (1994), che gli vale il Leone d'Argento a Venezia e consegna la Coppa Volpi a Roberto Citran, con Diego Abatantuono uno dei due interpreti principali.

⁹ Con alcuni dei quali aveva realizzato tra Padova e Toscana, sul finire degli anni '70, una prima prova di regia col mediometraggio *Vagabondi* (1979), mettendo a frutto così otto milioni ereditati dal nonno materno insieme ad altri quattro degli amici coinvolti. Alla pellicola (16mm invertibile, unica copia che, una volta deterioratasi, ha reso il film «improiettabile») concorsero Renzo Dubbini (sceneggiatura), Giovanni Umicini (fotografia) e, tra gli interpreti Piero Tortolina, Enzo Monteleone e Roberto Citran (quest'ultimo anche assistente alla regia, probabilmente assieme a Marina Zangirolami) e le fu riconosciuto un premio all'edizione 1982 della rassegna «Film-maker» di Milano. Fu però considerata dal regista padovano una sorta di «esperienza scolastica». Cfr. A. COSTA (a cura di), *Carlo Mazzacurati*, cit., pp. 10-12 e A. FILIPPI, *Carlo Mazzacurati*, cit., pp. 32 e 53.

¹⁰ Durante uno di questi incarichi che lo vede nel 1984 in trasferta a Milano rafforza l'amicizia con Franco Bernini e gli espone l'idea embrionale di quello che, con l'apporto dello sceneggiatore viterbese «che veniva dalla scuola di sceneggiatura di Age», dopo «una lunga peregrinazione» e l'incontro decisivo con Nanni Moretti, diventerà *Notte Italiana* (Carlo Mazzacurati, 1987). Cfr. *ivi*, p. 39.

¹¹ Cfr. G. MARTINI et al., *Il cinema di Carlo Mazzacurati. Festival del cinema di Porretta Terme 2012*, Porretta Terme, Associazione Porretta Cinema, 2012, p. 27. Si tratta di *Lusitania*. Cfr. P. MASSA, P. COPPARI, B. GIGLI (a cura di), *Lo schermo oltre la siepe: incontri con il cinema di poesia. Carlo Mazzacurati: Premio Ludovico Alessandrini 4. Edizione*, Recanati, 2001, p. 14. Il videoclip è attualmente visualizzabile sul canale YouTube «Alberto Boarina» Url:<https://www.youtube.com/user/ayallallah>, col titolo *IVANO FOSSATI "LUSITANIA", Videoclip 1990, Videoclip della canzone "Lusitania", tratta dall'album di Ivano Fossati "Discanto" - Regia di Carlo Mazzacurati*, pubblicato il 4 agosto 2014, consultato il 22 agosto 2022. Url:<https://youtu.be/yWE-8SIn6Zw>.

¹² «Durata: 18' [...] firmato da 9 registi italiani. È stato realizzato in concomitanza con l'avvento di Forza Italia e la "discesa in campo" di Silvio Berlusconi [...]. L'episodio girato da Carlo Mazzacurati con Silvio Vannucci è incentrato sul discorso di un poco raccomandabile candidato di destra, un trentenne ben vestito che si proclama, sorridendo, un cialtrone. Il film, [è stato] proiettato solo per un breve periodo e in un numero molto ristretto di sale [...]». *Ivi*, p. 47.

¹³ Non altrettanto si può dire per l'opera seconda, *Il prete bello* (1989), ricavata dal romanzo di Parise, più però come spunto per una traslazione sul proprio vissuto adolescenziale: pellicola tanto amata dal cineasta quanto reietta dalla maggior parte dei critici, a suo dire per una serie di circostanze sfavorevoli, non sarà tuttavia l'unico tentativo di partire da un romanzo per interpretarlo e ricavarne una nuova storia ed un nuovo sguardo di riflessione sui sentimenti umani. Ci proverà di nuovo quindici anni dopo con il film in costume *L'amore ritrovato* (2004), partendo dal romanzo di Carlo Cassola *Una relazione*. Al terzo film del periodo romano, invece, è dedicata invece una diffusa analisi di uno dei capitoli.

Per poi tornare, dopo la nascita della figlia Emilia,¹⁴ in quel nord-est della penisola, storicamente e geograficamente molto più vicino alla parte est che a quell'altra,¹⁵ che però, a ventitré anni di distanza, riscopre, notevolmente cambiato: come lui, del resto, ma in modo diverso.

Avevo bisogno di stare in un posto che fosse in qualche modo il mio teatro. Non è detto che poi le storie siano dentro questo territorio, però è il mio luogo di osservazione, non sono mai riuscito ad allontanarmi. Io devo vedere le persone vivere e riconoscere i mutamenti nell'arco degli anni. [...] Non è che io ami particolarmente Padova, certo ci sono affezionato, però penso che se tu vieni destinato [...] a venire al mondo in un posto poi quel posto ti appartiene, è un po' come la tua casa speciale. Poi venendo da genitori uno emiliano e uno toscano io ero uno *straniero*, in casa mia non si parlava la lingua di qua [...], forse [...] io non mi sono mai sentito completamente di nessuna parte [...].

Visto che ero stato più di vent'anni *altrove*, tornando mi sono accorto del cambiamento epocale che nel frattempo aveva trasformato il Veneto da area sottosviluppata del nord, bianca, miserabile, schiava a modello economico: la piccola impresa.¹⁶

Può dunque avvertire e vedere in quei luoghi dell'infanzia e della prima formazione, non più sporadicamente ma con continuità, un'umanità ed un paesaggio fermentati di botto dal cosiddetto *sviluppo*, di natura principalmente economica e troppo spesso a scapito di altre qualità, creatosi in maniera diffusa quanto disomogenea e poco attenta: *cavalcando la tigre*, per attingere, parafrasando, ad un titolo di Luigi Comencini, che il cineasta padovano rivisiterà qualche anno dopo, trasfigurandolo come sempre secondo il suo sentire ed innestandovi, tra gli altri, una tematica da lui affrontata in molte occasioni e sotto vari aspetti: il rapporto con lo *straniero*, lo sradicato, e al contempo il *suo* stare in *altro* luogo, il suo approdo ad una nuova cultura, non sempre pronta a ricevere, se non quasi mai o a determinate condizioni, e dove la propria identità d'origine non conta, o viene rinnegata, e dove una nuova o non può essere ancora riconosciuta, oppure non si desidera lo sia, magari per cercare una problematica inclusione¹⁷.

¹⁴ Cfr. G. MARTINI et al., *Il cinema di Carlo Mazzacurati*, cit., pp. 29-30. Emilia Mazzacurati (n. 1995) sta seguendo le orme del padre. Dopo gli studi di Storia dell'arte all'Università di Venezia e il diploma in sceneggiatura alla Scuola Holden di Torino nel 2018, dell'anno successivo (2019) è «il suo primo cortometraggio, *Manica a vento* (con Benedetta Gris, Matteo Creatini e Giuseppe Battiston – finalista al Premio Rodolfo Sonogo 2019) con cui partecipa e vince diversi premi a festival nazionali e internazionali, tra cui la selezione ufficiale a “Cortometraggi che passione” di FICE e MiBACT e “10 corti in giro per il mondo” di Centro Nazionale del Cortometraggio e Torino Short Film Market con il sostegno di MiBACT; ora su Amazon Prime Channels». Cfr. LAGO FILM FEST, Giuria Veneto – LFF2021, *Emilia Mazzacurati*, consultato il 2 novembre 2022. Url:https://www.lagofest.org/portfolio_page/giuria-veneto-lff2021/.

¹⁵ «Per chi come me vive nel Veneto questi paesi non sono né così lontani, né così dissimili [...]». T. MASONI, P. VECCHI (a cura di), *Carlo Mazzacurati*, cit., p. 39.

¹⁶ G. MARTINI et al., *Il cinema di Carlo Mazzacurati*, cit. p. 30. Il corsivo è mio.

¹⁷ Su questi temi rimando al saggio di Julia Kristeva, *Stranieri a se stessi*, Milano, G. Feltrinelli, 1990, e a quanto relazionato e dibattuto in occasione del Forum Europeo di Roma “Lo straniero. Inquietudine soggettiva e disagio sociale nel fenomeno dell'immigrazione in Europa”, del quale riporto in bibliografia i collegamenti web a vari interventi e, *infra*, di alcuni dei podcast consultabili. Il cineasta padovano saprà fornirne uno straordinario

Nel nord-est d'Italia sembra essersi concretizzato un po' più tardi, ma con effetti altrettanto dirompenti che in altre parti del paese, quel fenomeno già profetizzato da Pier Paolo Pasolini sin dagli anni del boom economico, anche attraverso un cinema di grande rigore e denuncia, e nuovamente evidenziato anche di recente in un evento a lui dedicato in occasione del centenario della nascita: «[...] l'avvento del neocapitalismo e di una modernizzazione che ha investito brutalmente il paese [...] una falsa chimera di progresso e un effettivo processo di degradazione sociale e culturale.»¹⁸

Mazzacurati sembra avvertire, con Marco Paolini, che ritrovare i cantori della propria terra, Zanzotto, Meneghello, Rigoni Stern, e tracciarne i *Ritratti*¹⁹ in vista del nuovo millennio che si sta aprendo, sia operazione preliminare necessaria per fare memoria, per riappropriarsi con maggior vigore di valori fondativi, di fatto mai perduti. Essi fanno parte del suo *humus*,²⁰ e il contatto con questi tre grandi probabilmente glieli fanno gustare con un sapore nuovo, aiutandolo a riassaporarne l'essenza attraverso un tentativo «di recupero di radici linguistiche e culturali».²¹

Con Marco Paolini l'abbiamo pensata come un'occasione per stare insieme a delle persone che per noi erano state importanti perché avevano scritto delle cose che avevamo letto quando eravamo ragazzi e ci avevano formato [...], hanno lasciato una traccia effettiva.²²

Il suo sguardo leggero e rispettoso, tanto nei due documentari, che incrociano persone di una Venezia insolita in *Sei Venezia* (2010) e l'opera di cura del CUAMM di Padova in *Medici*

compendio con il film *La giusta distanza* (2007) nella figura dello straniero Hassan, tollerato ed apprezzato nella piccola comunità di campagna finché rimane al posto suo di meccanico, marchiato ed espunto come corpo estraneo nel momento in cui dalla piazza viene giudicato troppo invadente, troppo fuori dalle righe, fino ad innescare gelosie, malelingue ed accuse infamanti.

¹⁸ M. A. BAZZOCCHI, R. CHIESI, G. L. FARINELLI, *Pier Paolo Pasolini. Folgorazioni figurative*, Bologna, Cineteca di Bologna, 2022, p. 65.

¹⁹ Preceduti da *L'Estate di Davide* (1998), primo film di Carlo Mazzacurati girato dopo il ritorno in Veneto (viaggio di formazione di un giovane col quale inizia a riesplorare con occhi nuovi un ambiente agreste, di argini, campi ed acque che lo lega, oltre che al primo film, a momenti dell'infanzia, e che diverrà un nuovo *leitmotiv* di parte importante del suo cinema) e quasi in contemporanea alle uscite di *La Lingua del Santo* (2000) e di *A Cavallo della Tigre* (2002), montati da Paolo Cottignola e prodotti da Francesco Bonsembiante per Regione Veneto e Vesna Film, i *Ritratti* sono tre documentari dedicati a *Mario Rigoni Stern* (1999), al poeta *Andrea Zanzotto* (2000) e a *Luigi Meneghello* (2002) che mostrano Marco Paolini colloquiare con i tre scrittori nei rispettivi ambienti di vita.

²⁰ «Io sono nato in campagna e fino a otto anni ho vissuto in una boaria, quindi le sensazioni fondanti dell'esistenza le ho lì». G. BELTRAME, E. LEONI (a cura di), *Luci sulla città*, cit. p. 140.

²¹ Cfr. D. BROTTTO, *Ritratti e documentari*, in A. COSTA (a cura di), *Carlo Mazzacurati*, cit., p. 140. Denis Brotto, nel suo contributo al volume (*ivi*, pp. 144 e 158, n. 19), configura le opere esaminate come un invito da parte Mazzacurati a mantenere e valorizzare «quel costante legame» che riecheggia «il titolo di un bel saggio di Alberto Farassino dedicato al cinema di Mazzacurati». A. FARASSINO, *Mazzacurati fra le origini e l'altrove*, in L. MICCICHÉ (a cura di), *Schermi opachi: il cinema italiano degli anni '80*, Venezia, Marsilio, 1998, pp.128-133.

²² G. BELTRAME, E. LEONI (a cura di), *Luci sulla città*, cit. p. 150.

con l'Africa (2012), quanto nei suoi altri film di finzione, torna allora a posarsi su quella larga fetta di umanità che da sempre lo ha attratto: quella che cerca, che si mette in cammino sfidando ogni avversità, ogni presupposto contrario e, di converso, chi invece non trova, o non ha più, o non ha mai avuto le condizioni o le forze per farlo. Provando ad osservare cos'è che può scuoterli dal grigiore e farli tornare a vivere, e come questo avvenga a volte per scelta, ma anche per caso o per necessità.

I. *Notte italiana* (C. Mazzacurati, 1987)

«*Notte italiana* è il film che contiene tutto l'apparato "culturale" della mia vita; c'è tutto il cinema o la letteratura che mi piace. È fatto attraverso il piacere con tutte le cose che ti sono piaciute e cerchi di rifare perché ti sono piaciute, però sono "fuori di te", non riguardano la tua storia. Riguardano il tuo sguardo come spettatore».²³

Otello Morsiani, il personaggio interpretato da Marco Messeri protagonista maschile del primo lungometraggio di Carlo Mazzacurati, *Notte Italiana* (1987), si presenta come un contemporaneo avvocato di provincia, d'età intorno alla quarantina, che dimostra di avvertire come un *mondo altro* quello presente intorno a lui, ma con il quale purtroppo quotidianamente tocca fare i conti. Conduce infatti una vita appartata assieme al suo tranquillo cane dal voluminoso pelo algido in una villetta dotata d'accesso non del tutto inviolabile, almeno per i rari se non unici amici o presunti tali e, pur consapevole delle difficoltà e delle incomprensioni che può comportare una tale scelta, si picca di accettare il patrocinio esclusivamente di cause che non si dimostrino intentate da individui dal comportamento amorale, «qui incarnato dalla mediocrità della piccola corruzione, della violenza sommersa, del tradimento teso a mascherare un agire funzionale al singolo guadagno, in nome di un progresso traducibile in speculazione personale, dell'insensato e arido profitto soggettivo».²⁴ Così coerentemente si comporta in chiusura già della prima sequenza in cui entra in scena, nella quale si defila dalla difesa di uno di questi camuffanti e scorretti artefici di una tale condotta, che invece sembra proprio inopinatamente invalere nell'ordinarietà di usi e costumi.

Ritiene inoltre di non dover forzatamente aderire ad ogni abitudine cui gli *altri* sembrano invece conformarsi in modo acritico, dichiarando ad esempio di detestare il pollo in tutte le sue forme culinarie in una regione, il Veneto in cui vive, che dall'allevamento avicolo industriale trae una delle sue risorse economiche fra le più diffuse e proficue;²⁵ così come, in generale,

²³ Da Carlo Mazzacurati. *Intervista di Giancarlo Beltrame (2003-2010)*, in G. BELTRAME, E. LEONI (a cura di), *Luci sulla città*, cit. p. 137. Vedremo *infra*, tuttavia, che, a mio giudizio e provando ad esercitare un'interpretazione di altre sue parole, il regista tendesse a non considerare del tutto inesistente un ulteriore *sguardo*, diretto retrospettivamente sul proprio vissuto giovanile e su quello di persone che l'hanno in parte con lui in quel periodo condiviso, proiettandolo soprattutto sul personaggio principale femminile del film.

²⁴ R. SALVATORE, *Notte italiana*, in A. COSTA (a cura di), *Carlo Mazzacurati*, cit., p. 29. Il saggio in quel volume monografico (pp. 22-32), dal quale molte delle presenti considerazioni traggono linfa, sembra rimanere, ad oggi, il più recente e pregnante testo di riferimento per un'analisi dettagliata e approfondita del film.

²⁵ Ancor oggi, secondo quanto riportato da venetoagricoltura.org, «Il Veneto ha un importante comparto avicolo, che risulta leader nazionale per la produzione di carne avicola. Il valore (2018) ai prezzi di base, contabilizzato dall'Istat, risulta pari a 758 milioni di euro, circa il 28% del valore nazionale. In termini quantitativi siamo nell'ordine del 30% della produzione nazionale».

non nasconde la convinzione di essere refrattario agli ambienti di campagna, avvertiti come un ulteriore *altrove* disagiata, foriero di carenze, mancanze ed ostilità. Perciò, quando quella che sembra un'ottima opportunità di nuovo lavoro lo costringe a doversi spostare sul Delta del Po, distaccandosi oltretutto dall'unico affetto che ha per lasciarlo, non senza rammarico anche se momentaneamente, in un triste canile, buona parte delle sue idiosincrasie sono messe alla prova. Si tratta di un incarico affidatogli dall'anziano e ligio assessore cittadino ai trasporti Ettore Melandri²⁶ (Tino Carraro) per la stima su una proprietà di duemila ettari soggetta ad esproprio intestata al parente Vittorio Romanin di cui è tutore, in quanto giudicato non del tutto sano di mente, e del quale per tutto il film non si vedrà mai nulla se non le «schioppettate».²⁷

L'esperienza suscita tuttavia una situazione di crisi per Otello, favorendo l'affioramento di lati di sé che, diversamente, non solo non avrebbe probabilmente mai scoperto, ma neppure sarebbero stati la causa di una decisa ed inimmaginata svolta alla propria, e non solo, conduzione di vita: nel suo caso quella di un individuo che sembra intimamente anelare all'apertura verso qualcosa d'altro di ancora indefinito, ma che la forgiatura di una corazza indossata da tempo a difesa delle poche costruite certezze pare, di contro, tenerlo sempre più isolato, costringendolo perennemente a reprimere quel salto in avanti che, ad un certo punto del film, sentirebbe comunque di dover compiere. Tale stato d'animo si rende chiaro quando, ad esempio, una volta giunto a Cà Manera, l'alloggio ove il Morsiani ha previsto di soggiornare durante il suo periodo di permanenza in prossimità dei luoghi nei quali è richiesta la sua opera, in ben due occasioni, dal buio della camera dove alloggia lo vediamo avviarsi alla finestra da cui un tenue chiarore esterno, proveniente non certo casualmente dalla roulotte che ospita una famiglia di zingari,²⁸ proietta linee d'ombra sulla parete, sulla sua figura e sul suo volto che osserva il *mondo fuori*, ulteriormente riflessi a specchio dal vetro, evocando le grate di una cella imprigionante; come se, richiamato internamente a liberarsi, si sentisse in qualche modo intimorito dal dover mollare gli ormeggi delle proprie presunte sicurezze. Quasi si compisse,

Url:<https://venetoagricoltura.org/wp-content/uploads/2020/07/REPORT-Avicoli-2020-OK-finale.pdf>, p. 2, consultato il 14/07/2022.

²⁶ Si dimostra un attento e pragmatico amministratore, ad esempio spostandosi d'abitudine in tram preoccupato della comodità o meno delle sedute e per carpire le eventuali lamentele dell'utenza riguardo alle linee, tanto da farne modificare, ove occorra, tragitti e frequenza delle corse, come si comprende durante il dialogo intercorrente tra lui e il protagonista al loro primo incontro.

²⁷ Come avrà a dire l'imprenditore Tornova, quando parlerà all'avvocato della reazione del Romanin in risposta ad una sua proposta d'acquisto del podere e che Otello avrà modo pure di sperimentare sul campo.

²⁸ Anche se, paradossalmente, la famiglia dello zingaro Gabor (Roberto Citran) sembra aver trovato nella stanzialità della posizione assunta sul retro di Cà Manera un certo proprio equilibrio, già presente all'arrivo di Otello alla locanda e che si protrae per tutto l'arco del film, lo stesso fatto che la loro auto rimanga agganciata alla roulotte può suscitare quel senso di perenne provvisorietà ma proprio per questo di mitica libertà generalmente conferita alla condizione del nomade.

con l'osservazione dell'*altro*, una sorta di momentaneo ritrovamento, un principio di riconoscimento più addentrato nel *sé*, ma non ancora pronto a lasciarlo infine sgorgare alla luce.

Si può dire, credo, che questo sentimento trovi l'avvio poco prima, a seguito dell'incontro con Daria (Giulia Boschi),²⁹ la giovane ragazza madre incrociata casualmente sul traghetto che lo sta portando con la propria auto sulla sponda opposta di uno dei corsi d'acqua appartenenti al luogo che lo chiama a svolgere la sua mansione.

Ha fatto buon gioco agli abili sceneggiatori³⁰ creare la circostanza che il Melandri, una volta sceltolo, abbia consegnato all'avvocato la foto proprio di quella giovane, con tanto di nominativo e indirizzo sul retro, ritratta una decina d'anni prima fra due ragazzi dalle barbe e capelli folti: il vecchio politico di lungo corso ha formulato infatti ad Otello il desiderio, avvolto in un alone di vaghezza e mistero, di averne notizie e addirittura di seguirne i movimenti. «Negli anni '70 era iscritta al partito; viva, appassionata, intelligente, è stata tra le prime ad abbandonarci»,³¹ finendo poi ad abitare in quelle zone, ha affermato al momento del conferimento dell'incarico, senza però chiarire il motivo reale della richiesta.

A Checco (Memé Perlini), l'architetto procuratore del contatto per l'affidamento del lavoro in questione ma anche il compagno d'un supponibile passato di studi, giochi e ragazze che appena può non manca ancora di sbeffeggiarlo, Otello, contrariato non poco dalla prospettiva di doversi improvvisare indagatore di vite altrui, confida il proposito di «inventare qualcosa» per non sottostarvi, considerando altrimenti l'assunzione di un tale eventuale

²⁹ Interessante notare che, mentre per il personaggio principale maschile non si era pensato immediatamente a Messeri, del resto qui alla sua prima esperienza da protagonista, Mazzacurati affermò in un'intervista rilasciata nel luglio 1988 che invece per quello di Daria aveva già deciso. «Giulia Boschi avait été évoquée tout de suite, je l'avais aimée dans le film de Francesca Comencini *Pianoforte*, elle y était étrange et crédible à la fois» (J. A. GILI, *Entretien avec Carlo Mazzacurati*, in «Positif», n. 333, pp. 41–43, novembre 1988). Sulla scelta del protagonista maschile alla fine caduta sull'attore toscano il regista ebbe però a confidare: «Dopo il primo giro di incontri è stata la crisi totale, la sensazione di non riuscire a trovarlo [...] fino a che Moretti mi ha suggerito: *perché non vedi Messeri?*» A me sembrava una pazzia, aveva fatto quella piccola parte, bellissima, ne *La messa è finita*. [...] Ci siamo incontrati e mi è rimasto molto simpatico e ho pensato che forse uno con un corpo, degli occhi così, con un segno così preciso si poteva scontrare col personaggio pensato e magari dargli più energia. [...] Messeri ha aggiunto voce, vita, ha dato un corpo a un personaggio che altrimenti sarebbe rimasto affatto cartaceo». In A. FILIPPI, *Carlo Mazzacurati*, cit., p. 43.

³⁰ Mazzacurati scrive il film con Franco Bernini, con cui tornerà a lavorare nei due film successivi (*Il prete bello*, 1989; *Un'altra vita*, 1992) e in *La lingua del Santo*, 2000.

³¹ Dal dialogo della sequenza nello studio di Melandri in cui l'assessore conferisce l'incarico a Otello. Relativamente a frasi attribuite ai personaggi, indico da qui in avanti con il virgolettato quanto da me desunto direttamente dai dialoghi ripresi dalla versione restaurata del film disponibile su DVD Sacher/Fandango del 2010. Dalla stessa fonte sono ricavati anche i fotogrammi riportati all'interno del testo a mero uso esplicativo di quanto viene ivi affermato e analizzato.

comportamento un clamoroso fendente ai propri principi di trasparenza ed onestà cui si propone di attenersi in ogni occasione la vita lo richieda.

Risulta particolarmente significativo come il giovane Mazzacurati, in questa sua prima prova da regista di lungometraggio,³² abbia voluto Daria come una figura complessa e articolata,³³ con una presenza ed una storia tanto pregnanti quanto evanescenti allo stesso tempo, producendo in *Otello* dapprima un'irruente ma trattenuta pulsione scopica, sconvolgendone molte ferme certezze, per poi dare luogo alla costruzione di un rapporto tra i due che, durante il film, gradualmente si modifica per definirsi attraverso un percorso non privo di fraintendimenti ed ostacoli.

Quando compare in scena per la prima volta, ella indossa un giaccone impermeabile azzurro il cui cappuccio, contornato da un piumaggio grigio chiaro tendente al bianco, le incornicia il volto lasciando spuntare appena un ciuffetto di crine ramato. Particolari che la camera rende maggiormente evidenti dopo che, una volta ripresa in secondo piano mentre scende la scaletta della cabina di manovra del traghetto quasi confusa con alcuni altri passeggeri che vi han trovato lì riparo da una grigia stagione pretendente, sin dall'inizio del film, giubbotti, sciarpe, giacche pesanti e cappotti, la si vede ingigantire e rivelarsi nello stacco all'inquadratura successiva mentre procede nel suo avvicinamento all'obiettivo della macchina da presa, percorrendo la distanza che intercorre dal punto di partenza a quello in cui *Otello*, da qualche minuto, si sta incuriosendo d'un simpatico bambino di nome Enzo (Filippo Cilloni), amante di «tutte le bestie», che poco prima s'era messo a cercare sotto la sua macchina una rana fuggita dal cestello che porta a tracolla e che la custodiva. *Otello*, concentrato sul gustoso colloquio instauratosi con quello che a breve scoprirà esserne il figlio, dopo averlo creduto per

³² Con questo film Nanni Moretti e Angelo Barbagallo decidono di dare il via alla loro neonata casa di produzione Sacher. In precedenza, Carlo Mazzacurati aveva diretto all'età di ventun anni soltanto quello che la maggior parte delle fonti indica come un mediometraggio, *Vagabondi*, realizzato durante l'esperienza padovana del cineclub "Cinema 1" promossa dal cinefilo collezionista Piero Tortolina. Il film, che coinvolgeva anche Enzo Monteleone e Roberto Citran, «parlava di un vecchio pieno di entusiasmi e di un giovane abulico, del loro incontro, di una truffa in cui venivano coinvolti, di un viaggio in Toscana, la terra in cui il vecchio era stato partigiano, con un finale molto amaro»; «premiato a Film-maker di Milano nel 1982» (A. FARASSINO, *Mazzacurati fra le origini e l'altrove*, cit., p. 129) con il riconoscimento Gaumont per la distribuzione, che però non avvenne mai e purtroppo, secondo quanto dichiarato più tardi dal regista in un'intervista pubblicata nel 1995, «l'unica copia in pellicola è totalmente rovinata, adesso esiste solo una cassetta in tre quarti di pollice». Sempre nella stessa occasione, però; sottolineava che quell'esperienza fu la sua scuola. Da T. MASONI, P. VECCHI (a cura di), *Naviganti senza navigare. Conversazione con Carlo Mazzacurati*, in Id., *Carlo Mazzacurati*, cit., p. 26.

³³ Giancarlo Zappoli, nella sua recensione al film in «Segnocinema, n. 30, novembre 1987, p. 68, nota che «[...] a proposito di sguardi non è difficile credere a Giulia Boschi quando dice di aver voluto vedere i giornalieri in cui il suo personaggio, in età infantile, assisteva a una morte misteriosa che nel finale viene riproposta con una potenziale nuova vittima. Su quello sguardo misto di innocenza e di voglia di capire ha costruito la sua parte [...]: [riferendosi a Mazzacurati] la sua protagonista è tenace quanto dolce, semplice in apparenza quanto complessa nel profondo».

un attimo il fratellino più piccolo per via dell'ancor giovane età di lei, si trova davanti Daria dal nulla, come un'apparizione,³⁴ e se ora l'angolo di ripresa sul suo primo piano non può dirsi, a rigore, una vera e propria soggettiva proveniente da Otello,³⁵ tuttavia lo *sguardo* della camera sembra rivelare il suo.³⁶

Sarà utile, però, a questo punto inquadrare spazi d'azione e relativi abitatori che si trovano ad interagire con i due protagonisti, generati in collaborazione con Franco Bernini³⁷, cofirmatario sia di soggetto che di sceneggiatura, la stesura dei quali, come racconta il regista in una dichiarazione rilasciata a «Positif», avvenne dopo una serie di ricerche e sopralluoghi svolti ed elaborati insieme.

Deux ans avant de rencontrer Moretti, j'ai senti qu'il y avait des signaux, des émotions, autour d'une idée qui était en train de prendre forme après une sédimentation très lente. J'avais cette chance de ne pas être quelqu'un qui arrive d'un film et qui doit passer au film suivant. Je cherchais à comprendre ce que je devais faire. Je travaillais avec Franco Bernini, le garçon avec qui j'ai écrit le scénario de *Notte italiana*, nous étions à Milan pour la télévision et nous nous promenions à pied dans cette zone qui ressemble à une lande déserte, j'ai commencé à lui parler du delta du Pô, des personnage que j'y connaissais, de cette région qui tout en étant l'Italie avait quelque chose sinon d'exotique du moins d'étrange. Nous avons ainsi commencé à écrire. Nous avons passé quelques jours dans cette zone, dormant dans de petits hôtels et respirant l'air humide. Nous avons recueilli des informations qui sont entrées dans l'histoire. Petit à petit, l'idée s'est développée, elle est devenue un sujet, et tout en faisant d'autres voyages dans la basse vallée du Pô nous avons décidé d'écrire un traitement, une centaine de pages avec quelques ébauches de dialogue. Dans ce traitement, il y avait à peu près tout, nous n'avons pas changé grand-chose par la suite. [...]»³⁸

³⁴ Del resto, i colori del bianco e dell'azzurro con cui si presenta, abbinati all'espressione degli occhi, qui amorosamente rivolti verso il basso, e al particolare candore della giovane carnagione caratteristica di chi, come Daria, presenta il capello rubino, l'avvicinano molto, direi, all'iconografia mariana dell'Immacolata Concezione. Si veda ad esempio, a proposito di tali attributi, quanto analizzato in L. FACCHIN, *Iconografia e devozione all'Immacolata Concezione nello Stato di Milano tra Sei e Settecento: modelli europei e comunicazione politica*, in «Studia Wilanowskie», XXII, 2015, pp. 75-98, ora anche in: https://www.academia.edu/23418010/Iconografia_e_devozione_all_Immacolata_Concezione_nello_Stato_di_Milano_tra_Sei_e_Settecento_modelli_europei_e_comunicazione_politica_in_Studia_Wilanowskie_XXII_2015_pp_75_98, consultato il 31/07/2022.

³⁵ Quando infatti la voce fuori campo di Otello interviene sul dialogo riguardante tra Enzo e Daria, quest'ultima, per volgersi a lui, non guarda in macchina, ma a fianco.

³⁶ «Lo sguardo, il più evanescente tra gli oggetti pulsionali, come gli altri (seno, feci, voce), nel vocabolario lacaniano prende il nome di (a)». R. SALVATORE, *L'inconscio e lo sguardo nell'epoca della trasparenza*, «L'inconscio. Rivista Italiana di Filosofia e Psicoanalisi» N. 3 – L'inconscio estetico, giugno 2017, p. 96, n.2.

³⁷ A proposito della loro collaborazione, in una intervista pubblicata nel n. 5 dei Quaderni del Cinestate della Città di San Gimignano il cineasta ebbe a dichiarare: «Con Franco Bernini, che veniva dalla scuola di sceneggiatura di Age e di cui ero diventato amico, sono stato mandato a Milano a fare ricerche su materiale di repertorio alla Rai. Durante quel mese trascorso a Milano, eravamo nell'84, ho parlato a Bernini di questa idea che avevo, nata dalla suggestione di un articolo di cronaca in cui si parlava di un tizio che era stato arrestato per aver fatto un buco nel suo terreno di campagna per prelevare il gas. Gli ho raccontato a grandi linee l'idea del personaggio che avevo in mente, l'ambientazione, e questa storia un po' misteriosa gli è piaciuta. Così, con l'apporto delle sue idee è nato il soggetto [...]». Da *Conversazione sangimignanese con Carlo Mazzacurati*, cit., p. 39.

³⁸ J. A. GILI, *Entretien avec Carlo Mazzacurati*, cit., p. 42.

Una delle *presenze* che risulta particolarmente caratterizzante il film è infatti il paesaggio, sia come emblema dell'intervento spesso sconsiderato dell'uomo, sia in quanto agente modificatore del sentire e del sentirsi: *quel dato paesaggio*, così unico, multiforme, permeante ed evocativo, dotato di «spazi aperti, sconfinati e scarni»³⁹ che il regista vide allora come un «foglio bianco» che gli permettesse la più ampia libertà creativa.⁴⁰

[...] c'è un problema nel mio lavoro che ho avuto sin dall'inizio: quello di capire lo spazio rappresentabile. Quando ho cominciato era quasi impossibile riprendere l'Italia, noi eravamo cresciuti, cinematograficamente parlando, solo negli spazi del cinema americano. Insomma, c'era una specie di rifiuto, anche da parte mia. *Notte italiana* nasce prima di tutto dall'idea di poter fare un film in un posto che è nulla, cioè un foglio bianco [...], un ambiente assolutamente svuotato, come se uno potesse cancellare tutto e poi ricomporre tutto come meglio desidera.⁴¹

Quando ad Otello si prospetta la necessità di dover affrontare quello che questi considera un luogo *altro*, probabilmente in quanto *diverso* da quello vissuto normalmente, quotidianamente, lo si vede, direi, non tanto intimorito o poco sicuro di sé, quanto semmai refrattario, addirittura si dice schifato. Ritornerò fra breve su come l'approccio percettivo difficile iniziale si modifichi e sia esso stesso causa di cambiamento. Prima viene lo sforzo di adattarsi ad una situazione vissuta come opprimente, quasi da incubo, che la macchina da presa ci offre, ad esempio, inquadrando l'incedere in minaccioso avvicinamento a tutto schermo di una portata di pollo in umido condotto dalla mano della locandiera, che «non cucina altro»⁴² che quello, alle spalle dell'ancora ignaro commensale, con effetti di luce e ombra in successione tali da richiamare certi scenari di penombre derivati dal cinema espressionista del muto o le macabre mutilazioni degli *horror*. Conoscendo la viscerale contrarietà alla pietanza, l'immagine non può che suscitare in chi guarda istinti solidali nei confronti dell'avvocato, propenso piuttosto a pasteggiare con pane, burro e zucchero, ingredienti che, pur desiderando evitare quanto più possibile di toccare la suscettibilità della preparatrice del piatto tipico, rimanderebbero a maggiormente serene e nostalgiche evocazioni della fanciullezza.

³⁹ R. SALVATORE, *Notte italiana*, cit., p. 24.

⁴⁰ E potendo contare, ad esempio, su scenografi di grande qualità come Giancarlo Basili e Leonardo Scarpa e, per la fotografia, sulla direzione di Agostino Castiglioni. «Circondato da un gruppo di persone straordinarie sia dal punto di vista professionale sia da quello umano, che poi è il gruppo con cui Nanni [Moretti] lavora e ha costruito nel tempo. Io ho avuto la fortuna di avere il produttore che ha fatto il regista e mi ha messo a disposizione gratis tutto il lavoro che ha fatto nel tempo». Da *Carlo Mazzacurati. Intervista di Giancarlo Beltrame*, cit., pp. 135-136.

⁴¹ T. MASONI, P. VECCHI (a cura di), *Carlo Mazzacurati: La bellezza del foglio bianco*, in «Cinecritica», n. 20, ott. 2000, p. 9.

⁴² Come lo avverte già Paschero, godendosela, durante il volo di ricognizione svolto insieme sulle proprietà Romanin da stimare.

Benché Mazzacurati consideri questa sua opera prima «un film di stratificazioni, sulle cose che sono sepolte, e che, via via lungo la storia, verranno dissotterrate», essa, di fatto, non sembra fornirci spiegazioni dirette né antefatti specifici riguardanti il personaggio sul quale è costruita la vicenda che rivelino un efficace motivazione degli incontrati atteggiamenti di prevenzione e rifiuto da parte del protagonista, se non nei discorsi vagheggiati con Checco deambulando insieme in un boschetto durante un'estemporanea visita dell'amico d'infanzia, cui tra l'altro solo in un secondo momento Otello potrà dare la vera finalità. Lì, infatti, emerge qualche estemporaneo ricordo a seguito di contatti visivi o fisici con luoghi che, per la loro conformazione, sembrano riecheggiare esperienze «da piccoli». Tuttavia, in alcuni punti del racconto ci si ferma nello sviluppo dell'intreccio per offrire, oltre a momenti di una certa liricità, altri che potrebbero far sorgere congetture, anche se non suffragabili in via definitiva da qualsivoglia tipologia di certezze. Prendiamo anche un episodio della fase centrale, non direttamente funzionale né alla *fabula* né all'intreccio, ma che può ben rappresentare le domande che riguardano i possibili trascorsi poco rivelati del protagonista maschile:⁴³ l'aggiungersi a dei ragazzini in una corsa sbarazzina dietro ad un domestico pennuto spaventato parrebbe difatti richiamarlo a ripetere già sperimentate occasioni vissute ai tempi dell'infanzia o della prima giovinezza; oppure, più semplicemente, un lasciarsi compenetrare dal paesaggio e divenirne (o ritornarne?) parte, non un semplice figurante, isolato in una «drammatica solitudine», quasi rispondendo in tal modo ad un ancestrale desiderio di ricongiungimento.

In una sequenza del film scorgiamo Otello, immerso in una sorta di infantile gioia, abbandonarsi a rincorrere un'anatra insieme ad altri bambini. E il continuo incespicare nella rincorsa non è imputabile solo ai suoi goffi movimenti quanto, forse, a un piacere pulsionale, legato appunto al suo lasciarsi cadere, rotolare, ritrovando una sorta di soddisfazione tattile dal contatto della propria massa, del proprio peso, con la ruvidezza e la levigatezza dell'erba e del terreno. Otello, da sempre impacciato, man mano che il suo contatto fisico con quel luogo si intensifica, inizia a scoprire il piacere, così i suoi ripetuti inciampi si trasformano in esperienze dense di nuove aperture.⁴⁴

Ma le inquietanti, enigmatiche inquadrature su di lui, isolato ed esterrefatto più che in atteggiamento contemplativo, quasi sperduto in un verde immenso e prevaricante, a

⁴³ A differenza degli antefatti di quello femminile di cui invece, durante il film, viene svelato praticamente quasi tutto, relativamente al personaggio di Otello non vengono offerti momenti di analessi tali da poter evidenziare le motivazioni alla base delle sue perentorie reazioni anche solo all'idea di trovarsi di fronte agli oggetti delle proprie fobie, che potrebbero benissimo essere dovute tanto a proprie costruzioni o associazioni mentali, quanto derivare da esperienze pregresse, se non ad una combinazione di entrambe.

⁴⁴ Dal saggio sul film di R. SALVATORE, cit., p. 26.

conclusione di una sequenza a quel punto falsamente idilliaca,⁴⁵ potrebbe anche indicare l'aver dato sfogo all'improvvisa emersione di pulsioni generate da situazioni represses in età precedenti, o da mancanze, forse a seguito di proibizioni, convenzioni o prevaricazioni subite⁴⁶ e sedimentate in quello che Lacan potrebbe definire un angoscioso «reale» indivisibile,⁴⁷ lasciando infine insoddisfazione e svuotamento.

Nell'economia della storia, tuttavia, si può tendere maggiormente ad identificarlo come un momento liberatorio per Otello, visto che ne segue alcuni altri scaturiti a partire da quello conciliatorio tra lui e Daria della parte centrale, avvenuto dopo tentativi andati a vuoto da parte di Otello per riparare al fraintendimento sulle intenzioni nei suoi confronti, giudizio in precedenza acuito oltretutto da un episodio fortuito, ma non del tutto secondario per quanto riguarda la connotazione da attribuire al loro rapporto: quando, cioè, la giovane madre dal forte spirito libero, raggiunta in scooter una pozza d'acqua presso la zona oggetto di studio e misurazioni per la perizia Romanin, era stata sorpresa a bagnarsi gioiosamente col figlio da Morsiani e dagli ancor più goffi geometri da lui ingaggiati (impersonati dai gemelli Ruggeri); nonostante il rimprovero ad essi diretto da parte di Otello, forse a sublimare, in senso freudiano, la sua stessa pulsione,⁴⁸ non aveva ancora potuto convincerla della casualità della situazione.

La pacificazione, propiziata da un'incauta manovra di vogatura alla veneta durante una loro escursione in visita ad uno dei luoghi compresi nella proprietà da stimare e da lei

⁴⁵ Cfr. quanto emerso in D, DOTTORINI (a cura di), *Sprofondare nel paesaggio. Conversazione con Michelangelo Frammartino*, «Fata Morgana» 45, pp. 7–17, settembre–dicembre 2021, in cui si prende in considerazione dalle arti visive il canone del *paesaggio con figure*, dove si distingue il primo dalla presenza o meno dell'umano, conferendo a questi una condizione di drammatico sganciamento, di «strappati dal paesaggio, strappati dal mondo».

⁴⁶ Si pensi, ad esempio, all'episodio di bullismo subito da piccolo e ritornato a galla durante il colloquio nel boschetto con Checco.

⁴⁷ «Il reale, per Lacan, è il registro concernente l'umano, differente dalla realtà e relativo a quel nucleo non simbolizzabile, a quel residuo cieco e informe, che resiste alla significazione. L'esperienza del reale indica il sorgere improvviso di un qualcosa di oscuro e inassimilabile, di una sensazione di angoscia. È quell'attimo dell'esistenza che il soggetto non può tradurre in parola e quindi condividere con altri». In R. SALVATORE, *L'inconscio e lo sguardo nell'epoca della trasparenza*, cit., p. 96, n.1. Ora anche in:

Url: http://www.inconsciocivista.unical.it/wp-content/uploads/2017/06/Salvatore_n3.pdf, consultato il 19 luglio 2022.

Ancora: «Il reale è, per un soggetto che soffre, ciò che gli è impossibile da sopportare; cosa che si presenta sotto forma di sintomo». Trascrizione mia dal podcast A. DI CIACCIA, Introduzione al Forum Europeo di Roma, Ep. 2, registrato il 24 febbraio 2018.

Url: <https://radiolacan.com/it/podcast/forum-europeo-di-roma-lo-straniero-inquietudine-soggettiva-e-disagio-sociale-nel-fenomeno-dellimmigrazione-in-europa/3>, consultato il 10/02/2022.

⁴⁸ Mi riferisco a quella «sottospecie della sublimazione» con cui Sigmund Freud qualifica «la repressione mediante *formazione reattiva*» in S. FREUD, *Tre saggi sulla teoria sessuale*, Torino, Boringhieri, 1975, p.124. È tuttavia almeno curioso che, nell'occasione, Otello assuma questo atteggiamento moralista nei confronti dei due geometri, che utilizzano non certo professionalmente uno strumento dotato evidentemente di lenti di ingrandimento per godersi libidinosamente la visione di un bel corpo nudo di donna al bagno, mentre lui comicamente le si palesa in modo perlomeno equivoco, tenendo eretto su di sé un enorme rigo per le misurazioni, quasi uscisse dalla propria figura, non proprio provocando una reazione benevola nella giovane, che invece non può che esprimere un volto serio e risentimento.

conosciuto, chiamato Sabbioneta,⁴⁹ consegue ad una goffa caduta in acqua causante scoppio d'ilarità in Daria⁵⁰ ed un effetto stemperante alle tensioni, cui fa seguito una successiva situazione d'imprevista intimità, quando Otello si trova ad asciugarsi vicino alla giovane riscaldato da un fuoco improvvisato all'aperto in un bosco popolato da teorie di solidi fusti d'albero, che provoca densità e forza di sentimento alla narrazione.

L'immersione nel paesaggio, «muto testimone»,⁵¹ o forse, ancor di più, l'incontro con esso come *personaggio attivo*,⁵² può suscitare a sua volta nella giovane una «sorta di paesaggio mentale»⁵³ capace di condurla a guardare in profondità nel proprio vissuto e a ricercare un rifugio dentro gli occhi dell'*altro*, ora non più avvertito come ostile, ma come *specchio*. La macchina da presa tende a seguire di continuo lo sguardo in movimento di Daria, non fermo sul suo interlocutore, ma sul quale spesso torna dopo averlo spostato a volte in basso, ma molte volte avanti a sé; diremmo nel vuoto, se l'ultima inquadratura della sequenza non cadesse su di un altro specchio, quello dell'acqua avanti e intorno a loro: anch'esso in movimento ma, di contro, rasserenato, regolare, come senza tempo, solo leggermente increspato dalla brezza, brillato da riflessi di luce, marginato e scandito da linee di vegetazione che lo coronano.⁵⁴

Il *viaggio* compiuto da Daria con e attraverso Otello, iniziato con l'offerta di accompagnarlo, avendo originariamente l'intento di por fine definitivamente ad una frequentazione creduta interessata perché voluta e mandata dal vecchio Melandri, una decina d'anni prima gambizzato da un commando terrorista di cui lei era una sospetta partecipante, modifica gradualmente la sua posizione: si configura come l'inizio di un percorso pregno di fattori evocativi, certo provocati dall'ambiente che li circonda, li avvolge, li stimola ad

⁴⁹ Sulle suggestioni relative alla scelta della denominazione di questa località, evidente omaggio al cinema di Bernardo Bertolucci, si veda la riflessione di Rosamaria Salvatore in Id., *Notte italiana*, cit., pp. 150-151, n. 17, nonostante il regista, in merito, ad un suo intervistatore così si schermisse: «[...] ho visto tanto cinema, ma in modo un po' selvatico, con la stessa passione che ho per il romanzo d'avventure. Certi riferimenti sono spesso inconsci, nel momento di girare te li ritrovi dentro; credo che se dovessi raccontarti la trama di *Strategia del ragno* farei molta fatica, nonostante lo abbia visto tre volte». In F. PICCININI, P. VECCHI (a cura di), *Conversazione con Carlo Mazzacurati*, in «Cineforum» 269, novembre 1987. pp. 79-80.

⁵⁰ Si capirà più avanti nel film che la reazione divertita di Daria è anche legata a episodi di esperienze maturate da ragazzina con una banda di amici.

⁵¹ R. SALVATORE, *Notte italiana*, cit., p. 32.

⁵² «Aderire a questo luogo e farlo diventare personaggio e protagonista assieme agli attori è l'elemento che più mi ha guidato, più mi ha dato forza nel fare il film». Da *Carlo Mazzacurati. Intervista di Giancarlo Beltrame*, cit., p. 136.

⁵³ R. SALVATORE, *Notte italiana*, cit., p. 24.

⁵⁴ «Daria, incorniciata da un'altra macchia alberata in un momento disteso di attesa, aveva confessato a Otello eventi estremamente personali del suo passato. La memoria, tema costante nel cinema di Mazzacurati, può essere imbrigliata in una rete di oscillazioni tra inganni e rivelazioni. [...]». *Ivi*, p. 32.

accorgersi l'uno dell'altra; e, guardando all'*altro*, giungere a ritrovare se stessi.⁵⁵ Una nuova ripartenza che vivifica il desiderio di smuoversi, li scuote, li fa incontrare nell'unica comune condizione di anime instabili, in ricerca. Ed il viale alberato in quel momento apertosi in fronte a loro sembra suggerire una strada, irta ancora di steccati mentali da superare, ma con un tracciato possibile, affrontabile.

Per Daria non può essere ancora il momento degli slanci, però. Proprio le confidenze che ha appena offerto, liberamente, a questo suo *strano* e in precedenza sospettato interlocutore, visto in una luce nuova, inaspettata, riflessa, dicono di una storia che ha già lasciato cicatrici nella sua pur giovane vita, ed ogni passo non può che andare ben osservato, ponderato, anche in virtù di una responsabilità che non solo riguarda lei, ma anche un figlio di cui si avverte pienamente madre. Ma appare ora disposta a dare un embrionale apertura di credito a questa persona, adesso guardata come tale e non più imbrigliata in un *cliché* fantasmatico di spia da indizi istintivamente pregiudicanti, dovuti magari ad interferenze da parte di chi si è dati ruoli e funzioni di vigile ed attenta sorveglianza verso chi è visto come minaccia dall'esterno ad equilibri relazionali e territoriali stabiliti e marcati, perpetrata dallo *straniero* invadente.⁵⁶

Le esigenze dell'intreccio, perciò, originano una galleria di presenze, figure e componenti che vengano ad intersecare i vari tracciati del protagonista maschile; ma ve ne sono alcune che hanno l'occasione di appena comparire o addirittura di sfuggire talvolta a Morsiani, ma non a chi guarda il film con un atteggiamento osservativo, cercando di trovarne una plausibile motivazione, per collocare anche queste nella sensibile ed ampia visione autoriale di chi le ha volute e realizzate.

Per cui spiccano certo all'occhio coinvolto dalla narrazione quelli che si riveleranno gli antagonisti a vario titolo di Otello, quali soprattutto l'allevatore di polli Tornova (Mario Adorf), inseparabile dal suo cappello, o il geometra profittatore «con la faccia da picchio» e coinquilino Paschero (Antonio Petrocelli), socio del già menzionato presunto amico e professore Francesco Righi detto Checco, ma pure lo stesso padre di Daria, Italo il benzinaio, anche un po' meccanico e un po' pescatore e distillatore di grappa (Remo Remotti), presentatisi tutti inizialmente amichevoli, accomodanti ed accoglienti, per poi rivelarsi nel migliore dei casi rigettanti, o

⁵⁵ Cfr. *Ivi*, p. 31, dove viene rilevato che il boschetto di Sabbioneta, oltre ad «una sorta di controcanto simbolico» alla visita invece interessata di Checco, riveste «la funzione di sfondo plastico» laddove «Otello e Daria, ripresi all'interno della cornice di una soglia aperta sulla natura [...] si erano scambiati per un breve attimo parole e sguardi»; ma anche che il regista suggerisce di «andare oltre l'apparente superficie seducente della natura, anch'essa partecipe di slittamenti e velamenti».

⁵⁶ «Chi è lo straniero? Colui che destabilizza una comunità, la quale esclude chi non ne fa parte». Trascrizione mia dal podcast A. DI CIACCIA, Introduzione al Forum Europeo di Roma, Ep. 2, cit.

manipolatori ed intrallazzatori; o come l'invadente ed impicciona locandiera (Silvana De Santis), subito rivelatasi il personaggio che sa e deve conoscere le faccende di tutti coloro le gravitano intorno, che s'intrufola, fruga, indaga e ritiene di scoprire motivazioni e segreti, dando origine in tal modo all'erezione di quelle barriere, tensioni e atteggiamenti diffidenti e di chiusura da parte di Daria di cui si è detto.

Altri possono apparire, in certi casi, di semplice alleggerimento, come le figurine impacciate e, come visto, abbastanza volgarotte dei due geometri che il Morsiani è costretto ad arruolare momentaneamente per sfuggire agli intralazzi prospettatigli dell'avidio Paschero, socio dell'altrettanto cinico Checco; o personaggi come il ragazzo punk del bar, poi sorprendentemente elegante suonatore d'*orchestra spettacolo* (Vasco Mirandola), o come lo zingaro sentenziatore Gabor (Roberto Citran), avvezzi sia l'uno che l'altro, ognuno a proprio modo, a sbarcare il lunario o ad arrotondarlo con lesti furtarelli a modesto riscatto, personaggi coi quali, del resto, Otello tende ad entrare maggiormente in sintonia che con gli altri.

Appare invero da osservare in profondità un'altra tipologia di umanità che il regista decide di mostrarci, sembrando volervi indugiare talvolta senza un'apparente, attinente ragione, quasi col desiderio di stimolare approcci chiaramente non motivati da funzionalità d'intreccio, ma da esigenze più sotterranee; oppure, in altro caso ancora, aumentandone in misura notevole lo spessore soltanto con l'avanzare del tempo narrativo. Su quest'ultimo versante è collocabile, direi, la presenza, anche se fugace, dell'ingegnere minerario che appare nel misterioso prologo in bianco e nero con Daria bambina e successivamente solo in effigie su di una lapide commemorativa, perché vittima del causato incidente di vent'anni prima in quanto reo anch'egli, come lo sarà Morsiani secondo il giudizio locale, di volersi impicciare da *foresto*⁵⁷ dei maneggi clandestini operati dagli uomini del «piccolo pescecane»⁵⁸ indigeno sui pozzi di metano, attuati per risparmiare sul riscaldamento dei polli; rimarco per lui il termine *presenza* visto che la vittima aleggia per un minutaggio ben superiore a quello in cui compare e rispetto ad Otello sembra divenirne l'*alter ego*, determinante nella fase conclusiva per le scelte definitive attribuite addirittura ad entrambi i protagonisti del film, sia quello maschile che la femminile.

Per il primo è stata creata la sequenza notturna e incessantemente piovosa in cui lo *scorpione* Tornova, nella sua logica piccola, limitata, medita d'inscenare un'analogia

⁵⁷ È questo il termine usato in Veneto per indicare l'estraneo e lo straniero.

⁵⁸ Epiteto usato da Paolo Vecchi per indicare il personaggio di Alvisè Tornova in P. VECCHI, *Gente del Po (e di altri lidi)*, «Cineforum» 269, cit., p. 77.

eliminazione di questo nuovo *rospo* ficcanaso che non accetta i consueti accomodamenti e dalla città vuole inspiegabilmente venire, anzi *tornare*, ad incunearsi tra le feritoie delle solidificate strutture di una comunità le cui componenti non sono disposte ad assimilare soggetti considerati *diversi* in quanto *stranieri* e persino *onesti*, che si ergono a dettare legge «in un contesto sociale dove chi non ruba è comunque sospettato di secondi fini perché non si adegua all'uso».⁵⁹ Otello, scegliendo deliberatamente di operare un'uscita di strada proprio laddove era avvenuta la precedente, vista nel prologo e provocata ai danni dell'ingegnere precursore, portando con sé il maggior responsabile di questo *status quo*, rovescia senso e conseguenze all'operazione.⁶⁰

Per Daria risultano significativi due passaggi di autocoscienza che si rivelano in momenti emotivamente molto diversi tra loro. Uno è quello in cui, durante una distensiva passeggiata con Otello, questi è incuriosito dalla lapide commemorativa sul ciglio della strada: la giovane, da bambina, era stata casuale testimone dell'episodio ed ella, comunicandolo, svela anche a se stessa, non sappiamo se per la prima volta, d'aver giudicato quel momento sorprendente la corsa di «un giocattolo» e di essersi resa conto «soltanto molto tempo dopo» della sua drammaticità quale causa della morte di un uomo.

Ma quando il padre Italo, molto più avanti, le impedisce di correre in aiuto di Otello al suo bussare insistente nell'infinita ed altamente rischiosa notte intrapresa per chiudere il cerchio sulle scomode e disturbanti scoperte che riguardano quel piccolo ma micidiale teatro di meschinità, raggiri ed omertà, spinte oltre la misura dell'umano purché non venga scalfito, allora sente di non appartenere più al mondo chiuso ed arginato, nel quale ha voluto fino a quel punto rifugiarsi, convincendo se stessa di potervi trovare un'oasi di sicurezze per lei e per il figlio da crescere lontano da un'oppressiva situazione vissuta nel periodo di permanenza cittadina durante i difficili anni Settanta,⁶¹ risolvendosi alla fine di fuggirlo. È lì, in quel

⁵⁹ G. ZAPPOLI, *Notte Italiana*, in «Segnocinema», Anno VII, n. 30, novembre 1987, p. 68.

⁶⁰ Com'è noto nel film si fa riferimento alla storiella del rospo al quale uno scorpione chiede di aiutarlo a guardare il fiume, ma il cui istinto lo muove a pungere mortalmente il suo trasbordatore durante l'operazione, finendo per annegare. Si tratta di una voluta citazione di *Mr. Arkadin* (Orson Welles, 1955). «Mi sembrava divertente riprenderla, visto che siamo in un posto di rane, di marcio, che si sposasse al tema del sommerso, della palude...». In F. PICCININI, P. VECCHI (a cura di), *Conversazione con Carlo Mazzacurati*, cit., p. 80.

⁶¹ In questo senso sembra che il vissuto del personaggio di Daria solo rievocato dalla foto consegnata da Melandri a Otello e dai racconti della giovane si presenti per molti aspetti come una trasfigurazione di certe problematiche vissute dal regista stesso negli anni giovanili, coincidenti con i fermenti della Padova studentesca degli anni Settanta. «Come, credo, gran parte della mia generazione, ho vissuto in pieno alcuni anni della cosiddetta "politica". Con grande entusiasmo in un primo tempo, con grande angoscia di lì a pochissimo. Nel senso che ho aderito molto giovane a un'idea generica ma forte dei contenuti del movimento. A quattordici anni, in prima liceo, mi ci sono buttato dentro. Mi sembrava che esistesse un mondo aperto, dove c'erano case dove potevi entrare, dove parlavi fino a notte fonda con un ragazzo appena conosciuto che veniva da Potenza. Si discuteva di uguaglianza, di giustizia sociale, io non capivo molto, ma sentivo che erano cose giuste. Dal '70 al '74 la mia vita

momento, che decide cosa richiede il futuro per loro se passerà la notte, mentre Italo impreca contro quegli individui che per lui «non sanno vivere» e che gli «fanno pena» e «schifo», accasciandosi poi sul tavolo una volta mollata la presa, ma avendo ormai gettato nello sgomento e nel terrore Enzo che, rinchiuso nella propria camera come la sua rana nella bolla, sentendosi a sua volta un po' come Jim caduto nella botte delle mele dell'*Hispaniola* che ascolta a loro insaputa i propositi delittuosi dei bucanieri, tutto ha compreso, ma non può fare altro che soffocare la propria disperazione affondando la testa nel cuscino.

Ancor più significativo e intrigante, per indagare lo sguardo del regista verso il mondo, è invece la comparsa in due momenti della pellicola di una presenza femminile solitaria, la prima volta ad esordio della *tranche de vie* di Otello, la seconda all'ingresso dell'epilogo, quando ne è iniziata una nuova per lui, per Daria e per Enzo, appena accennata ma evidente nell'*happy end* del film.

Nella sequenza successiva al prologo abbiamo visto una donna sola seduta a un tavolo, all'interno di un bar. In silenzio ella si alza per avviarsi verso l'uscita e, seguendo il suo movimento in esterno, la macchina da presa rivela la presenza del protagonista impegnato in un videogioco. Nella sequenza precedente alla chiusura del film, scorgiamo, all'interno del medesimo locale, con uguale costruzione compositiva, lo stesso personaggio ora con abiti estivi [...], ripetere l'identico gesto, mentre Otello si affanna con il videogioco. Il suo sguardo introflesso richiama la stessa espressione dipinta in volto nella prima parte del film.⁶²

Atteggiamenti, sue posture del corpo ed alcuni particolari appaiono tuttavia diversificati,⁶³ da una stagione all'altra: fanno pensare ad una situazione iniziale di crisi evoluta

è stata quella. Sono stati anni di scoperte, di rapporti, di amicizie, di legami, di sofferenza e di avventura. Ma anche di grande oppressione. Rapidamente intorno al '74 si sono manifestate forme di ottusità e di follia, soprattutto nella nostra città. Eravamo un gruppo molto chiuso, molto legato, quindi quando qualcuno che se ne va è sempre difficile da digerire, soprattutto in una situazione di provincia. Il fatto di non condividere più ciò che stava avvenendo è stato molto duro. Questo è un tema che a me interessa molto. Ho scelto di andarmene a Bologna nel '76 principalmente perché non sopportavo più un ambiente che – oggi ne sono ancora più convinto – era totalmente degenerato. [...] Ad un certo punto stavo quasi per soffocare e il fatto di avere altri interessi mi ha creato una distanza profonda e anche una strada per uscirne. Tutti i miei amici di allora sono stati in prigione, o dieci, quindici anni fuori dall'Italia. Sono microstorie terribili [...]». T. MASONI, P. VECCHI (a cura di), *Carlo Maz-zacurati: La bellezza del foglio bianco*, cit., pp. 12-13.

⁶² R. SALVATORE, *Notte italiana*, cit., p. 32.

⁶³ Nel primo momento il regista, infatti, oltre ad evidenziare con chiarezza particolari quali, ad esempio, un anello calzato nella stessa mano che regge una sigaretta accesa, e che invece nel secondo, sfruttando la banale presenza di una soluzione liquida, utilizzata evidentemente in quel frangente per il lavaggio della vetrina, ottiene un effetto ottico di sdoppiamento e movimentazione dei contorni proprio di quella parte di corpo, tali da non concedere di verificare la permanenza dell'oggetto, normalmente simbolo di un legame affettivo che possiamo ovviamente solo supporre, indugiava maggiormente anche su di uno sguardo straniante della donna, proiettato oltre il visibile, quasi a cercare una risposta che non si presenta ancora limpida e sgombra da fumosità; rispetto invece alla scelta di offrire subito al secondo nostro sguardo su questa fugace presenza un suo gesto rapido, forse una scorza d'agrume gettata nel cocktail in consumazione e quasi in sincrono e a *pendant* in luce metaforica dell'appena conclusa sequenza relativa all'immersione dell'auto di Otello nel corso d'acqua; fino ad una uscita

verso una maturazione di decisioni prese, non certo senza un faticoso percorso, ma aventi come sbocco una riqualificazione di sé.

Nel cinema di Carlo Mazzacurati spazi marginali hanno generato storie ricche di personaggi le cui particolari esistenze, spesso abitate dalla solitudine, sono toccate da un senso di mancanza e di perdita. Molti di loro riescono a volgere tale ferita in forza, altri incontrano vie più impervie.

Mi piace pensare che in questo caso la figura di donna tratteggiata con piccolissimi tocchi nello scheletro narrativo di *Notte italiana*, stia lì, quale segno testimoniale delle “altre vite”, di quei frammenti di soggettività, che come singoli tasselli compongono un mosaico costituito dalle molteplici storie narrate e dove, negli incavi e nelle scanalature, è custodita la non facile avventura del vivere.⁶⁴

La serata insieme concessa da Daria ad Otello al dancing *Milleluci* di Contarina, equiparabile ad una piazzetta di ritrovo dove s’incrociano buona parte delle facce di questa vicenda⁶⁵ «in una situazione più onirica che realistica, danzando al suono di una fisarmonica⁶⁶ come in certe rievocazioni di feste o balli di partito in film ungheresi degli anni Settanta-Ottanta»⁶⁷ prelude ad una fase di ulteriore studio ed avvicinamento tra i due, dopo il momento chiarificatore ai ruderi delle case coloniche di Sabbioneta.

di scena qui molto più perentoria e fiera rispetto alla precedente, lasciando un senso là ancora di chiusura in sé, di nascondimento, qui di apertura più consapevole ad un nuovo orizzonte.

⁶⁴ R. SALVATORE, *Notte italiana*, cit., p. 32.

⁶⁵ Colgo qui la suggestione di Giorgio Brambilla da G. BRAMBILLA, *Carlo Mazzacurati*, in G. MARTINI, G. MORELLI (a cura di), *Patchwork due. Geografia del nuovo cinema italiano*, Milano, Il Castoro, 1997, p. 171: «[...] in balera, luogo nel quale, come di norma nell’alto Adriatico, si ritrovano praticamente tutti gli abitanti del paese».

⁶⁶ La fisarmonica è molto presente nella colonna sonora, che beneficia del genio di Fiorenzo Carpi. «La fisarmonica è una passione mia, da sempre, anche ossessiva. Io ho avuto, grazie a quest’incontro, la fortuna di conoscere questa persona formidabile, umanamente unica, che è Fiorenzo Carpi, un uomo schivo, molto poco protagonista, che quando ti faceva sentire le cose quasi si vergognava. Un modo di stare al mondo quasi scomparso. [...] È stato Nanni [Moretti] a suggerirmi di sposare quel tipo di atmosfera del film con le musiche di Carpi. Ho un ricordo bellissimo ed è stato un incontro fertile perché ha prodotto un impatto sonoro-visivo molto riuscito. Le musiche nella loro freschezza, immediatezza e semplicità hanno dato tantissimo al film. Quando le musiche sono indovinate hanno una forza evocativa». In *Carlo Mazzacurati. Intervista di Giancarlo Beltrame*, cit., p.137. E ancora a proposito del lavoro su musica e suono: «Mi piaceva molto l’idea di una musica che si amalgamasse con le immagini, che non vi si sovrapponesse, che non le soffocasse. Ho giocato molto sui rumori in presa diretta, quasi tutta la parte finale è commentata dallo scrosciare della pioggia. Mi piace molto Carpi come musicista di cinema, lo trovo straordinario per la sua sobrietà». In F. PICCININI, P. VECCHI (a cura di), *Conversazione con Carlo Mazzacurati*, cit., p. 80. Numerosi i giudizi positivi sulla musica nel film: ad esempio Giorgio Brambilla la qualifica «Molto appropriata all’atmosfera di lieve malinconia [...], usata sempre con molta discrezione» in G. BRAMBILLA, *Carlo Mazzacurati*, cit., p. 171, mentre Alberto Farassino in A. FARASSINO, *Mazzacurati fra le origini e l’altrove*, cit., p. 131, definisce le musiche di Fiorenzo Carpi in *Notte italiana* «gradevoli e un po’ demodé [...], vere musiche “da film”, comunque, e non compilation sonora strizzalocchio e vendidisco». Sulla vita e l’attività del geniale compositore milanese scomparso nel maggio del 1997 si veda S. CASIRAGHI, G. LUCIANI, *Fiorenzo Carpi. Ma mi: musica, teatro, cinema, televisione*, Ginevra-Milano, Skira, 2015, nel quale a pag. 166 compare un biglietto autografo di Giorgio Strehler in cui questi si rammarica di non avergli mai detto quanto fosse grande.

⁶⁷ A. FARASSINO, *Mazzacurati fra le origini e l’altrove*, cit., p. 133.

Daria, definita dalla locandiera «un po' strana», «un po' libera», «cocciuta» perché «fa solamente quello che vuole», evidentemente sorprende quell'ambiente con il suo atteggiamento indipendente; anche se, riguardo al figlio, «il padre non si sa chi sia», la matrona di Cà Manera deve però ammettere che «non ci sono chiacchiere su di lei». ⁶⁸

E può stupire anche Otello, dopo la fase di studio superata, invitandolo a chiudere una passeggiata tardo pomeridiana passando a casa sua, dove vive col figlio e col padre dal bicchierino e sonno facili e dove in precedenza gli aveva intimato di starci lontano; lo accompagna con naturalezza nel luogo più esclusivo, la stanza riempita da poster di grandi rettili e bocce d'anfibi del figlio, al quale l'uomo si dimostra sempre più in sintonia ed accudente, per finire con il coinvolgerlo nelle piccole incombenze della quotidianità, come lo stiro di camicie e maglie. Momenti lievi e discreti che avvicinano ulteriormente, che rivelano nuovi dettagli intimi, che alimentano il desiderio delle menti e dei corpi.

La sequenza del loro incontro d'amore giunge a circa due terzi del film ed inizia con il particolare sulla mano di lui che agisce sulle onde medie di una vecchia radio da tavolo e, quando l'abbandona, l'occhio della macchina da presa si sposta con loro per incrociare senza stacco il chiarore emergente dall'ombra, generato dalla tenue luce d'ambiente, delle braccia levigate di lei, indugiando sulle sue mani in azione, ove spesso cadono gli occhi di Otello.

Il dialogo, partito da considerazioni sulla forte emotività e capacità di sorpresa presente nella spensierata età preadolescente, che Enzo direziona verso anfibi e romanzi d'avventura, ⁶⁹ consente a Daria, e forse meno ad Otello che ne esprime quasi invidia, di rivedere lucidamente la propria esperienza di ragazzina divertita in una banda di amichetti maschi, cui fino ai tredici anni dice d'aver somigliato di più, ma che presto dovette concludersi dopo la scoperta d'essere stata guardata in modo nuovo e diverso da uno di loro ed essere insieme «finiti in un prato». Ma soprattutto è un'indagine che Daria conclude con una domanda, espressa scrutando gli occhi dell'uomo fino alla profondità più estrema possibile: «E tu? Mi capisci?». Il loro abbandonarsi l'una all'altro che ne consegue prelude alla conclusione del compito di Otello, ma non alla vicenda che invece prenderà una svolta inattesa.

Mentre Otello si reca da Tornova alla ricerca di un elenco dei vecchi pozzi per l'estrazione di gas e metano, cui il pollicoltore arricchito lavorava prima di mettersi in proprio, chiusi da anni per effetto della legge del 1961 contro la subsidenza, può guardare nuovi aspetti

⁶⁸ Frasi pronunciate dal personaggio a Otello la sera del suo arrivo alla locanda.

⁶⁹ In particolare *L'isola del tesoro* di R. L. Stevenson, romanzo molto amato da Carlo Mazzacurati, fa da filo conduttore di gran parte delle apparizioni di Enzo nel film, qui in una delle edizioni Boschi per ragazzi.

del paesaggio di quei territori, antropizzato in modo diverso ed oltraggioso rispetto a quello conosciuto nei giorni precedenti, in quanto marcato da chilometri di tubazioni che ne deturpano la naturale vocazione alla bellezza.

Mettendo a segno anch'egli una «furbata», pur agendo di rimessa nei confronti di chi gli ha remato contro sin da principio e preso atto di alcune meschinità di loschi personaggi, tra cui il suo ex-amico Checco, «intenzionato a trasformare quelle terre in un agglomerato turistico tutt'altro che salubre»,⁷⁰ è costretto a rientrare dal committente per consegnare la stima portata a compimento. Ciò può significare un distacco da Daria, alla quale si sente ormai legato e che vorrebbe portare con sé insieme al figlio. Ma ciò potrà avvenire solo dopo che si saranno aperti gli occhi ad entrambi, ancora una volta oltre le apparenze.

La pioggia lavatrice da quel momento fino alla liberazione completa non lo abbandonerà più: farà sperimentare l'abisso, per poi riemergere, un po' menomato, ma salvo, rinnovato e non più solo.

⁷⁰ A. Giostra, *Notte italiana*, in «Cinema Nuovo», n. 310, nov.-dic. 1987, p. 55.

II. *Un'altra vita* (C. Mazzacurati, 1992)

È essenzialmente un film che nasce da un sentimento di disagio. Racconta la solitudine di alcune persone in una grande realtà urbana, la perdita di orientamento e di memoria. Nel racconto si muovono personaggi molto lontani e diversi tra loro che il caso fa incontrare. È un po' come se ciascuno cercasse nell'altro il senso del proprio destino, senza riuscire a trovarlo. Si parla dell'Est come delle macerie del socialismo reale. Nel mio film un personaggio proviene da quelle macerie; ma incontra anche le macerie del capitalismo reale, del consumismo reale, la sua tragedia. Vorrei che questo film spingesse qualche spettatore a guardarsi di più intorno, a riconoscere quanto e come, oggi, tante persone stiano cercando di sopravvivere. È questa "un'altra vita", quella che ciascuno cerca come riscatto, sperando in un'esistenza diversa, migliore.⁷¹

Il sommesso rumore, via via maggiormente distinguibile, di motori d'auto in movimento accompagna i primi sedici cartelli in nero dei titoli di testa del film. Solo al comparire del diciassettesimo, contenente in sovrapposizione il titolo "UN'ALTRA VITA", la macchina da presa fissa, come in soggettiva proveniente dallo sguardo di fonte indeterminata, rivela la visione in campo lungo d'un quotidiano, frequente, abituale traffico di tarda sera presente in una tangenziale o un raccordo stradale alla periferia d'una grande città, per il momento priva di elementi che la possano con certezza definire. Vediamo brillare, come mille occhi di uccelli notturni, i doppi fari provenienti dalla direzione opposta al punto di ripresa, insieme ai rossi brulichii delle luci posteriori appartenenti ai mezzi marcianti nell'altro senso, con le due carreggiate delimitate da quelle dei lampioni e divise dalle rotaie d'una linea tramviaria.⁷²

⁷¹ Carlo Mazzacurati in M. P. GIORGI (a cura di), *Cinema/Dams. Formazione universitaria, ricerca, esperienze professionali*, Dipartimento di musica e spettacolo Università di Bologna, 1992, p. 18. Questo film fu l'ultima produzione direttamente collegata all'esperienza romana del regista padovano, prima del ritorno alle proprie terre d'origine che segnerà lo sbocco ad una nuova fase del suo lavoro. Morena De Bortoli trova ben simboleggiato l'aspetto della perdita di orientamento, richiamato in questa dichiarazione del regista, dalla sequenza in cui vediamo il protagonista, abitante ed esercitante la propria professione all'Esquilino, «perdersi in un labirinto di nuovi grattacieli della periferia romana» che «sembra rappresentare lo spaesamento di Mazzacurati, quando, trasferitosi nella capitale, una sera, verso l'imbrunire, si perde in auto nella periferia della città» e che così ne ricordava l'esperienza: «ho pensato quanto quel luogo rappresentasse l'idea di un nuovo mondo, forte, che può far paura, verso cui si può provare un senso di estraneità, ma con cui avrei dovuto misurarmi». Cfr. M. DE BORTOLI, *Carlo Mazzacurati*, in O. LONGO (a cura di), *Padua felix. Storie padovane illustri*, Padova, Esedra, 2009³, p. 476.

⁷² Cfr. T. MASONI, P. VECCHI, *Un'altra vita*, in «Cineforum», n. 319, novembre 1992, p. 72, ove inoltre si rimarca «il suono in diretta di Franco Borni» e come già un certo sonoro unito a questo tipo di immagini notturne, rapportabili ad «una qualsiasi *banlieue* europea», conducano ad «una sensazione di disagio [...]».

Nello stesso momento inizia il primo dei brani di Ralph Towner, autore dell'ispirata e riuscita soundtrack,⁷³ uno dei temi caratterizzanti la figura della protagonista femminile, Alia (Adrianna Biedrzyńska),⁷⁴ che incontriamo pochi istanti dopo, immigrata dalla Russia, passeggera piangente e sanguinante all'interno di un mezzo colmo di pendolari, qualcuno dei quali sembra interrogarsi interiormente sulla condizione di questa presenza dolorante. I viaggiatori rimangono discosti, in una sorta di disagio inattivante, bandendo ogni rischioso coinvolgimento in una situazione non conosciuta e perciò temibile. A proposito dell'idea iniziale e della genesi del film, il regista ha avuto modo di dichiarare:

C'è davvero un momento molto preciso, molto chiaro in cui ho pensato per la prima volta a questo film. Ricordo, in uno dei miei tanti rientri in auto a Roma, di essere passato dalla parte sud della città, di avere attraversato una zona verso l'imbrunire, d'inverno, e di essermi perso per un po' a guardare un tratto di strada: una porzione di trecento metri in cui c'erano molte macchine, un marciapiede appena rifatto e già sconnesso, dei negozi e un brulichio di esseri umani... Ho pensato quanto questo luogo rappresentasse l'idea di un mondo nuovo, forte, che può far paura, verso cui si può provare un senso di estraneità, ma con cui avrei dovuto misurarmi. [...] Davanti ad un negozio di parrucchiera c'era una ragazza con una vestaglia vagamente rosa, molto truccata, respingente ed attraente al tempo stesso, volgare e innocente. Mi è sembrata un essere umano smarrito, appartenente ad una modernità alterata, unica che è la Roma di questi anni. [...].⁷⁵

Come sottolinea Alessandro Faccioli fin dall'incipit «Mazzacurati vuole imprimere un segno forte all'esperienza di visione».

Il segmento iniziale – snodo liminare privilegiato del racconto e qui esemplarmente catalizzatore della temperatura emotiva del film – evidenzia la permeabilità e la continuità tra la rappresentazione dei paesaggi urbani e desolati di una sera romana, attraversati da mezzi di locomozione in corsa, [...] e la caratterizzazione di viaggiatori chiusi in se stessi all'interno delle carrozze del treno, i cui sguardi vuoti e assenti si perdono oltre i finestrini: come pesci separati da tante vasche di vetro trasparenti, l'una vicina alle altre. [...] La musica di Ralph Towner è in questa sequenza iniziale di fondamentale importanza perché contribuisce a connotare intimamente ambienti naturali in esterni che [...] quantomeno concedono elementi utili a un primo contatto dello spettatore con gli esistenti.⁷⁶

⁷³ Secondo Tullio Masoni e Paolo Vecchi un «intenso commento musicale dell'ex Oregon Ralph Towner, ulteriore vero «punto di vista» sulla vicenda». In T. MASONI, P. VECCHI, *Ivi*, p. 74. La colonna sonora, vedremo poi, si avvale inoltre, in determinate circostanze, di brani di canzoni popolari.

⁷⁴ R. TOWNER, *Alia's Theme I*, in «Un'Altra Vita», traccia 3, Roma, CAM, 1992. L'attrice polacca interprete della protagonista femminile era già un volto relativamente conosciuto anche in Italia per il ruolo della giovane figlia in uno dei mediometraggi del *Decalogo* kieszlowskiano, quello ispirato al quarto comandamento delle Tavole della Legge ricevute da Mosè sul Sinai (Es., XX, 2-17), *Decalogo, 4. «Onora il padre e la madre»* (*Decalog, cztery*, Krzysztof Kieślowski, 1988), scheda del film e cast in:

Url:<https://www.cinematografo.it/cinedatabase/film/il-decalogo-4/26633/>.

⁷⁵ Da T. MASONI, P. VECCHI, *Naviganti senza navigare. Conversazione con Carlo Mazzacurati* in Id. (a cura di), *Carlo Mazzacurati*, Savignano sul Rubicone, Alphabet, 1995, pp. 35-36.

⁷⁶ A. FACCIOLI, *Un'altra vita*, in A. COSTA (a cura di), *Carlo Mazzacurati*, cit., p. 43.

Questa sequenza introduce alle seguenti, nel corso delle quali assistiamo all'incontro professionale e umano tra Alia e il protagonista maschile, il dentista trentenne Sergio Aragona (Silvio Orlando).

Un raccordo sonoro si spegne nei primissimi fotogrammi della prima di esse. Una nota in battere sul preciso momento di chiusura del suo studio medico sembra voler ridondare la sensazione liberatoria derivante all'uomo a conclusione della propria giornata di lavoro.

Il successivo gioco d'inquadrature e la loro composizione interna mi sembra già rivelino, sin dai primi momenti, i modi d'essere e di affrontare il mondo diametralmente opposti dei due personaggi principali del film. Il semplice gesto quotidiano con il quale il regista sceglie di proporre per la prima volta il personaggio di Saverio, rimarcato dal cadere di una nota secca di chitarra, pare alludere alla sua volontà di chiudere al di là di quell'uscio ogni preoccupazione. Il protagonista sembra volersi lasciare alle spalle ciascun pensiero, qualsiasi riferimento all'attività giornaliera, per dirigersi verso il proprio appartamento e rifugiarsi nella monotona, ma rassicurante, crepuscolare, routine serale, consistente in una cena solitaria, la visione d'un programma televisivo, il riposo notturno come preludio della nuova ripresa del giro, il di seguente. Ma è invece proprio quella *nota-stop* dell'*Alia's Theme* che sta per introdurre un nuovo viatico al cambiamento di registro per Saverio.

La macchina da presa segue l'uomo durante il suo passaggio dal luogo di lavoro a quello domestico, posti a pochi passi l'uno dall'altro, sullo stesso pianerottolo.

Il regista sceglie significativamente d'inquadrare la figura attraverso il reticolo della struttura metallica che compone il vano ascensore, quasi a suggerire un'avvenuta lacerazione o a una situazione d'ingabbiato dalle ali tarpate, oramai incapace di avvertire nemmeno il bisogno di uscire dal suo isolamento, cui sembra avere aderito ormai rassegnato in via definitiva, accettandone ogni conseguenza.

Tale visione, infatti, che il montaggio ci consegna proprio in quel momento, susseguente al disagio espresso poco addietro da un paesaggio esterno alienante che lui, non fosse che per le banali compere di sussistenza, neppure è costretto ad affrontare, non avendo spostamenti da effettuare neanche per compiere un tragitto casa-lavoro come tocca, al contrario, a *quegli altri* là fuori, non può non rimandare immediatamente, quasi per paradosso, che all'idea di un carcere.

Sembra proprio l'incontro con Alia, un'*alterità* inaspettata, invasiva, ma forse inconsciamente attesa, sperata, che scuote, stupisce, sollecita con la sua richiesta impellente d'aiuto che egli può soddisfare con le proprie capacità professionali, divenire di riflesso una

manifestazione di una sua *mancanza*, finora inavvertita, non evidenziata. Un viaggio tortuoso fuori e dentro di sé, poligonale e ineluttabilmente pericoloso quando, più avanti, verrà ad incrociarsi con l'inquietante malavitoso locale Mauro (Claudio Amendola), a capo d'una gang di balordi in una Roma ormai diversa dalle borgate pasoliniane di solo qualche anno precedente, ma con dei tratti ereditari evidenti.⁷⁷

Alia arriva salendo i gradini sul cui rumore di passi si spegne completamente anche l'ultimo suono extradiegetico: dunque non ascende usando la comodità della gabbia, ma giungendo da una libera fatica, chiede un aiuto istantaneo. La sua impellente necessità soverchia le effimere resistenze dell'interlocutore, costretto sull'angolo di un'inquadratura dove primeggia lo spazio della parete vuota e nel quale, per un momento, la figura scura della ragazza ripresa di spalle copre completamente quella di lui, cui viene richiesta una rottura completa di schemi, un'immediatezza d'azione non derogabile e libera dai vincoli della normalità.

Questa posizione ed un movimento implorante, impetuoso e vitale, scaturiti paradossalmente da una fragilità, inizialmente coperta pudicamente da una mano sulla bocca violata,⁷⁸ ora invece esibita e mostrata nel suo totale bisogno di sostegno, non possono che annientare e rendere inefficace e inutile ogni resistenza alla sensibilità dell'uomo.

Saverio, si è subito reso conto che la giovane donna non è italiana e che le lesioni le sono state procurate da qualcuno; una volta accomodata nel lettino dello studio, preparandosi a prestarle cura, incuriosito comincia a fare domande sulla sua origine e su chi l'ha ridotta in questo stato, ma la giovane, per il momento, si dimostra disposta solo a confermare d'essere russa, mentre sul motivo sembra schermirsi e volersi chiudere nel silenzio.

Un primo piano di lui sopra quel volto tumefatto ed inerme, predisposto fiducioso a riceverne l'opera, lo potrebbe rendere incumbente, in una posizione, com'è, di forza; ma questa creatura spaesata ora lo raddolcisce, lo rende di nuovo pronto a muovere con sapienza i suoi

⁷⁷ Così si esprimono in merito Tullio Masoni e Paolo Vecchi: «Mauro, relitto di un pasolinismo borgatario che, reciso il cordone ombelicale con una ormai impraticabile cultura del sottoproletariato, è diventato delinquenza comune, non più rappresentante di una eccezionalità marginale, ma violenza nevrotica entrata a far parte dei tessuti «normali» della società». T. MASONI, P. VECCHI, *Un'altra vita*, cit., p. 72.

⁷⁸ La bocca è uno degli orifizi del corpo delimitati da quello che Jacques Lacan definisce in *Soggetto e desiderio nell'inconscio freudiano* «un taglio che è favorito dal tratto anatomico di un margine o un bordo», nominando tra gli altri proprio labbra e «chiosa dei denti» (cfr. J. LACAN, *Scritti*, Milano, Fabbri, 2007, pp. 821); tra gli organi «in cui appaiono gli scambi naturali» (*ivi*, p.142), da essa, in particolare, esce la *voce*, oggetto pulsionale aggiunto, insieme allo *sguardo*, da Lacan alla lista di quelli individuati da Freud, secondo il quale il gioco delle pulsioni, da lui definite «l'interfaccia tra il somatico e lo psichico», costituisce, oltre che il motore delle nevrosi, anche quello del soggetto umano., 142 e voce *pulsione*, B. BALBURE, in R. CHEMAMA, B. VANDERMERSCH (a cura di), *Dizionario di psicoanalisi*, Roma, Gremese, 2004, pp. 276-279.

attrezzi per esercitare le proprie capacità, per ricostruire al più presto un'identità che si sente smarrita.

Per questo, nonostante qualche tentativo di schermaglia *in primis* e, in aggiunta all'ora tarda, la normale necessità di un lungo lavoro dal molteplice numero di sedute, di fronte alla supplica di lei, Saverio s'impegna tutta la notte, dopo un paziente lavoro fatto di preliminari, di uso d'anestetico e di preparazione del materiale per la rilevazione dell'impronta del dente.

Segue uno stacco musicale, ancora il tema di Alia, e visivo sul paesaggio urbano d'una zona di soli uffici e servizi che ormai appare quasi ferma, solcata dal solo movimento di uno dei probabili ultimi tram notturni, ripreso da una camera fissa, passato il quale la macchina da presa ruota in verticale per inquadrare, tra alcune luci di lampioni stradali, una sola tenda illuminata ad un piano alto di palazzo, dietro cui s'intravede un'ombra umana, che fa pensare proprio a Saverio al lavoro.

Ci induce a questa identificazione il raccordo del brano della colonna sonora che, infatti, non s'interrompe col presentarsi della sequenza successiva, ma viene mantenuto durante i movimenti relativi al proseguire delle cure, ripresi con un leggerissimo movimento di macchina che, anche qui con un *tilt up*, sposta la visione dal profilo della paziente alle mani e al volto del dentista.⁷⁹

Saverio, accertatosi del buon andamento della prima parte d'intervento, levatasi la mascherina e fornite alcune rassicurazioni, seguito dallo sguardo della paziente, si dirige ad un tavolo dove dà corso ad una preparazione morbida da applicare poi sulla zona della dentatura colpita per rilevare la forma del dente da ricostruire. A partire da una carrellata laterale sul banco da lavoro che palesa la strumentazione utilizzata, dove gli oggetti sembrano rimandare lo sguardo ricevuto, tanto a chi deve utilizzarli, quanto allo spettatore che ne riceve la visione, l'attività di creazione viene pazientemente ripresa pressoché in tutto il suo svolgersi, dettagliando l'abilità di trasformazione e manipolazione di materiali dell'agente, accompagnata da concentrate espressioni, unitamente a suoni e rumori diegetici provocati dall'attrezzatura coinvolta, come il ronzio derivante da un macchinario in particolare. Si tratta di un modo di rappresentazione del tempo dell'agire umano e dei contesti visto anche in altri punti di questo e di vari altri testi filmici del regista. È da ritenere, pertanto, una sua precipua

⁷⁹ Quando vengono qui usati i termini *visione* e *sguardo*, si cerca di mantenere una chiara distinzione: «infatti la visione è una funzione continua mentre lo spazio dello sguardo è quello della discontinuità. Esso si articola in un movimento circolare di andata e ritorno verso una determinata cosa: partendo dallo spettatore aderisce all'oggetto, rimandando al soggetto la sensazione di essere guardato dalla cosa stessa [...]». R. SALVATORE, *Il cinema e lo sguardo*, in AA. VV., *Immagini e sguardi nell'esperienza psicoanalitica*, La Moderna Stampa, Napoli, 1995, p. 234.

cifra stilistica che ne connota con molta frequenza l'opera, manifestandone, per usare le parole di Gian Piero Brunetta, «l'abilità di far emergere il senso profondo del racconto anche nei momenti di vuoto dell'azione e la precisione con cui sa definire i personaggi, collocarli e farli vivere in un ambiente in cui il nero è il colore dominante».⁸⁰ Scrive Alessandro Faccioli:

[...] le lunghe pause descrittive qui concesse al flusso libero della storia grazie a inquadrature mobili, dal sapore meditativo [...] corrono in parallelo alla ricerca di valorizzazione di azioni narrativamente "inutili", di veri e propri scarti periferici del racconto. [...] Mazzacurati sceglie di rendere centrali e di descrivere minuziosamente alcuni degli atti umani più comuni, perlopiù evitati come la peste dal cinema di fiction classico.⁸¹

Una volta presa l'impronta, il protagonista preannuncia un lavoro di circa un paio d'ore in cui la presenza della paziente non si rende necessaria, offrendole invece di poter riposare e dormire in casa propria, accompagnandola all'appartamento di fronte allo studio.

La sequenza seguente si apre dal nero: la macchina da presa, posta al di qua della porta, riprende l'entrata dei due, apparenti come ombre, con un'inquadratura che presenta connotati sinistri, quasi a presagio di minaccia imminente su questo passaggio, verso un luogo d'intimità, per il prosieguo della storia.

Scelte come questa rivelano il chiaro, risaputo amore del regista per i canoni del film di genere americano, in questo caso quelli del *noir*, nel suo terzo film ancor più permeanti rispetto a quello d'esordio.

All'accendersi dell'illuminazione Alia avanza cautamente all'interno, mentre Saverio, che l'ha attivata, chiude dietro di loro la porta con la mano destra dopo averla liberata delle chiavi tintinnanti nel passaggio alla sinistra; ripone mano e chiavi nella tasca su quel lato del grembiule, subito seguito dal corrispondente movimento dell'altra mano; lei osserva la stanza con espressione un po' incuriosita, mentre lui dapprima la segue con lo sguardo, che poi volge verso la stessa direzione di quello di lei, mostrando di chiedersi che impressione le faccia il luogo.

I due, dall'inizio della sequenza ripresi senza stacco, si scostano appena, ma da quel momento rimangono quasi alle opposte estremità dell'inquadratura e le linee del disegno della porta sembrano definire i costanti limiti dei rispettivi campi d'azione, del resto minima. Mentre lui leva la mano delle chiavi dalla tasca, i due incrociano i loro sguardi, un po' accennando

⁸⁰ G. P. BRUNETTA, *La Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia 1932-2022*, Venezia, La Biennale di Venezia, Marsilio, 2022, p. 764.

⁸¹ A. FACCIOLI, *Un'altra vita*, cit., p. 43.

entrambi un sorriso. Lui, intuendo dall'espressione un po' di sorpresa della ragazza, toglie di tasca anche l'altra mano e inizia a fornire una spiegazione sia orale che attraverso gesti riguardo alla vastità dell'appartamento, soprattutto per il fatto, sottolineato, che lo abita in solitudine. Lei annuisce e torna a spaziare la stanza con lo sguardo, mentre lui, liberate oramai le mani, non più coperte, torna a posare il proprio sul suo volto che guarda in silenzio.

L'inquadratura in piano americano che apre la sequenza successiva, molto più movimentata in termini di montaggio, trasferisce i due personaggi in una nuova camera; mentre vi entrano sono ripresi entrambi da dietro, con lei che evidenzia un vistoso scollo di schiena del vestito indossato. Vi entrano e, occupato lo spazio, Saverio, ora ripreso di tre quarti, si volge ad Alia, che per effetto di prospettiva sembra giganteggiare su di lui. L'uomo le spiega trattarsi della stanza degli ospiti, ammobiliata col letto che fu dei genitori e armadio del nonno. Di lì il protagonista, fissato da un primo piano, estrae una coperta e, sorridendo amabilmente di una sua stessa battuta, la porge ad Alia che, ripresa in primissimo piano, ne rimane simpaticamente contagiata.

La ragazza poi muove la testa fino a mostrarsi di profilo alla macchina da presa, per poi continuare ulteriormente a modificare la posizione del proprio angolo visuale, come distratta da qualcosa d'esterno. L'atteggiamento viene ripreso in raccordo visivo dal ritorno al piano americano delle due figure occupanti la sola porzione di stanza inquadrata in precedenza e viene colto dall'osservazione di Saverio, portandolo ad avvertire il dubbio che non vi sia una certa inadeguatezza nella sua offerta ed esprimendo con una domanda questa sua improvvisa inquietudine.

La giovane si preoccupa subito di rassicurarlo in tal senso, pronunciando finalmente qualche sillaba dopo un lungo silenzio mantenuto fino a quel momento e procurandogli una certa momentanea soddisfazione, espressa da un primo piano su di lui. Il regista sceglie di mantenere la stessa inquadratura anche quando si avvertono dei passi compiuti fuori campo da Alia: con evidenza, lo sguardo di Saverio continua a seguirla, e un suo improvviso movimento degli occhi lo sorprende a rimirarne altri punti della persona; quando l'occhio della camera si sposta sulla ragazza, la rivela a mezza figura di schiena alla finestra, in una posa che produce una visione ammaliante d'avvenenza, mentre un riflesso sul vetro ne rimanda appena, tenue, il volto.

Lui, nuovamente inquadrato in primo piano, le annuncia che sta per tornare al lavoro e che la verrà a svegliare quando l'avrà terminato. Ma lo stacco successivo ritrae in controcampo il primo piano di lei, in posizione decentrata e schermato da quello stesso filtro trasparente, ma

non inconsistente, che li separa dalla vita e dal torpore esterni, evocati ora solo da due luci di lampione riflessi all'estremità opposta dell'inquadratura rispetto al volto di Alia, la quale pronuncia due parole di apprezzamento di cui Saverio subito non riesce ad attribuire il riferimento.

«È bella» lei dice, col suo accento straniero. «Cosa?» chiede lui, fuori campo. Lei, non lasciando la posizione, ma solo volgendosi indietro a lui, ancora non inquadrato, mantenendo un tono basso ma riempito di espressività: «Roma! È bella a questa ora».

Alia continua ad osservare la città di notte, quando entra senza stacco nell'inquadratura Saverio: dapprima sfocato in secondo piano, dietro il riflesso delle luci sulla finestra; poi s'inverte il fuoco, con lui a rimirare come in contemplazione la donna, la quale a propria volta dà l'idea di vivere un incantamento, tanto che non pare avvertire questo spostamento spaziale dell'uomo. Un momento di doppia estasi, rimandata come da una superficie speculare all'occhio esterno della macchina da presa, e dunque di chi guarda il film, che sembra amplificarsi attraverso la proposta di un inspiegabile salto sonoro degno di *Playtime* (J. Tati, 1967): il rumore distante di un ridestato traffico cittadino, quasi venisse registrato da questa stessa posizione estranea e non più dal luogo da cui le voci del dialogo, sino a qui, provenivano.⁸² O forse si tratta invece di un semplice incrocio sonoro con l'immagine successiva, una panoramica su Roma all'albeggiare che dà il senso del tempo trascorso ma anche il *la* ad una sequenza che si configura come un passaggio cruciale per il protagonista del film.

Giunto infatti il momento in cui Saverio può ridestare dal sonno Alia per applicarle il dente rifatto durante la notte; attraverso l'uso della soggettiva il regista fissa in pellicola l'indugiare del protagonista sul corpo della giovane girato sul fianco e ancora vestito dell'indumento indossato con eleganza dalla sera avanti, ma che ne lascia evidenti molte zone. Dapprima si ferma a guardarlo per un lungo istante così come gli appare, scorciato, dalla porta.

⁸² L'esilarante attore e regista francese è ben conosciuto per la propria abilità di «narrare attraverso i rumori» e di «giocare con essi», a volte fino alle estreme conseguenze, se non addirittura oltrepassando ogni convenzione e «falsando la percezione dello spazio». Il richiamo al film citato riguarda la sequenza in cui il protagonista, in attesa per un colloquio in vista di un'eventuale assunzione dentro una sala d'aspetto a vetrate, schermata acusticamente e con affaccio diretto sulla strada, «è via via inquadrato sia dallo spazio interno [...], sia da quello esterno, e i rumori si auricolizzano di conseguenza. A un certo punto, mentre il protagonista è inquadrato dall'esterno e percepiamo quindi i rumori del traffico, passa alle sue spalle l'addetto alle risorse umane, attraversa la stanza senza avvedersi del candidato, ma [...] nemmeno il protagonista lo sente, come se si fosse auricularmente trasferito anche lui nel nostro spazio uditivo». E se i film di Tati utilizzano questi meccanismi «per creare uno spazio comico e surreale», altri autori possono servirsene «per motivi di ordine espressivo-drammatico». Cfr. M. PIVA, *Il coccodrillo luminoso e altre storie: teoria e pratica dell'audiovisivo a scuola*, Pordenone, Cinemazero, 2009, pp. 136-137.

Poi, avvicinandosi qualche passo all'interno della stanza, si ferma ancora davanti a quel corpo. Inquadrato in primo piano di profilo, la macchina da presa tornerà su di lui con un primissimo frontale, dopo che il suo occhio e quello dello spettatore, nel più assoluto silenzio, l'avrà percorso per oltre un quarto di minuto, senza stacco ma quasi sezionandolo, seguendone il disegno come *a frammenti*.

Partendo dagli arti inferiori, le belle forme dei piedi e della curva delle gambe calzate in bruno, la camera sale lentamente verso il centro della figura; via via escludendo la vista subito precedente, inquadra la zona dei fianchi, del bacino e del pube, la cintola, il ventre, il busto, l'arco dell'alta schiena, collo e gola, fino alle braccia piegate e adornate da qualche monile, la mano destra posta sotto il volto calmo e ancora assopito. Viene in mente per una certa analogia, nonostante differenze sul piano espressivo, il film *La calda amante* diretto da François Truffaut (*La peau douce*, 1964), ove si manifesta il desiderio maschile per l'oggetto amato.

Per effetto anche di un rapporto dal destino effimero e tragico, ma in quel momento accondisceso, lo sguardo, lì, percorre «volumi e forme [di un] corpo quasi privo di vita e feticisticamente sezionato in porzioni», frammenti di corpo che il montaggio alterna con primissimi piani dell'uomo mentre muove su di essi un continuo contatto tattile, che qui viene invece marginato al solo sfioramento del volto. E se nel film del regista francese, accompagnato dalla melodia principale della pellicola, si manifesta quale punto di partenza dell'esplorazione, adesso lo troviamo alla sua conclusione, con in comune un'inquadratura ravvicinata sul volto del guardante, sconvolto, quasi angosciato. Il gesto successivo di leggero scotimento conferito alla spalla della dormiente, atto ad ottenere il risveglio di lei tornata in sembianze di paziente, pare quasi ottenere, di riflesso, il proprio.⁸³

Ma esso dura poco, da questo momento, infatti, viene tutto posto in secondo piano. Inizia per «il dentista timido e onesto» quanto «remissivo ma tenace» un continuo inseguimento della sfuggente ma, anche, inaspettatamente rientrante Alia, «forza propulsiva» e «personaggio

⁸³ Secondo la lettura di Rosamaria Salvatore, «Il corpo di Nicole [Françoise Dorléac, sorella di Catherine Deneuve, come ricorda in nota la stessa autrice], dalla statuaria bellezza, nutre in Pierre Lachenay [il protagonista maschile interpretato da Pierre Desally] il fantasma del femminile», un corpo di donna «assimilata ad un ideale estetico di perfezione». E anche qui, nella sequenza che Mazzacurati dedica allo sguardo di Saverio che percorre il corpo immobile di Alia mentre dorme, sembra che, citando J.-A. Miller, su questo «si rifletta l'immobilità che egli prova». In R. SALVATORE, *La distanza amorosa. Il cinema interroga la psicoanalisi*, Macerata, Quodlibet, 2011, p. 59. Salvatore, analizzando un altro film del regista francese e riprendendo il pensiero di Jacques Lacan, ricorda come «la condizione del desiderio maschile» sia «l'oggetto». Cfr. *ivi*, p. 61, n. 10.

catalizzante del film»,⁸⁴ decisa a raggiungere, seguendo l'esempio di propri espansivi connazionali, un'idealizzata libertà in luoghi lontani e promettenti mancanza di vincoli.

Ne perde le tracce una prima volta quando, la mattina dopo l'intervento, la donna esce di soppiatto senza nemmeno salutare: l'individua, le corre appresso, ma sale sulla carrozza sbagliata del tram; tenuto conto che non le ha chiesto neppure il nome, da lì e poi per la strada, spostandosi attraverso un paesaggio brullo, fatto di sterpi e poco attraente vegetazione, in direzione di una periferia che appare da lui poco frequentata. Udiamo sue urla, spasmodici richiami indeterminati per cercare inutilmente di fermarne il suo cammino a passo deciso. Tra frapposizioni di vetri, spazi, barriere, recinzioni e sconosciuti avvertiti come riprovanti cause di vergogna e biasimo od ostili impedimenti, è costretto a desistere dopo aver incrociato un paio di *borgatari* in scooter che improvvisamente, inscenando l'inesistente disabilità di uno dei due, che sembra però generare per un attimo nel malcapitato urtante un certo senso di colpa, ne causano il blocco, per poi lasciargli riprendere inutilmente la corsa, mandandolo a quel paese.

Un inciso che, tuttavia, sembra non essere tale per la macchina da presa, e dunque per l'occhio del regista, che li coglie in primissimi piani esaltandone l'espressività e, nel loro contesto, li disegna come indomiti guerrieri leonardeschi in piena battaglia, pronti ad erigere barricate e ad esibire gli artigli in difesa del controllo sui propri territori.⁸⁵

Questo primo allontanamento si conclude, però, inaspettatamente presto.

È la donna a ritornare da lui, dopo che quest'ultimo ha creduto di sopperire al momentaneo, improvviso stress *da mancanza* andando, sul tramontare del giorno, a compere in drogheria, dalla quale lo s'è visto non fa a tempo ad uscire che, seguito lateralmente da carrello e con le immagini sottolineate in colonna sonora dal suo tema dedicato, dai toni tristi e malinconici⁸⁶ coglie una mela rovistando nelle borse della spesa, la morde deciso e, masticando il boccone con piglio nervoso, cammina a passo cadenzato sul marciapiede verso l'auto, con la quale rientra viaggiando verso casa. Lo osserviamo durante il percorso immesso

⁸⁴ Riporto definizioni, espressioni e concetti tratti da: B. CORSI, *Mazzacurati: fra commedia e noir*, in F. MONTINI e V. ZAGARRIO (a cura di), *Istantanee sul cinema italiano: film, volti, idee del nuovo millennio*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2012, p. 110; C. PATERNÒ, *Carlo Mazzacurati: aspettando che cosa*, in «Cinecritica: periodico di cultura cinematografica», n. 20, ott. 2000, p. 29.

⁸⁵ Il riferimento iconografico è ai due *Studi per testa di guerriero per la battaglia di Anghiari* realizzati da Leonardo da Vinci nel 1504 circa e conservati a Budapest, Szépművészeti Múzeum. Cfr. F. DEBOLINI, *Leonardo. Un uomo universale agli estremi confini della mente e dell'arte*, Milano, Leonardo arte, 1998, p. 77.

⁸⁶ *Saverio's Theme* è infatti il titolo che accompagna questo momento stralunato del protagonista e che troviamo nell'album di Ralph Towner «Un'altra vita», pubblicato su dischi CAM lo stesso anno di uscita del film, 1992.

in raccordi stradali circondati da desolate vegetazioni e superato da qualche clacson impaziente, passando i confini cittadini tra incombenti palazzoni dalle luci ormai rade nell'imbrunire, spettrali quanto indifferenti.

In realtà i luoghi, gli ambienti, paiono assumere sempre in ogni film del regista, valenze e funzioni accuratamente studiate.

[...] il paesaggio, per me, molto spesso è un personaggio, [...] nel senso che è, come dire, una delle parti che esprime, in qualche misura, una autonomia, un grado che si può confrontare a quello dei vari personaggi: lo può essere di più e di meno, in un certo senso, a seconda del tipo di film, insomma. Certamente, [...] se questo è riferito ai film che io ho girato, diciamo, nei dintorni del fiume o del Delta del Po è molto più evidente rispetto ad altri film. Però anche [...] un film che è decisamente un *altrove* rispetto al Delta del Po e a quelle zone, dove ho fatto [...] parecchi film, è, per esempio, il paesaggio di *Un'altra vita*, è la periferia di Roma. [...] I luoghi sono poco seduttivi, spesso sono luoghi anonimi e [...] c'è una notevole difficoltà a farli divenire, per così dire, interessanti. Per cui arrivare al film, a quel film, ed avere, in qualche misura, una chiave per tentare di raccontare quel paesaggio e renderlo interessante, per me ha significato un lungo lavoro di *sguardo* su quel luogo e di comprensione. [...] Sta di fatto che il paesaggio di *Un'altra vita* è un paesaggio spurio. È un paesaggio dove, come dire, la dimensione del non essere una cosa, ma non essere ancora un'altra, è la sua caratteristica maggiore, insomma. Però il problema è stato quello di cercare visivamente una chiave per far diventare interessante questo aspetto: prendere per il *coppino* la questione di un paesaggio "infotografabile" e trovarne il suo aspetto più... più scioccante, per certi aspetti, e fare diventare quello, interessante.⁸⁷

E ancora, parlando di questa Roma «violata, senza memoria» che tra non molto Saverio condotto dagli eventi dovrà scoprire, il regista afferma:

[...] Abbiamo studiato a lungo la zona in cui ambientare questa seconda Roma, l'abbiamo immaginata nell'area del Tuscolano che è il fulcro attorno a cui ruota tutta la zona di Cinecittà e dei Castelli. Un agglomerato di ottocentomila persone con regole e linguaggi molto precisi e molto difficili da comprendere [...].⁸⁸

La giovane, di cui finalmente avrà modo di scoprire il nome, lo sorprende ad attenderlo mentre sale le scale verso il proprio appartamento, sul pianerottolo dove si sono incontrati, rannicchiata vicino alla sua porta con accanto un borsone. Ombre verticali, orizzontali e oblique si stagliano nel semibuio sulle pareti e sui personaggi, segnando le inquadrature della sequenza e trasmettendo un sentimento che sembra esprimere un opprimente momento di divisione infrappostosi tra loro.

⁸⁷ Trascrizione mia da *Disegni segreti. Intervista a Carlo Mazzacurati*, a cura di Maria Vittoria Costantini e Elisabetta Marchiori, che l'ha condotta; regia Michele Angrisani; «SPI Channel, Canale video della Società Psicoanalitica Italiana», 2012, pubblicato il 13 giugno 2013, consultato il 6 novembre 2021.

Url: <https://www.spiweb.it/multimedia/psicoanalisi-e-altri-saperi/videointervista-a-carlo-mazzacurati/>.

⁸⁸ In T. MASONI, P. VECCHI, *Naviganti senza navigare*, cit., pp. 36-37.

Lei si alza, mostra imbarazzo, cerca di scusarsi per il suo comportamento, alza lo sguardo su di lui desiderando comprensione, poi l'abbassa dichiarando d'aver avuto vergogna, al risveglio, di non poter pagare il servizio ricevuto, cui ora vorrebbe ricambiare con almeno un primo gesto di riconoscenza, porgendogli speranzosa un accattivante vasetto di pregiato caviale. Saverio ha ascoltato davanti all'uscio con le chiavi tintinnanti in mano, cercando inizialmente di non incrociarne gli occhi, durante il suo racconto, di non cadere di nuovo davanti al suo volto intriso di smarrimento: sente di non essere stato capito, si mostra offeso e sembra voler troncare sul nascere la conversazione. Ma questo suo atteggiamento di rifiuto e chiusura provoca in Alia una reazione inaspettata che ne richiama l'attenzione.

Mentre l'uomo si accinge a entrare in casa, lei getta con forza a terra il piccolo recipiente, mandandolo in frantumi e rovinandone irrimediabilmente il contenuto, sparso coi frammenti di vetro sul pavimento. Col pretesto di dover pulire, l'uomo ritorna sui suoi passi, ma Alia si offre di rimediare al danno. Si piega su cocci e materia organica dispersa e con panno e paletta li racimola.

Ne segue però una richiesta del tutto imprevista e impegnativa: se durante la giornata sarà occupata col proprio lavoro, appurato che l'amica cui intendeva rivolgersi ha ora un figlio e lo spazio cui pensava di poter accedere adesso è destinato al ragazzino, chiede invece a lui un ricovero per la notte. Dopo una prima titubanza, Saverio, scelto dalla ragazza in quanto ritenuto un «buono», visto il suo precedente aiuto, cede alla lusinga di una frequentazione, in realtà desiderata.

Nell'autoconvincimento di poter ottenere qualcosa di più dal giudizio di Alia su di lui, uomo colto e raffinato, conditi da continui scambi di sguardi e sorrisi conseguono piccoli gesti di gentilezza, accondiscendenze e concessioni alle sue richieste, inviti a pranzo fuori, a base di pesce di fiume amaro ma di specie assai rara in via d'estinzione, e visite fuori porta presso luoghi non molto frequentati ma di grande valore storico per gloriose battaglie ivi accadute in un passato antico e dai più dimenticate, cui si sente legato, lui, napoletano trasferitosi a Roma da tre anni dopo un matrimonio fallito, ma con ascendenze materne etrusche, più vicino ad un popolo come quello vinto dai «più forti», ma «capace di perdere con dignità».⁸⁹ Lei pure rivela d'essersi sposata, con un italiano, che però mai compare, facendo ipotizzare un matrimonio di convenienza.

⁸⁹ Saverio usa quest'espressione più avanti nel film, a seguito d'una sconfitta al gioco, ma anche in sorta di premonizione rispetto alla lotta ingaggiata in favore del compimento dei propri desideri più profondi, quando invece sopraggiungerà il convincimento dell'impossibilità di soddisfarli, comprendendo la distanza con i ventilati progetti altrui.

L'apice di disponibilità è forse raggiunto allorché Saverio accetta di accogliere a cena in casa propria alcuni connazionali di Alia, come lei anche loro liberati di recente dal giogo derivato dalle conseguenze dell'ex cortina di ferro. Uomini e donne in Italia di solo passaggio, proiettati verso le chimere offerte dalla visione d'un mondo nuovo e diverso. Tutti pervasi dalla «speranza di un'altra vita, quella che ognuno, quando comincia a guardarsi intorno, vorrebbe che non fosse solo sopravvivenza»,⁹⁰ evocabili anche da semplici testimonianze ricevute da chi già vive positivamente il cambiamento. In vista d'un auspicato promettente viaggio transoceanico,⁹¹ praticano provvisoriamente un piccolo commercio ai limiti o al di là della legalità.

Alia, lei stessa impegnata in attività analoga e non più addetta in un bar come ha voluto far credere a Saverio, momentaneamente fuorviandolo, li ha conosciuti durante una delle sue uscite per la vendita di articoli d'abbigliamento che quotidianamente estrae dai borsoni portati con sé ed espone in zone strategiche della città, catturando l'attenzione dei passanti. Gli ospiti sono piombati addosso a Saverio invitati dalla ragazza, fino a quel momento a sua insaputa.

Recentemente il protagonista, sempre più attratto dalla ragazza e dal mistero che ne avvolge il vissuto, l'ha seguita una mattina proprio in una di queste uscite e osservata a distanza, non visto, cercando di dare una lettura ai suoi comportamenti, credendo di carpirne almeno parte dei segreti desideri quando ne ha colto lo sguardo rivolto ad alcuni beni di consumo esposti nelle vetrine. Ha però alternato moti di fascinazione a titubanze ed incertezze.⁹²

Quella cena, lui, l'aveva invece preparata nel chiaro tentativo di far breccia sul sentimento della giovane nei propri confronti.

Era stata immaginata pregna di tutt'altra atmosfera, allestendo l'ambiente adatto ad un *tête-à-tête*, con tanto di bianca tovaglia amorevolmente stirata su di una tavola imbandita con stoviglie di pregio, vaso di fiori ad ornamento e dono studiato sui segnali giunti dal precedente

⁹⁰ Tratto dalla presentazione del film sul retro della custodia della cassetta VHS distribuita dopo l'uscita del film. Purtroppo, a quanto risulta, ad oggi il film non ha ottenuto una nuova distribuzione in digitale.

⁹¹ In un'intervista pubblicata nel 2003, parlando del lavoro che precedette la stesura del soggetto e della sceneggiatura, condivisi ancora con Franco Bernini, Mazzacurati confidava: «[...] È stata veramente un lavoro lunghissimo, molto meditato, fatto di sopralluoghi nella città, fotografie, interviste, la scoperta dei russi, di questo mondo nomade che si sta spostando da oriente a occidente, che è a Roma un po' in attesa, con l'obiettivo di andare nelle Americhe, Canada e Stati Uniti, che si innesta nella nostra storia [...]». Da *Carlo Mazzacurati. Intervista di Giancarlo Beltrame*, cit., p. 139.

⁹² Mi sembra interessante rilevare come il personaggio di Saverio senta spesso il bisogno di toccare oggetti quando attiva pensieri rivolti ad Alia: ad esempio fa tintinnare le chiavi o le passa da una mano all'altra quando la porta nel suo appartamento; oppure, come qui, quando si sposta osservandola dal parcheggio delle auto accostate al sagrato, passando la mano sui paracarri o poggiando braccio e pugno chiuso sulle cappotte delle auto.

pedinamento, il tutto ripreso in ogni particolare dalla macchina da presa. Gestì e materiali, questi ultimi prima allineati e composti sul piano della credenza analogamente a come lo erano i ferri del mestiere sul piano di lavoro in laboratorio, vengono raddoppiati d'intensità in forza della presenza della soprastante specchiera che li riflette tanto quanto il suo tentativo di controllo di uno stato emozionale che va crescendo nell'attesa, fantasticando in solitudine e cercando un minimo di distensione davanti ad un episodio in bianco e nero d'una serie televisiva d'annata.⁹³

Dopo un rapido riassetto a cintura e capelli, andava ad aprire al suono del campanello, non senza battere, distratto, curvando per uscire dal salottino, il ginocchio sul basso tavolino accogliente telecomando e giornali, superato certo indenne in chissà quant'altre occasioni.

Nonostante i primi imbarazzi, dovuti principalmente alla sorpresa di queste presenze sconosciute e inattese, poi alla costrizione di dover accettare da Alia, rimasta a sua volta colpita dal pensiero di Saverio nei suoi confronti, un adeguato contraccambio al suo regalo (misteriosamente indovinato, in quanto all'oscuro

dei subiti pedinamenti, ed infine, alla barriera linguistica caratterizzante il susseguirsi di discorsi coinvolgenti tutti i commensali escluso, per evidenti carenze in tal senso del padrone di casa, grazie a canti allegri e ad un distillato che lo veniva stordendo, il convivio sembra tradursi momentaneamente in un'esperienza felice.

Finisce invece a baruffa tra loro, assistiamo a danneggiamenti vari e alla sparizione di tutti per l'esigenza di condurre a soccorso un ferito. Gli effetti collaterali conseguenti quasi arrivano a comprometterlo il giorno dopo, a seguito d'una visita al suo studio d'un agente per convocarlo in commissariato, tra lo sgomento e l'incredulità dell'attempata e abnegante assistente.

Saverio è stato chiamato in ballo dalla ragazza per garantire formalmente, vista la mancanza di documenti regolari, su sue affermazioni e posizione. Ma, nonostante i sospetti e

⁹³ Prima che si senta squillare il campanello all'ingresso e che Saverio, spento col telecomando l'apparecchio televisivo, durante il movimento che segue per andare ad aprire, girando attorno ad un tavolino posto al centro della stanza, e superato probabilmente indenne chissà quante altre volte, nella foga gli sbatta contro col ginocchio, lo vediamo guardare il 26° episodio della VI stagione della serie *Perry Mason*, trasmesso in italiano col titolo *Rivelazioni piccanti*, che però in originale suonerebbe, tradotto dall'inglese (*The Case of the Skeleton's Closet*, 1963), nell'analoga espressione italiana «Lo scheletro nell'armadio», leggermente più lugubre e, soprattutto, forse scelto per maggiore attinenza con situazioni vissute nel film dai protagonisti. Inoltre le immagini che scorrono in quel momento davanti agli occhi di Saverio, quasi disteso sul divano ma che dà l'impressione di non esservi presente col pensiero, propongono una sequenza del dibattito in aula in cui il famoso avvocato, frutto della fantasia di Erle Stanley Gardner (il primo romanzo compare nel 1933, *The Case of the Velvet Claws*) ed interpretato da Raymond Burr, sta incalzando l'individuato presunto colpevole di un delitto, il quale ad un certo punto risponde «Era un uomo spregevole, se lo meritava!», che sembra prefigurare ciò che avverrà, per mano di Alia, alla fine del film.

il chiaro disappunto del poliziotto impegnato nella ricerca della verità, Saverio non esita ad affermare e sottoscrivere una dichiarazione in appoggio di Alia, che da quel momento risulta con lui convivente per motivi di assistenza lavorativa.

Tuttavia, Alia confida al protagonista che non manterrà ancora a lungo l'imbarazzante situazione. Completate ormai le cure dentali e ritornata in piena e soddisfacente bellezza d'aspetto, giudica sia meglio non rimanere oltre in quel luogo visto che, a quanto pare, ha trovato la possibilità di una nuova sistemazione.

A quel punto Saverio, non capacitandosi immediatamente dell'irreversibilità del cambiamento che gli viene prospettato, cerca di far rientrare il proposito di questo distacco con la sua consueta disponibilità, ed anzi piacere, nell'ospitarla.

Solo successivamente, avvertendo l'imminenza della perdita di quella presenza, divenuta per lui ormai essenziale, tenta di trattenerla soprattutto con scambi di sguardi ripresi dal regista mediante campi e controcampi dei loro volti ripresi in primo piano che mostrano il rispettivo dispiacere per un allontanamento da una situazione che era di, almeno apparente, serenità maturata.

Vista però la risolutezza della decisione presa dalla ragazza, Saverio esplicita il proprio desiderio verso di lei, avvicinandosi al suo corpo. Con una certa titubanza e una non abbandonata delicatezza, tentando un contatto fisico che, dopo un primo doppio moto di deviazione, ottiene la risposta cercata e la concessione d'una notte d'amore.

Ma, bandendo ogni possibile morboso voyerismo, il regista sceglie di offrirne uno sguardo pudico e rispettoso, ponendo in atto uno scarto temporale, staccando direttamente dal momento finale della sequenza appena descritta a quello iniziale della successiva: alla visione del loro primo bacio appassionato, effuso davanti alla specchiera che già riflette una porzione del letto chiamato ad accogliere il loro congiungimento, fa seguito un movimento lento della macchina da presa che li avvicina nel sonno abbracciati, a rapporto già avvenuto. Un motivo delicato ed un po' malinconico di sola chitarra⁹⁴ fa da raccordo tra questa inquadratura e le successive: Alia che si desta, si libera con un movimento attento e discreto dal braccio di Saverio sovrapposto al proprio ed esce dal talamo accennando un sorriso rivolto all'uomo beatamente ancora addormentato; in mezzo, una camera fissa riprende i tetti di Roma al mattino, dalla finestra dell'appartamento posto sul colle Esquilino.

⁹⁴ *Other Life*, traccia 6 dell'album «Un'altra vita», cit.

Lì, tra i meandri della città, è dove ora Alia si è dileguata. Al risveglio, infatti, mentre il borbottio della caffettiera sovrasta per qualche attimo il motivo struggente del cordofono di Towner, il protagonista trova rimasti a dirgli di lei, nel nido improvvisamente svuotato, un messaggio, un capo d'abbigliamento e la cartolina proveniente dal Canada ricevuta dai connazionali.

Lo scritto, sintetico e presentante un piccolo errore di preposizione che il dotto uomo di cultura non resiste a non correggere, ma che ben esprime un tumulto di pensieri agitati la sede dei suoi sentimenti,⁹⁵ forse ora non più così saldi, ma vacillanti dopo che la parola, dalla voce e dagli occhi con cui fino ad allora utilizzati per comunicare, è trasmigrata ai corpi; la sua maglia ritrovata, invece, sembra esserne il simulacro, con un'etichetta che, pensandoci, potrebbe fornire una possibilità di traccia da seguire per tentare, spera, un ricongiungimento.

Partendo da così flebili, e ben pochi altri, elementi, nella sua ricerca viene a contatto con Luisanna (Monica Scattini), parrucchiera con figlio amica di Alia, e, suo tramite, quasi per caso, con «un certo sottobosco romano fatto di negozianti che si arricchiscono con attività illecite, gran frequentatori di locali notturni e di donne facili».⁹⁶

Fino ad incrociare Mauro, figura determinante ed inquietante del film. «Evocato dalle parole degli amici prima ancora che visualizzato, il corpo del capobranco è anticipato dalla sua voce off, dopo quasi cinquanta minuti» si rende «subito evidente la sua natura di angelo nero della notte»,⁹⁷ orchestratore nella grande città di uno «scorrere parallelo, accanto alla quotidianità visibile, di esistenze e di abitudini sommerse».⁹⁸

Man mano che il racconto procede, ci si accorge di quanto, in realtà, il suo personaggio fosse addirittura preesistente all'*incipit*, essendo stato lui ad aver sfigurato, nel modo con cui si è presentata, la giovane protagonista, di fatto considerata la *sua* ragazza. Sempre più s'incuriosisce di questo omino, che più frequenta e introduce negli ambienti di una Roma notturna e falsamente luccicante, maggiormente ne valuta le qualità, ritenendolo forse intelligente alla pari, ma con un alto grado di istruzione e cultura; custode d'una memoria storica a lui sconosciuta. Saverio ne appare un fiero portatore e, all'occasione, divulgatore, senza però atteggiarsi in maniera altezzosa. Presolo sotto la propria ala, sembra voler favorire

⁹⁵ Il piccolo biglietto recita: «Troppi pensieri in mio cuore». Saverio con un tratto di penna taglia «in» per sostituirlo con «nel». Lui stesso userà questa frase in una situazione che, mentre frequenta la compagnia di Mauro e della sua banda per cercare di arrivare ad Alia, lo vedrà protagonista di un episodio in cui non riuscirà a voler dare compimento ad un rapporto sessuale con una ragazza che ne fa parte, disponibile a concedersi dopo averlo conosciuto ed apprezzato per la sua sensibilità.

⁹⁶ E. COMUZIO, *Vetrina del cinema italiano*, «Cineforum» n. 318, ottobre 1992, p. 30.

⁹⁷ A. FACCIOI, *Un'altra vita*, cit., p. 47.

⁹⁸ E. COMUZIO, *Vetrina del cinema italiano*, cit., p. 30.

un rapporto d'una sorta d'«amicizia virile» dai poli opposti,⁹⁹ ma finalmente con una persona che può sentire persino, se non alla pari, umanamente in sintonia. Oltretutto è venuto a sapere che proprio da lui si è curata Alia: anch'egli vorrebbe ritrovarla, ma per tornare ad impossessarsi di lei e del suo destino: da quella aggressione inferta ha perduto ogni traccia e ogni riferimento e certo non immagina ciò che tra i due sia avvenuto.

Saverio, che al contrario comincia ad avere una visione ora più chiara della situazione e delle criticità che avvolgono le circostanze, è tuttavia convinto che da queste frequentazioni, rivelantesi sempre più non certo prive di pericoli, possano spuntare fili d'Arianna che lo conducano sulla via giusta. Sta perciò al gioco, guadagnando da una parte sempre più la fiducia di questo losco ed instabile personaggio, capace di alternare finta affabilità e scatti d'ira furiosi e distruttivi verso chi sgarri o lo tocchi sul vivo con intimi momenti di celato scoramento.

Dall'altra, e ancor più, quella di Luisanna. Quest'ultima, convintasi dopo un lungo, estenuante lavoro persuasivo, lo porta da lei, al suo rifugio in riva al mare.

Non è previsto, però l'*happy end* per Saverio. Alia è gentile con lui, si rende conto che quanto gli sta per chiedere provocherà sofferenza, ma ormai vuole lasciare la Roma che si presentava *bella*, ma si rivela invece un'ossessione, tale da non lasciarle scampo. Non vuole fermare il suo viaggio verso un'alternativa, per guardare oltre, verso un *altrove* più promettente e meno vincolante. Gli chiede di dimenticarla. Saverio, pur comprendendo e accettando la decisione, si ritira in un luogo tipico, stavolta, della Roma da cartolina che l'infinità di turisti abituali frequentano, distanti dal suo sfogo di pianto per il sogno di *un'altra vita* anche per lui definitivamente tramontato.

Ma in questo film, tra quelli di Mazzacurati forse il più *noir*, neppure per le speranze di Alia si configura il lieto fine.

Rintracciata da Mauro nel suo rifugio offerto in riva al mare dai connazionali ormai pronti a salpare a giorni verso il Canada, cerca di difendersi da una sua ulteriore aggressione, che invece coglie lei e, tremendamente, lo stesso Saverio corso in aiuto, dei quali il malvivente ha scoperto quella che considera una ignobile tresca avvenuta alle sue spalle.

L'epilogo è tragico, nel senso greco del termine:

⁹⁹ Mazzacurati ha avuto modo di specificare la sua volontà di esprimere, con le due figure maschili principali, le diverse facce della Roma di quel periodo catturate dal suo sguardo alieno, in quanto ivi trasferitosi e non romano d'origine, e rimandatogli dalla città: « [...] Da una parte c'è il personaggio interpretato da Silvio Orlando che si affida alla parte immutabile della città per darsi senso;; dall'altra il personaggio di Claudio Amendola che vive lo spazio moderno, violato, senza memoria e quindi, in un certo senso, senza colpa. [...]». In T. MASONI, P. VECCHI, *Naviganti senza navigare*, cit., p. 36.

In un dialogo concitato, nascosto dal rumore delle onde, Alia, per ribadire a Mauro la sua intenzione di abbandonarlo, accenna al suo rapporto con Saverio. Mauro picchia la donna e infierisce su Saverio accorso in suo aiuto. Raccolta una pistola sull'arenile, Alia spara a Mauro e lo uccide.¹⁰⁰

Girato e agito con accurata maestria espressiva, anche qui, com'era avvenuto in *Notte italiana* in apertura ed in epilogo della vicenda sul Delta del Po, e come si ripeterà anche in seguito in altri luoghi del suo cinema, in fasi salienti l'elemento *acqua* viene associato dal regista alla morte.¹⁰¹ Qui, sul litorale di una spiaggia, il mare inghiotte Mauro morente, colpito dalla sua stessa pistola per mano di Alia che spara quando lui, a sua volta, sta cercando di affogare in quell'acqua Saverio.

Nelle inquadrature finali di *Un'altra vita* le onde del mare, mosse sulla riva da vortici ventosi, in una livida alba, accolgono il corpo senza vita di Mauro, dopo un violento scontro fisico con Saverio. Il suo volto affonda nelle acque gelide mentre un altro viso, quello di Alja, autrice della sua morte, fissa, congelata dal dolore, la figura immobile dell'uomo coperto dalla schiuma della marea. Anche in questa straordinaria sequenza la natura traduce in segni tratti delle singole, smarrite esistenze. [...] ¹⁰²

L'incalzante finale ¹⁰³ non risolve, ma apre nuove questioni. Interrogativi che continueranno e ritroveremo sviluppati in nuove opere del cineasta padovano.

¹⁰⁰ «Cineforum», n. 319, cit., p. 72.

¹⁰¹ Come ben rileva Rosamaria Salvatore analizzando proprio *Notte italiana*, troviamo questa «risonanza simbolica» che vede l'acqua teatro di corpi senza vita, oltre che, appunto, in *Un'altra vita* e nel film d'esordio, sia in *A cavallo della tigre* (dove al mare è affidato con gesto pietoso il compagno d'evasione morto, adagiato su una zattera lasciata alla deriva), che nel secondo e nel terzo film ambientati sul Delta del grande fiume padano (*L'estate di Davide* e *La giusta distanza*): una sequenza del primo propone il mare restituire il cadavere galleggiante dell'amico straniero del protagonista, mentre il secondo quello violato della maestra venuta da fuori paese. In A. COSTA (a cura di), *Carlo Mazzacurati*, cit., p. 9 e p. 150, n. 13.

¹⁰² *Ibidem*.

¹⁰³ Nel suo volume che analizza il cosiddetto *Nuovo cinema italiano* proposto da alcuni cineasti a cavallo dei decenni Ottanta e Novanta del secolo scorso, Mario Sesti lo definisce «uno dei finali più belli e rovinosi di questo cinema» (in M. SESTI, *Nuovo cinema italiano. Gli autori i film le idee*, Roma-Napoli, Theoria, 1994², p. 155). Secondo quanto dichiarato dal regista, circostanze ed imprevisti avrebbero ulteriormente e fortemente influito, nella fase delle riprese, alla resa oltremodo drammatica della sequenza, avvalorando la sua convinzione che anche «il caso» possa giocare un ruolo importante nella realizzazione dei film, tenendo comunque a rimarcare che «alle spalle però vi erano una grossa tensione, concentrazione e coscienza dell'importanza del momento che hanno consentito di sfruttare nel modo migliore l'evento inaspettato». Si veda in proposito il suo racconto di quel momento nella lunga intervista concessa a T. MASONI, P. VECCHI (a cura di), *Carlo Mazzacurati*, cit., p. 38, ripreso anche in Id., *Carlo Mazzacurati: La bellezza del foglio bianco*, cit., p. 18.

III. *Vesna va veloce* (C. Mazzacurati, 1996)

«[...] il discorso del giovane cineasta padovano riguarda *noi*, più che *loro*. «Vederci con gli occhi dell'altro è forse il modo migliore per conoscerci», ha dichiarato, e in effetti anche stavolta il racconto è uno specchio che riflette i nostri atteggiamenti di fronte a chi bussa, in modo corretto o sbagliato, alla nostra porta [...], scalfisce la nostra superficie e ci spinge a riflettere su come siamo noi, non su come sono loro».¹⁰⁴

I titoli di testa del quinto lungometraggio diretto da Carlo Mazzacurati scorrono, dopo alcuni cartelli sul nero, sul dettaglio delle mani di un uomo in divisa avanzante sulla corsia centrale di un pullman, illuminato artificialmente da luci interne, mentre chiama i nomi e consegna i passaporti, una ad una, alle persone sedute al proprio posto. La voce dell'uomo si staglia su di un tenue chiacchiericcio in sottofondo: durante il suo incedere viene preceduto dalla macchina da presa che, arretrando, produce un movimento sull'asse orizzontale ad inquadrare di volta in volta, in primo piano, ciascuna di loro quando risponde all'appello e riceve il documento. Si può subito intuire che ci si trovi in presenza di cittadine e cittadini dell'est Europa, visti i nominativi, l'ultimo dei quali è quello di Vesna Wislaw¹⁰⁵ (interpretata dall'attrice Tereza Zajickova), la giovane ceca bionda protagonista femminile del film, sul cui atteggiamento, come afasico, e sulla stanca postura del capo, reclinato ed abbandonato sul poggiatesta del sedile, l'inquadratura sosta alcuni istanti: gli occhi rivolti a quella mano maschile che le si protende, solo per un attimo si alzano poi appena più su, verso la figura dell'uomo, che noi non vediamo mai interamente durante tutto il piano sequenza iniziale.

Infine, contestualmente alle prime note di un languido motivo della colonna sonora orientaleggiante, attinto dalla musica del sassofonista norvegese Jan Garbarek,¹⁰⁶ lo sguardo di Vesna lo segue passare oltre. Egli compare solo successivamente, ripreso dall'esterno, scoprendo la propria identità di doganiere, mentre continuano a scorrere i titoli su immagini e

¹⁰⁴ E. COMUZIO, *Vesna va veloce*, «Rivista del Cinematografo», anno 66°, n. 10, ottobre 1996, p. 22.

¹⁰⁵ Indico il cognome della protagonista, non riportato nei titoli ma solo pronunciato unicamente in questa sequenza del film, ricavandolo dalla trascrizione operata da Chiara Tartarini nel suo contributo alla fondamentale monografia a più mani sull'opera del regista (mentre i sottotitoli in italiano del DVD preso a riferimento riporterebbero invece «Vidlas», ma non sembra corrispondere al sonoro). Riguardo al saggio, come riferito nella circostanza dalla stessa autrice, si tratta di un suo precedente intervento che proponeva un esame del film nell'ambito di un ciclo di lezioni organizzato dallo stesso Costa nel 2003 dal titolo *Cinema e interculturalità*. Allora il cineasta ebbe modo di visionarne il testo, ricevuto dal curatore, e di rispondere in merito «con una mail affettuosa, sensibile e piena di incoraggiamenti». C. TARTARINI, *Vesna va veloce*, in A. COSTA (a cura di), *Carlo Mazzacurati*, cit., pp. 63-72 e n. 1, pag. 152, comparso anche in veste di articolo nel n. 4-2014 della rivista «Psicoart», di cui l'autrice è Direttore Scientifico, col titolo *Geografie per luoghi e persone. In ricordo di Carlo Mazzacurati*, consultato in data 11 ottobre 2022. Url:<https://psicoart.unibo.it/article/view/4254/3708>.

¹⁰⁶ J. GARBAREK, *Raga I*, dall'album «Ragas and Sagas», Germania, ECM Records, 1992.

suoni. La guardia saluta il conducente e scende dal bus turistico che, lasciato libero di proseguire verso il valico di frontiera, consente la visione della stazione di presidio, illuminata dalle luci al neon, e dei colleghi del controllore che la abitano.

La musica extradiegetica prosegue, sovrapponendosi al motore della corriera, dapprima mostrata in marcia su una strada alberata a fari accesi mentre incrocia alcune auto in una luce aurorale; poi ripresa all'interno, penetrata dai chiarori diurni, quando alcuni occupanti iniziano a levarsi maglie e giubbini, mentre altre persone sono ancora nel sonno oppure, già deste, guardano fuori dal finestrino l'approssimarsi di nuovi luoghi;¹⁰⁷ il brano sfuma le ultime note di ricordo e l'apparizione dei titoli, una volta elencati gli interpreti, prende una pausa.

La macchina da presa ruota all'indietro verso sinistra sul proprio asse orizzontale e inquadra Vesna con la passeggera al suo fianco, una bruna coetanea che le sta parlando nella loro lingua, tenendo in mano un biglietto con il quale rende partecipe la vicina di alcune richieste d'acquisto pervenute dai famigliari che i sottotitoli ci aiutano a comprendere. Vesna ruota a sua volta il capo verso di lei e guarda il pezzo di carta, rimanendo sempre appoggiata al sedile in una posizione ed un atteggiamento che lasciano intendere stanchezza, svogliatezza, o entrambe, anche se il tono confidenziale con il quale l'altra le parla e le porge del cibo per dividerlo sembra rivelare una abituale frequentazione tra le due giovani. Declinata l'offerta per dichiarata contingente inappetenza, accenna un minimo sorriso alle considerazioni sulle frustranti reazioni che l'amica ritiene di ottenere dai mai soddisfatti congiunti, avendo questi sempre qualcosa da ridire al realizzo di simili commissioni. Ma la leggera reazione divertita dura un istante quasi impercettibile: finita la frase, la compagna a lato torna a sgranocchiare dal suo sacchetto di modeste leccornie e Vesna si abbandona nuovamente all'attesa, reclinando la testa sul fianco opposto.

I titoli riprendono la loro esposizione sulle immagini quando si passa, con uno stacco, alla successiva sequenza: ormai nella piena luce di un mattino soleggiato e sullo sfondo di un paesaggio collinare fortemente antropizzato dal brulichio di fabbriche abitative, il bus turistico fa il suo ingresso, annunciandosi con colpi di clacson, all'interno di un parcheggio adibito ad ospitare un notevole numero di suoi omologhi, favorendo affollati assembramenti dovuti alle discese o risalite di presenze umane formicolanti.

¹⁰⁷ Il tema del viaggio e il ruolo della strada si può dire creino un connubio con la protagonista, un'intima relazione e la connotano costantemente. Si veda in proposito quanto sostenuto da Laura Rascaroli in *Vesna va veloce: the female nomad and death on the road* all'interno del suo più ampio intervento L. RASCAROLI, *New voyages to Italy: postmodern travellers and the Italian road film*, «Screen», vol. 44, n.1, Spring 2003, pp. 71-91.

Si riversa su di un piazzale di Trieste direttamente prospiciente il mare anche la comitiva di cui fa parte Vesna il cui sguardo, dopo un rapido giro attorno, viene attratto dalla visione, forse la prima nella sua vita,¹⁰⁸ dell'enorme distesa d'acqua apertasi davanti a lei e la muove a cautamente avvicinarvisi, in un coinvolgimento sinestetico che la conduce incantata ad ammirarlo, udirlo, respirarlo, quasi gustarlo.¹⁰⁹

C'è il mare ad accogliere Vesna, quando lei scende dal torpedone che l'ha condotta lontana da casa. Sempre sul mare si chiudeva la vicenda di *Un'altra vita*, inutilmente proiettata verso un irraggiungibile Canada. Di fronte al mare Vesna si arresta abbacinata, come di fronte a una promessa, e della sua presenza non potrà più liberarsi.¹¹⁰

L'amica del pullman la chiama a ricongiungersi con la comitiva per la caccia ai prodotti della civiltà dei consumi, magari di scarso valore, ma che l'economia dei propri villaggi di provenienza non può rendere accessibili: è chiaramente il principale motivo del viaggio estivo compiuto in questo lembo più vicino d'occidente, condiviso, se non proprio da tutti, almeno da gran parte dei tanti altri *turisti per un giorno* provenienti dai paesi dell'Est Europa negli immediati periodi seguiti alla caduta della *cortina di ferro*, che per decenni ha separato politicamente ed economicamente il vecchio continente.¹¹¹

¹⁰⁸ Così almeno per l'attrice che l'impersona, come riportato in S. ROBIONY, *Tereza: «Ora ho visto il mare»*, in «La Stampa», 30 agosto 1996, p. 22, confidenza riportata anche dal regista in T. MASONI, P. VECCHI (a cura di), *Carlo Mazzacurati: La bellezza del foglio bianco*, cit., p. 21.

¹⁰⁹ Nel breve tragitto di appropinquamento la giovane si morde ripetutamente il labbro inferiore.

¹¹⁰ A. Piccardi, *Vesna va veloce*, in «Cineforum», n. 357, settembre 1996, p. 13.

¹¹¹ Basti pensare all'espressione di «Occidente dorato» circolante a seguito degli storici avvenimenti del tardo autunno 1989, ripresa mentalmente in *Heimat 3. Episodio 1. Il popolo più felice della terra (1989)* (Edgar Reitz, 2004) dalla raffinata cantante internazionale Clarissa Lichtblau (Salome Kammer), personaggio femminile principale di questa *tranche* dell'imponente saga di Reitz, mentre, con la propria lussuosa BMW, trasporta nello storico novembre del 1989 da Lipsia, soggetta fino a solo qualche giorno prima alle drammatiche e pesanti restrizioni della DDR, i due ex-scenotecnici del teatro cittadino rimasti disoccupati dopo l'annullamento del suo concerto, per lavorare come muratori, falegnami, tappezzeri e via dicendo, alla sua nuova casa da ristrutturare nella Germania Occidentale.

La protagonista tenta di guardare con i loro occhi meravigliati i luoghi attraversati – atteggiamento che, a sua volta, sembra rimandare a quello di Mazzacurati stesso nei confronti del suo personaggio principale di *Vesna va veloce* – e per loro intona in auto l'inno nazionale della Germania Est: Gunnar (Uwe Steimle) e Udo (Tom Quaas) accettano di trasferirsi subito, dalla sera alla mattina, nonostante lascino entrambi dall'altra parte moglie e figli piccoli, sia per l'allettante (per loro) compenso orario di 10 marchi ovest (di valore almeno 10 volte superiore ai marchi orientali, equiparando la paga di una giornata ovest a quella di un mese est), ma ancor di più in quanto mossi dalla febbre di novità e libertà che l'apertura delle frontiere, di lì a poco seguita dalla caduta del muro di Berlino (1 dicembre), mostra di offrire. Chiedono inoltre, ed ottengono, di sostare al di là del Reno per ritirare «i soldi di benvenuto», 100 marchi ovest stanziati in quei giorni per ciascun cittadino della Repubblica Democratica Tedesca per ogni primo ingresso nella Repubblica Federale, come riferisce la stessa Clarissa.

Emblematica l'ultima frase di Udo alla fine della giornata di accoglienza: «Potrebbe essere sempre come oggi». Ma lo è altrettanto, e di contro, quella della cantante che, ritrovato il proprio amore giovanile, l'affermato pianista e direttore d'orchestra Hermann W. Simon (Henry Arnold), intende, come lui, riprendere il rapporto interrotto 17 anni prima e progettano di condividere insieme la nuova dimora acquisita, una volta terminati i lavori: entrambi appartenenti a quest'altra parte del mondo diviso, all'aeroporto di Colonia, mentre attendono l'imbarco del musicista per un ennesimo concerto da tenere ad Amsterdam e lei è attesa a Parigi, ragionano sulla

Vesna risponde, però, ciò che non fa: la rassicura, ma, al contrario, appare intenzionata a seguire in modo diverso e personale il canto delle sirene di quel nuovo mondo attraente che desidera non più abbandonare.¹¹² All'imbrunire, nel momento della ripartenza verso il ritorno in patria, non si presenta, lasciando la compagna in preda ad un profondo senso d'angoscia efficacemente espresso dalla soggettiva che con frenesia esplora la grandiosa piazza cittadina, ormai semideserta, ed i luoghi adiacenti, oltre che nel suo tentativo, inutilmente profuso, di ritardare il momento del distacco, sapendola sola e priva di mezzi. La sequenza si conclude con un controcampo inusuale e fortemente connotativo. I primi piani delle due amiche, infatti, sono schermati simbolicamente da superfici trasparenti e separative: Mártna (come scopriremo più tardi chiamarsi, e la cui interpretazione è affidata all'attrice slovacca Andrea Karnasova),¹¹³ una volta salita sul pullman, con uno stacco sul rumore delle porte che si chiudono, viene inquadrata a mezzo busto dietro il loro vetro nella sua impotente disperazione e con lo sguardo vanamente rivolto all'esterno, ancora a cercare l'altra mentre il mezzo già si avvia; al volto di una Vesna scamicciata, invece, lentamente ravvicinato dall'uso dello zoom combinato ad un breve movimento laterale, si sovrappone la vetrina di un esercizio commerciale che si trova a fungere da specchio sull'esterno. Il riflesso dapprima lascia sfilare il vettore coi suoi passeggeri davanti allo sguardo della giovane; quindi, perimetra un tratto del paesaggio che l'attende: un quadro che delinea un orizzonte marino, qualche albero e alcune auto di passaggio sulla strada, mentre lei appare evanescente e quasi sgomenta della propria repentina addivenuta risolutezza nel voler chiudere per sempre quel capitolo della sua vita per aprirne uno nuovo, pieno di promesse, ma dall'incerta evoluzione.

Non conosciamo il suo progresso, né mai verrà esplicitato con chiarezza durante il film.¹¹⁴ Viene lasciata libertà allo spettatore di immaginarlo, anche se alcuni segnali

loro vita sin lì condotta, sul loro girovagare a causa della carriera, sui rispettivi matrimoni naufragati e le innumerevoli mancate presenze comminate ai figli, ormai già grandi, in definitiva su ciò che hanno dovuto sin lì sacrificare alle loro scelte: «Ma cos'è questa grande libertà che abbiamo cercato in questi anni? È solo un grande errore. Niente amore, niente casa... Nessuna solidità per i nostri figli. Niente a cui aggrapparsi. Questo deve cambiare», sentenza Clarissa.

Un senso contagioso di euforia invade in quegli anni molti animi delle genti d'Europa, suscitando opposti desideri nell'illusorio tentativo di colmare le diverse mancanze accumulate nei decenni in seno a ciascuno dei due modelli di vita sociale, civile, politica e personale.

¹¹² Come rileva Paolo D'Agostini: «Forse ha deciso quando ha visto il mare [...], forse aveva già deciso già deciso prima. Che sarebbe rimasta». P. D'AGOSTINI, «Annuario Cinema Italiano 1996», Milano, Il Castoro, p. 148.

¹¹³ Il nome dell'amica si evince da alcune lettere che la protagonista le indirizza durante vari momenti del film, nella prima delle quali si scusa per non averla neanche salutata, giustificandosi col timore di non poter riuscire a respingere quello che sarebbe stato il suo sicuro, affettuoso tentativo di convincimento a ripartire insieme.

¹¹⁴ Qui possono venire in soccorso un'intervista rilasciata dal cineasta quando il progetto del film era ancora in embrione ed una riflessione che ci porta a ragionare sulla questione dell'*origine*.

successivi¹¹⁵ e la possibile conoscenza dei contesti di provenienza e delle convinzioni allora radicate in molti abitanti dell'altra parte d'Europa, soprattutto appartenenti alle generazioni più giovani, possono suggerire motivazioni ad una così radicale scelta.¹¹⁶

Le note acute del sax soprano di Garbarek, introdotte dall'avvolgente tappeto armonico dell'incipit di *Mirror Stone II* comparso sugli ultimi istanti di perplessità ed inflessione caratterizzanti l'inquadratura precedente, paiono voler puntualizzare, nella successiva, i sentimenti contrastanti di Vesna:¹¹⁷ ripresa stavolta all'esterno, al centro d'una piazzetta e del

In merito alla prima, pubblicata l'anno dopo del successo di *Il toro* (1994), Leone d'argento a Venezia e secondo film di quella che, con *Un'altra vita* (1992) e *Vesna va veloce*, verrà definita dalla critica la *trilogia dell'Est* (cfr.: G. BRAMBILLA, *Carlo Mazzacurati*, in G. MARTINI, G. MORELLI (a cura di), *Patchwork due*, cit., p. 173; E. NATTA, *Vesna in trappola nel paese dei balocchi*, «Famiglia Cristiana», anno LXVI, n. 39, 2 ottobre 1996, p. 131), Mazzacurati ebbe a dire: «[...] è la storia di una ragazza di un paese dell'Est, molto giovane, che crede, per sopravvivere, di poter sopportare ogni durezza. Ha alle spalle tanto dolore, tanto annientamento, è una ragazza che viene da una periferia di [...] un posto dove in questi anni è saltato in aria tutto, sono finiti i rapporti familiari, i padri se ne sono andati, o sono alcolizzati. Avere 18 anni e vivere in una periferia di Budapest o di Praga è duro, perché non c'è senso, non si sa quale sarà il proprio futuro, la vita non vale niente, il proprio lavoro non vale niente. La ragazza è talmente forte di questo che può affrontare il futuro andando in un altrove con la forza della convinzione di poter sopportare qualsiasi esperienza. La storia è il tentativo di raccontare questo suo viaggio e il suo approdo in un paese occidentale, l'Italia, gli incontri con gli uomini, le donne, i luoghi e quello che lei diventerà. Questo a grandi linee». A. FILIPPI, *Carlo Mazzacurati*, cit., pp. 61-62.

Sulla seconda, conseguente alle considerazioni del cineasta: «Per la psicoanalisi lacaniana il piccolo d'uomo, già alla sua nascita, deve confrontarsi con una alterità preesistente, con un ordine simbolico (il linguaggio, la cultura), con una rete di attese, desideri; tra le altre, la scelta del nome proprio da parte dei genitori è un aurorale condensazione di esse. Ma non tutto è già trasmesso e trasmissibile, c'è sempre un resto, qualcosa di non trasferibile in parola offre al singolo una libertà. L'assunzione della propria singolarità e particolarità, perché il soggetto possa divenire autore della propria storia e del proprio destino, implica un taglio con quell'apparato di domande, desideri, norme che lo precedono». R. SALVATORE, *Uno sguardo sull'origine: la storia di Adèle H.*, in E. ALBERIONE et al., *Carta pellicola. Scrittori e scritture nel cinema di François Truffaut*, Torre Boldone-Pisa, Cineforum-ETS, 2005, p. 75, ripreso in R. SALVATORE, *La distanza amorosa. Il cinema interroga la psicoanalisi*, cit., p. 18. In questo senso mi sembra emblematica la categoricità della risposta di Vesna, che sembra sempre voler rimarcare, quando richiesta, di non essere *slava* (incasellamento generico, da cui avverte di non sentirsi caratterizzata), ma *ceca* (la provenienza specifica, da cui tuttavia intende separarsi).

¹¹⁵ Come in un altro momento decisivo, stavolta verso l'epilogo del film, in cui appalesa di non poter sopportare la vista di una persona, divenutale cara e che ha iniziato a stimare, che si rende respingente lasciandosi troppo andare verso l'ubriachezza, lasciando intendere di avere già sperimentato in precedenza qualcosa di analogo che l'ha segnata profondamente.

¹¹⁶ Tartarini, che inizia il suo già citato contributo con la domanda «Chi è Vesna?», viste le sole «due o tre cose che sappiamo di lei» in tutto il film, significativamente lo fa precedere con una battuta di Giuliana (Monica Vitti) in *Deserto Rosso* (Michelangelo Antonioni, 1964), la quale, osservando una carta geografica, pronuncia: «Chissà se al mondo c'è un posto dove si possa stare meglio...?». C. TARTARINI, *Vesna va veloce*, cit., p. 63. Riprende l'espressione in chiusura dell'intervento, cogliendo in tal modo l'istanza inderogabile affiorata in Vesna che la sprona a non smettere di cercare. Un'emersione è possibile, suscitata proprio dalla visione di quello spazio senza limiti presentatosi a lei davanti quella mattina, in maniera così potente e inaspettata.

¹¹⁷ J. GARBAREK, *Mirror Stone II*, dall'album «Legend Of The Seven Dreams», 1988, ECM Records. Sulle motivazioni riguardanti la scelta dei brani che permeano la pellicola il regista ebbe a dichiarare: «Le musiche di commento sono di Jan Garbarek, un musicista scandinavo, non conosciutissimo ma molto apprezzato da chi lo conosce. È un musicista di una cultura molto distante, dal punto di vista musicale, dalla nostra. Con delle dissonanze, con delle strane contorsioni, musica apparentemente gelida, ma molto educativa, quasi mitica. Garbarek è pieno di contaminazioni liberissime. Ha suonato con musicisti nordafricani, afgani, con tradizionali musicisti jazz nordamericani. Ho cercato una musica che mi aiutasse a stabilire un'emotività legata al personaggio di lei. Una musica così dissonante pensavo mi aiutasse a dare una voce emotiva alla protagonista, una ragazza che conosciamo pochissimo. Sentivo il bisogno di dare a questo personaggio non una spiegazione, ma una voce. Lei rimane

quadro, da una posizione della camera frontale ma da un punto sulla verticale leggermente più alto, mentre, sguardo all'insù, dà le spalle al corso, movimentato dal transito degli automezzi sulla strada e di persone dal passo frettoloso sul marciapiede.

L'oscurità serale non pervade completamente l'ambientazione, vista la presenza di luci notturne ed insegne, ma sembra crearle una situazione di blocco, almeno momentaneo, «sospesa tra due mondi, il non-più e il non-ancora».¹¹⁸ Forse già sta pensando che il semplice golfino portato con sé, sui pochi indumenti leggeri indossati, non potrà garantire un sufficiente conforto per la notte, ed altrettanto le poche cose che deve avere nello zainetto che tiene a tracolla. La camera si abbassa e comincia ad accompagnarla nella sua esplorazione dei luoghi che intende o desidera approcciare, ma presto si rende conto della difficoltà, per lei, di sostenerne le condizioni. Pochi passi e Vesna accede alla *reception* di un albergo, all'apparenza non eccessivamente di lusso: nello stesso ambiente, sullo sfondo, una donna sorseggia un piatto di minestra, mentre col saluto «Buongiorno», poco appropriato visto il momento serale, distoglie dalla lettura di un quotidiano il portiere, chiedendogli il costo di una stanza.

Ne ottiene, insieme a smorfia ed occhiata poco benevole, una risposta che le fornisce anche una prima misura della sua nuova posizione e della notevole differenza di tenore di vita che è chiamato a possedere chiunque abiti in questa parte d'Europa nella quale, si rende presto conto, ella non è più nella condizione ben accolta di turista, bensì di *clandestina*, «aliena, diversa, straniera», «altro».¹¹⁹

«In inglese chi proviene da un altro paese ed è cittadino di un altro Stato è un *alien*, un altro che è anche un “alieno”. In italiano diciamo straniero, e anche la nostra semantica sottintende “estraneità”. L'immigrato è dunque diverso rispetto ai diversi domestici, ai diversi ai quali siamo abituati, perché è un *diverso estraneo* (il che vuol dire “strano”, dall'arcaico “stranio”). Insomma, l'immigrato dispiega – agli occhi della società che lo accoglie – un sovrappiù di diversità, e così un extra o un eccesso di alterità».¹²⁰

sospesa dentro questa voce musicale. C'è anche un'altra ragione: il film si è costruito per pagine, con scene molto rapide e con improvvise dilatazioni che diventano una specie di controtempo e controcanto alle prime. La musica sottolinea questo andamento, è parte della narrazione: per questo c'è un piano musicale molto espanso. La musica accompagna il tempo in cui Vesna comincia a guardarsi dentro». B. FORNARA (a cura di), *Luoghi di confine. Intervista a Carlo Mazzacurati*, in «Cineforum», n. 357, cit., pp. 10-11.

¹¹⁸ C. TARTARINI, cit., p. 65.

¹¹⁹ *Ivi*, p. 63, citando a sua volta in nota (n. 3, p. 152) V. ZAGARRIO, *Cinema italiano anni Novanta*, Venezia, Marsilio, 2001⁴, p. 98, e richiamando, oltre al pensiero espresso da Giovanni Sartori sulla figura dell'immigrato nel contesto di arrivo (si veda la nota successiva) come «In inglese chi proviene da un altro stato [...], nel caso sia clandestino, viene definito, con un'espressione un po' comica, “illegal alien”».

¹²⁰ G. SARTORI, *Pluralismo, multiculturalismo e estranei. Saggio sulla società multietnica*, Nuova ed. aggiornata, Milano, Biblioteca Universale Rizzoli, 2002, p. 93.

Seguita in carrellata durante il suo vagare introflesso e senza meta, conferme al suo stato di disagio giungono presto.

Prima di tutte, poco dopo essere stata superata, quasi un presagio sul futuro, dal passaggio di una volante d'ordinanza annunciata dai bagliori blu del suo lampeggiante riflessi sulle vetrine dei negozi chiusi, la constatazione che i bei capi d'abbigliamento delle boutique da cui è attratta, nonostante la merce in sconto, presentano prezzi irraggiungibili, come capita con un fiammante costume da bagno.¹²¹ Vesna sembra però volersi scuotere: ripresa di profilo in primo piano, abbandona lo sguardo verso la vetrina, volge la testa e con uno stacco la si vede a camera fissa da dietro, in figura intera, percorrere a passo veloce e deciso la diagonale fino ad uscire dal quadro, in uno spazio semibuio e senza presenze, se non quella dell'idrante che annaffia la strada, mentre la musica va a spegnersi sul rumore causato da quell'operazione di pulizia e sanificazione notturna.

Le si profila, però, una nuova serie di esperienze rivelatrici: quelle che l'attendono col «campionario di uomini nei quali si imbatte».¹²² Sulla scia già inaugurata dal portiere poco accogliente, tali incontri proseguono con un assicuratore rimasto in città mentre moglie e bambini sono fuori in vacanza (Silvio Orlando), incrociato sul plateatico di un bar al tavolino vicino. Dapprima sembra un signore che si dimostra gentile, allungandole una bustina di zucchero, di cui il cameriere ha invece ignorato la richiesta da parte di Vesna una volta servitole frettolosamente il cappuccino ordinato, ed avviando, a partire da questo gesto, un minimo di colloquio. Incuriosito, attraverso alcune domande, intercalate da campo e controcampo dei rispettivi primi piani e formulate su di uno spazio sonoro esclusivamente costituito dai rumori d'ambiente, all'uomo si rende chiara la situazione difficile della giovane dall'accento straniero.

Davanti all'atteggiamento che sembra benevolo di questo interlocutore, Vesna tende cautamente ad aprirsi e a fornire, come ben raramente in seguito le capiterà, qualche rarissima informazione su di sé e sul suo vissuto: è finalmente qui che rivela, ad esempio, la sua età, che riferisce di parlare l'italiano perché l'ha studiato «un po'», mentre di lì a breve sapremo di un'altra sua abilità maturata, anche se, per sua affermazione, sempre in misura modesta. Poi però la giovane si sposta a rinfrescarsi nel bagno, sul lavandino posto davanti ad un grande specchio e dove l'angolazione di ripresa consente di osservarla compiere abluzioni in una

¹²¹ Come rileva Chiara Tartarini, significativamente esposto su di un manichino posizionato accanto al poster che ritrae Audrey Hepburn nel celebre ruolo di Holly Golightly in *Colazione da Tiffany* (Blake Edwards, 1961). Cfr. C. TARTARINI, cit., p. 65). È un rapidissimo movimento di macchina, che dall'oggetto del desiderio si ferma sul primo piano di profilo di Vesna che ne richiama lo sguardo, a rivelarne appena la presenza.

¹²² *Ivi*, p. 63.

contemporanea sua doppia immagine: di lei presente, ripresa da dietro, e della parte frontale riflessa, col capo chino sulle mani che attingono l'acqua e la cospargono, non concedendo di scrutarne gli intimi pensieri.

Pagata la consumazione, l'uomo del tavolino la raggiunge, le si avvicina e le sfiora il braccio ancora bagnato.

Ma il suo comportamento, nonostante un minimo di preoccupazione, sembra indicarle più che altro ancora attenzione e soccorso nei propri momenti di disorientamento, come quello dovuto alla mancanza di conoscenza del dispositivo di asciugatura ad aria. Infine, saputo in precedenza della sua mancanza d'un appoggio per la notte, egli le offre uno spazio a casa sua.

L'azione si sposta con uno stacco nella dimora dell'uomo, ancora senza sottolineature extradiegetiche. Si tratta d'un appartamento ampio che però l'uomo dichiara non di sua proprietà, ma della compagnia per cui lavorano sia lui che la moglie: il tocco ed il funzionamento degli oggetti dei figli della coppia risvegliano, contenuta, la parte ancora giocosa di Vesna, procurandole uno dei radi e fuggevoli momenti di sorriso che le vedremo comparire nel film; mentre dal violino di appartenenza della moglie, che il marito dichiara però non utilizzato, eccola accennare alcune note del *Bolero* di Ravel che denunciano una, magari modesta ma presente, conoscenza e pratica musicale.

Egli la osserva, ma non intenderebbe lasciar passare l'occasione per del sesso comodo e a buon mercato. Vesna, tuttavia, sia pur tentata dalla disponibilità di denaro, che le viene esibito e vuotato sul letto, non reagisce agli approcci dell'uomo, manifestando renitenza a vendere il proprio corpo.

Quasi timorosamente gli dice che non l'ha «mai fatto per soldi», e l'ospite, a quel punto mostrandosi tra il frustrato e il contrariato, desiste.

Un'inquadratura, fortemente ravvicinata in primissimo piano sul viso di lei disteso in orizzontale, la vede pronunciare, col suo accento straniero, «Non voglio soldi», guardando il vuoto avanti a sé ed infine rivolgendo gli occhi all'uomo; che, alzatosi da lei, se ne va non senza raccomandarle di salvare apparenze e propria reputazione con gli inquilini del palazzo, «all'antica, tutti vecchi e pettegoli» ed istruendola su come allontanarsi di buon mattino senza farsi notare.

La sequenza si conclude con un movimento della macchina da presa sulla verticale che, partendo dall'uomo che lascia la stanza, percorre dall'estremità inferiore quel corpo, rimasto inviolato e come congelato, terminando l'escursione, con una leggera deviazione laterale, centrando il capo di Vesna.

Ripreso stavolta rovesciato, il volto, stanco, riempie buona parte del quadro col chiarore dell'incarnato e con linee che paiono dare, con dolcezza, origine ad una costruzione piramidale: l'apice sul mento, i capelli alla base, il disegno del profilo a congiungere gli estremi, mentre l'occhio ora si abbassa, verso il sonno.

Prima di un viaggio che la protagonista decide di intraprendere in autostop, su di un tracciato che affianca l'Adriatico e sul quale ha modo di sperimentare principalmente, pur non in via esclusiva, «contatti umani fatti di cinismo, indifferenza, squallore, brutalità»,¹²³ Vesna si concede il primo tuffo su quel mare che l'ha così fortemente colpita e attratta verso un tentativo di realizzazione delle sue più intime aspirazioni.

È in tale punto che il sonoro del film propone, intersecando questa sequenza e quella dei suoi successivi spostamenti *on the road*, il debutto di un ulteriore percorso della protagonista, nuovo e parallelo, che viene palesato, durante la stesura della pellicola, in tre tempi distinti. Ogni volta, in tali occasioni, la voce di Vesna recita, e direttamente nella lingua del paese a cui è approdata, il testo di lettere da inviare a Márтина, l'amica che l'affiancava nel pullman e che la cercava disperatamente, senza successo, al momento della ripartenza per il ritorno in patria.

Si tratta di passaggi notevoli di esplicazione del flusso di pensieri e soprattutto dei desideri della protagonista, più che di verità oggettive rispetto a fatti e ad accadimenti; ma se le parole vergate possono apparire il più delle volte «piene di bugie», a ben guardare esse, prese ad una ad una e nel loro insieme, sono in grado di comunicare un'altra verità.¹²⁴

[...] Tuttavia, le situazioni che vi si raccontano, pur non appartenendo all'ordine di realtà suggerito dal film, ci narrano un autentico progetto di vita – dell'*altra* vita che Vesna avrebbe voluto vivere [...], i testi delle lettere sono letti in *voice over*: gli eventi di cui parlano appartengono dunque all'*altro* ordine, quello creato da Vesna, che rielabora l'esistente e "realizza" ciò che vuole. In una sorta di prolessi narrativa, queste lettere ci fanno conoscere quanto, nelle intenzioni di Vesna, dovrebbe accadere nella sua vita.¹²⁵

Inoltre, in uno dei successivi momenti è bene notare come la scrittura, magari non completamente ma almeno in parte, venga anche mostrata «nel suo farsi»,¹²⁶ vale a dire nel mentre stesso in cui la protagonista compone i testi che nel sonoro recita; oppure, in altri casi ancora, la si vede scrivere e non fornire direttamente il contenuto della lettera, di cui viene

¹²³ E. NATTA, *Vesna va veloce*, in E. ALBERIONE, D. VIGANÒ (a cura di), *Attualità cinematografiche 1997*, Milano, Centro Ambrosiano, 1997, p. 130.

¹²⁴ I testi delle tre lettere sono anche interamente riportati nel già citato saggio di Chiara Tartarini, cui si rimanda.

¹²⁵ *Ivi*, p. 64.

¹²⁶ Cfr. R. SALVATORE, *Uno sguardo sull'origine: la storia di Adèle H.*, cit., p. 90.

invece rivelata la destinazione, letta da un terzo.¹²⁷ Questo tipo di scelta registica non può non richiamare precedenti di certo ben presenti al cineasta e cinefilo padovano. François Truffaut, ad esempio, l'usa in più d'una delle sue opere, da *Jules e Jim*, a *Le amanti inglesi*, per citarne alcune, ma in particolar modo, per la frequenza, le forme e le varie valenze di questo atto, in *Adele H.*¹²⁸

In concomitanza, dunque, con l'ascolto delle parole di Vesna, la macchina da presa ci mostra un primo tratto da lei percorso a bordo di un'R4. Ai bordi di una superstrada di raccordo fa segno di chiedere un passaggio. La carica una coppia, di cui s'intuisce appena qualche contorno: manca infatti una loro inquadratura e le voci non sono udibili, annullate dal ritorno del precedente motivo di sax tenore,¹²⁹ ma l'espressione serena di Vesna conferma una buona accoglienza.

Quando le strade si dividono, la giovane protagonista riesce a proseguire con il passaggio offerto da un autista di camion adibito al trasporto di bestiame (Tony Sperandeo), insieme ad un caffè in autogrill. Con lui, in quel luogo di transito, condivide la visione di una situazione drammatica che presto volge al tragico. Mentre lei approfitta del momento in cui il camionista consuma il proprio pasto fugace per approntare una delle sue lettere da inviare all'amica del proprio paese di campagna,¹³⁰ un altro uomo, straniero come lei, in evidente stato di ubriachezza (Ivica Vidovic), rovescia qualcosa a terra, ostacola uno dei camerieri che sta pulendo (Roberto Citran) e, tenendo male un bicchiere traboccante di birra, gliene spande addosso, causandone una reazione oltremodo risentita fino alla cacciata dal locale, nonostante l'uomo alterato, nella propria lingua compresa dalla giovane, protesti la propria possibilità di poter pagare e, trovatosi all'esterno, seguito dallo sguardo impietrito di Vesna che l'osserva da lontano, sembra lamentarsi di un qualche dolore interiore.

Ormai fuori controllo, impossessatosi ad una pompa di carburante della stazione di servizio d'un erogatore, inizia a cospargere pericolosamente liquido infiammabile: prima su di un'auto, occupata con terrore da una donna ed un bambino, e sul finestrino della quale, per un momento, lo si vede specchiarsi, nella parte inferiore sinistra dell'inquadratura, sotto il getto

¹²⁷ Cfr., ad esempio, *infra*, n. 130.

¹²⁸ In merito mi limito qui a rimandare al capitolo *Scrittura* del saggio di Rosamaria Salvatore, *Uno sguardo sull'origine: la storia di Adèle H.*, cit., pp. 89-94, ripreso e ulteriormente sviluppato in R. SALVATORE, *La distanza amorosa. Il cinema interroga la psicoanalisi*, cit., pp. 41-53.

¹²⁹ J. GARBAREK, *Mirror Stone II*, cit.

¹³⁰ I sottotitoli in italiano del DVD preso a riferimento riporterebbero anche il nome del luogo di provenienza, Prievisk, pronunciato da Tony Sperandeo che figura di leggerlo dal foglio su cui sta componendo la lettera la protagonista, incuriosito da questa località di campagna a lui sconosciuta (e ritengo essere effettivamente nome di fantasia).

della benzina che invece rende deforme e indefinito l'interno. Subito a seguire, urlando forse minacce o spropositi, addosso a se stesso e a chi cerca d'intervenire cercando di dissuaderlo, disarmarlo e allontanarlo.

L'uomo, allora, a quel punto oltrepassa il fossato e le barriere di sicurezza, forse prefigurando di raggiungere un posto di ristoro sull'altra sponda dell'autostrada, da cui emerge un'insegna d'una nota compagnia petrolifera; ma in tal modo invade la corsia di marcia, causando una serie di frenate e tamponamenti a catena ai mezzi sopraggiunti e, chiaramente, determinando anche il proprio investimento: le tremende collisioni e la morte conseguenti non sono mostrati ai fruitori del film, ma sono evidenziati dalla serie di impatti sonori e dalla reazione di Vesna, che assiste soffocando il respiro e volgendosi di scatto, orripilata, con un sussulto compartecipe, cercando istintivamente conforto in chi le sta vicino in quel momento, nascondendo il proprio viso in un abbraccio consolatorio del camionista, anch'egli colpito dallo scenario che gli sta davanti.

La corsa dei due si interrompe a sera inoltrata, giungendo in prossimità di uno snodo presso il quale si comprende che la prosecuzione d'itinerario dell'autista non coincide più con le intenzioni, forse comunque ancora poco determinate, di Vesna. La giovane sta per scendere dal mezzo, mentre si odono dietro di loro gli animali trasportati in cattività muoversi, anche se poco, vista la loro pesante condizione di viaggio. L'uomo, vedendola aprire la portiera, col viso serio che è stata un po' la sua maschera per tutto il periodo di questa giornata condivisa, protesta che si aspetterebbe almeno un bacio di riconoscenza; ma Vesna, scendendo dal mezzo contrariata, è risoluta nell'affermare che «il bacio si dà solo al fidanzato».¹³¹

Subito però, da terra, ritorna verso di lui per dirgli che è senza denaro e chiedere se gliene può lasciare. Lo sguardo dei due per qualche istante si incrocia con intensità, ma l'uomo sul camion, forse non persona economicamente troppo agiata e tuttavia in una posizione in quel momento fisicamente superiore e mentalmente ormai chiusa e rigida, le sentenzia di averle già offerto passaggio e colazione. Ritenendo di aver fatto già anche troppo e non avendo ricevuto ciò che forse si aspettava in cambio, si avvia alla prosecuzione del suo lavoro, non lasciandole

¹³¹ Non è dato sapere se si tratti di un fidanzato reale, quello che evoca, o invece, come appare più probabile, visto il taglio che sembra aver deciso con il mondo di provenienza, una sua figurazione ideale, immaginata magari per il futuro, di cui forse proprio qui iniziamo ad intravedere un primo segnale di aspirazione. Non assisteremo mai, infatti, all'esibizione di un qualche elemento tangibile che possa comprovare la prima ipotesi: l'unica testimonianza riguardante gli affetti lasciati è la foto di un bambino che le vedremo cadere di lì a poco in conseguenza di un diverbio e che, probabilmente, coincide con quel «piccolo Jan», il nipotino figlio di suo fratello, che cita in una delle lettere indirizzate a Márta e dice stia «per compiere sei anni», rimproverandogli amorevolmente di non avere «ancora imparato ad allacciarsi le scarpe»; tra l'altro, concludendo quella missiva, si raccomanda con l'amica di ricordargli quanto è orgogliosa di lui e, ironicamente, che è il suo *fidanzato*.

altro se non un «ciao» appena mormorato fuori campo, mentre la macchina da presa si sofferma sul viso spaesato e introflesso di lei, stavolta rimasta senza alcuna protezione, in un luogo dalla presenza umana scarsa, semibuio, dal quale anche i volti emergono parzialmente.

Il camion riparte e al rumore del suo motore si sovrappone il motivo di Garbarek udito quando, nei primi momenti del film, si riavviava invece il pullman dopo i controlli al confine¹³², quasi a voler rimarcare un nuovo inizio che le si profila e che in questo istante la sgomenta, l'atterrisce. Il mezzo, il cui cassone, sfilando, copre l'intero quadro, svela di nuovo la protagonista di spalle mentre a piedi, in diagonale, inizia a percorrere lo spazio che la separa da luoghi periferici illuminati, con sparute presenze in lontananza, ma che paiono richiamare in lei un minimo di forza per, anch'ella, rimettersi in cammino.

Qui, però, la sottolineatura musicale non si ferma alle prime battute come nell'incipit del film, ma prosegue con note acute del sassofono che la rendono una sorta di lancinante lamento, raccordandosi con una lunga e muta carrellata di *camera car* che percorre lo sfavillio omologante dell'affollato corso dei negozi della città e ne diventa il commento sonoro che sembra decantarne gli eccessi e dare un sapore paradossalmente immaginifico, onirico alla sequenza.

Essa prelude ad uno stacco sull'esterno di uno degli esercizi commerciali che, con un movimento orizzontale di macchina in senso contrario, parte dai tavolini occupati da clienti che chiacchierano e degustano, per arrivare e soffermarsi su Vesna, seduta al proprio, che manipola nervosamente il bicchiere svuotato e sta per fare esperienza di altri membri dell'esibita «galleria di tipi italiani».¹³³

Per primi un giovane cameriere (Stefano Accorsi) ed il gestore (Antonio Catania) della tavola calda dove, dai residui sul piatto davanti a lei, capiamo avere appena consumato un frugale pasto, che tuttavia non può pagare: e se il secondo la strattona¹³⁴ e la tratta con

¹³² J. GARBAREK, *Raga I*, cit.

¹³³ Cito la definizione usata a p. 133 da Alberto Farassino nel suo saggio *Mazzacurati fra le origini e l'altrove*, cit., anche se non s'intende qui categorizzare tipicità d'individui in qualche modo riproducibili, ma semplicemente descrivere alcune figure maschili che gli autori hanno scelto di porre a contatto con la protagonista, a mio avviso per dare un'idea di ineluttabilità riguardo alla drastica opzione che, di lì a poco e direi quasi di conseguenza, porterà Vesna a decidere di operare per rimanere *in corsa* sull'auspicato percorso della realizzazione dei propri desideri e cercare di raggiungerne l'altrettanto ineluttabilmente illusorio compimento. La scelta cruciale operata orienta anche nel genere e praticamente la porta a non incrociare quasi mai donne, se non quelle sulla strada e colei con la quale si trova a condividere un'esperienza *a tre*, la conoscenza della quale, tuttavia, si rivelerà all'origine del motivo scatenante di un finale inaspettato.

¹³⁴ Il proprietario del bar, una volta avvisato dal cameriere che la ragazza dice di essere senza soldi ed averne ottenuto una risposta che, con un'espressione colorita, ritiene una presa in giro, mentre lei sta cercando di andarsene l'afferra per un braccio, causando per la prima volta la fuoriuscita dalla voce della protagonista, di parole nella sua lingua accompagnate da un'espressione rabbiosa del volto in direzione dell'uomo. Costui le scaraventa a terra lo zainetto, costringendola a raccogliere i suoi effetti: una spazzola, un pettine, un mazzo di chiavi, una

disprezzo, ponendo in uso gesti e parole che ne oltraggiano il più intimo senso di dignità, il primo, pur avendo avvisato il suo datore di lavoro della situazione, rimane colpito dalla reazione della giovane straniera sconosciuta e sembra toccato dai suoi contenuti singhiozzi mentre si allontana dopo la scenata dell'altro.

Accortosi che ha dimenticato il maglioncino, l'inserviente la rincorre per consegnarglielo e dirle due parole solidali, ma il brevissimo momento d'incontro tra i due si conclude subito. Lei, troppo ferita e frustrata, sembra avvertire che non sia il momento per relazionarsi con qualcuno, bensì di arrivare a trovare un modo per autodeterminarsi ed emanciparsi¹³⁵ in un luogo che in qualche modo glielo permetta, nella certezza o, almeno nel convincimento, che non possa esserlo quello da cui proviene. Dopo i primi venti minuti del film *Vesna*, ha definitivamente deciso che fare: svoltare e, da questo punto, *andare veloce*.

Chiede tutto d'un fiato «centomilalire» al primo occupante un'auto che le sembra sufficientemente lussuosa, alla quale bussa mentre l'uomo (Ivano Marescotti) sta interloquendo con qualcuno per questioni di lavoro e di affari più o meno leciti al cellulare,¹³⁶ per offrirsi di «fare all'amore» con lui. Egli la squadra con un'occhiata continuando la conversazione telefonica e, comunicando con Vesna solo a gesti, le indica di salire; per non dover mollare telefono e volante, si fa servire per prendere nota di quello che gli viene detto all'altro capo della linea e con lei si avvia verso la stanza d'albergo, dove avviene il coito.

[...] Nell'incontro con il primo cliente (interpretato da Marescotti) vediamo solo le braccia dell'uomo. Ma quelle braccia pelose e senza volto sono un pugno nello stomaco. Bastano per dare l'idea della violenza e della brutalità del cliente che schiaccia Vesna senza neppure guardarla.¹³⁷

Più che i corpi, che non vengono inquadrati nella loro interezza ma in porzione, la sequenza mette a nudo la meccanicità dell'azione, ridotta a mercificazione da acquistare e consumare, come si fa con un braccialetto o un orologio, o con un qualsiasi altro *soggetto-oggetto* su cui usare avvilente dominio e condurre a deformante *mortificazione*.

biro, il prezioso passaporto col visto turistico che le ha permesso di entrare nel paese straniero e la foto dell'amato nipotino. E, soprattutto, posto di fronte al suo «sguardo insieme triste, nebbioso e duro» (L. TORNABUONI, *Vesna dell'Est si vende in Italia*, in «La Stampa», 30 agosto 1996, p. 22), la raggela con una frase che le pone davanti con crudezza la considerazione che si può aspettare chi è senza quattrini in un mondo dove, se non si *ha*, non ci si può *permettere di essere*.

¹³⁵ Lietta Tornabuoni ne evidenzia «un'ostinazione desolata e ardita, una testarda volontà d'autonomia», per la quale «persino la gratitudine le sembra una limitazione», *ibidem*.

¹³⁶ Nella prima metà degli anni '90 del secolo scorso il loro utilizzo era soprattutto frequente tra professionisti e imprenditori o a personale loro legato, e non certo capillarmente e universalmente diffuso come avviene con gli smartphone nel tempo attuale.

¹³⁷ M. DIANA, *Vesna va veloce*, «Segnocinema», Anno XVI, n. 82, dicembre 1996, p. 53.

Conclusa la prestazione, vediamo l'uomo al mattino ripreso in piano americano uscire dalla stanza e, ponendo una certa attenzione, chiudere la porta, mentre ancora sta infilando la giacca, dando l'idea di voler immediatamente riprendere la propria routine quotidiana senza perdere tempo. La macchina da presa stacca all'interno della camera e si avvicina piano, con un moto lento e semicircolare, a Vesna che dorme, indugiando per qualche istante sulla sua immagine, cogliendo un leggero scatto del polso nel sonno.

Un relativo salto di tempo e di spazio ci annuncia il suo risveglio avvenuto. Preceduta dall'ombra proiettata sulla carta da parati delle scale, rindossati i propri indumenti e le scarpe da ginnastica che la stanno accompagnando sin dall'inizio, ricompare ridiscendendo i gradini col suo zaino a tracolla, per dirigersi, seguita nei movimenti dall'occhio della camera, verso l'ampia e deserta hall dell'albergo nel quale si è consumato l'incontro sessuale della notte trascorsa.

Deve apparirle abbastanza elegante e, vista una certa agiatezza, almeno dal punto di vista climatico, che sembrerebbero dimostrare le camere come quella in cui ha pernottato, gli balena l'idea di informarsi se sia possibile stabilirsi in una di esse.

Lo fa con un nuovo individuo, sempre facente parte dell'universo maschile, che trova all'esterno: calza stivali alti fino al ginocchio, immerso nell'acqua d'una piscina fino alla loro altezza, intento a manovrarvi una lunga pertica che ne tocca il fondo, probabilmente in un'attività di manutenzione dell'impianto.

Presto si comprende che è anche il gestore della struttura (mi sembra identificabile con Paolo Montevocchi): una volta anch'egli squadrata la giovane, come si nota dal movimento degli occhi sul suo primo piano, pensa di poter soddisfare convenientemente per sé la sua richiesta con una sistemazione alquanto spartana e delle condizioni di permanenza chiaramente dettate dalla *professione* che ritiene eserciti la nuova cliente: «Se porti qualcuno in camera devi sempre venire a registrarlo, anche se resta mezz'ora», chiudendo con «Io su ogni cliente prendo 20.000 [lire], e se ti dico che l'albergo è completo significa che quello lì qui non ce lo voglio».

L'obiezione di Vesna sulla scarsa piacevolezza della stanza e sul ben poco refrigerio che offre viene liquidata con una battuta sarcastica che invita a prenderselo sul lungomare libero: usando forse un tono meno dispregiativo, ma simile nel senso a quel precedente «non te la puoi permettere» schiaffatole in faccia dall'altro gestore conosciuto, della tavola calda, la sera avanti.

Rimasta sola nella stanza, dopo un tempo lungo, sin qui, di soli rumori d'ambiente, si avverte l'ingresso di note extradiegetiche che introducono, a commento delle immagini, i primi

40” del già incontrato *Mirror Stone II*.¹³⁸ Ad un'inquadratura sul suo volto che si volta ne segue un'altra che, in un primo momento, sembra una soggettiva che provenga da lei, a perlustrare la camera attigua, contenente il letto. Ma nel campo visivo Vesna ora entra, prima con la sua ombra che attraversa il quadro mentre ancora il movimento della macchina da presa è in atto, poi si dirige ad una grande finestra, aprendola. Ci si rende conto allora che è come se sia lo sguardo del regista che l'accompagna, che le sta accanto, che cerca di guardare il mondo cui egli appartiene con gli occhi meravigliati con i quali Vesna lo sta, poco per volta, svelando anche a sé. Vesna, presa di spalle, appoggiata al parapetto, guarda le fronde degli alberi dolcemente agitarsi, riceve la luce e inspira l'aria che, benefica, la raggiunge. Infine, china la testa e posa il mento sulle mani.

Il brano si raccorda con lo stacco successivo, che inquadra modeste scarpe di tela bianca calzate dalla figura emergente dal buio di Vesna, percorsa dalla macchina da presa dal basso in alto: indossa, nonostante la serata brumosa, una minigonna, mentre il busto è avvolto in un giubbino nero di pelle. La musica, lasciando gradualmente il posto ai rumori d'ambiente, sfuma sul suo volto, che appare solo a tratti e parzialmente, mentre la protagonista è in atto di compiere una camminata notturna. Questa si svolge in un'atmosfera velata dall'umidità, lungo un viale illuminato quel che basta per scoprirlo, quando il *dolly* alza la ripresa, popolato da donne che esibiscono ed offrono i propri corpi semiscoperti ad una teoria di auto che sfilano loro accanto dando colpi di clacson, davanti ad un poderoso manufatto architettonico, annunciato da colonne che l'abbelliscono e ne costituiscono l'enorme avancorpo.

Vesna le guarda mentre avanza con passo regolare su un lato del viale, ripresa da una carrellata che ne segue l'andatura; ma anche lei, a sua volta, sembra attirare l'attenzione di qualcun'altro che, con una ripresa ravvicinata che continua a seguire il movimento sul percorso, per un breve tratto l'affianca, mormorandole qualcosa all'orecchio e provocandole un certo scotimento, che però non le arresta la marcia. Si avvicina, così, ad una parte del luogo, leggermente a lato, che sembra meno densa di traffico, ma non deserta.

Durante il passaggio da una zona all'altra del corso, presumibilmente periferico della città nonostante, in ora tarda, così fortemente bazzicato, compaiono agli occhi della macchina da presa e della protagonista espressioni e visi delle donne coinvolte che paiono sempre meno spavaldi, quasi si trattasse di persone ormai arrese ad una situazione che le vede ineluttabilmente vittime di una costrizione, chiuse da un recinto invisibile ma invalicabile,

¹³⁸ J. GARBAREK, *Mirror Stone II*, cit.

collocate con regolarità su spazi stabiliti contornati dal buio, sotto l'osservazione e l'inesorabile controllo di occulti quanto abili e scaltri manovratori. In uno di questi punti, una delle colonne scanalate e stranamente non occupata, Vesna comunque decide di sostare e provare anche lei.

A percorrere il suo corpo sono ora, espressi in soggettiva, gli sguardi dei possibili clienti che si fermano via via davanti alla sua colonna. Vediamo uno di loro, in campo lungo, farla salire.

Lo stacco sulla sequenza successiva, partendo da un'angolatura posta ad un livello superiore rispetto all'incedere della figura in arrivo, esaltando le linee verticali della carta da parati e le diagonali della ringhiera la cui porzione di vetro satinato della parte inferiore in un primo breve istante la nascondono, inquadra Vesna coi capelli inumiditi, un po' scomposti e celanti parzialmente il viso, emergere dalla tromba e salire faticosamente la rampa di scale che conduce alla stanza d'albergo assegnatale. Mentre ascende, nella misura che le può consentire il movimento, il corpo è come rannicchiato, chiuso in sé e nei propri pensieri: si odono i passi e sembra di avvertirne persino il respiro leggermente affannoso; il capo è chino, lo sguardo sembra perdersi sui gradini, le braccia strette al petto non cercano appoggio e si distendono soltanto quando sta per giungere finalmente alla cima, con la mano destra che però subito si dirige alla tracolla del suo zaino, come a cercarvi un appiglio che l'aiuti, senza bisogno d'alcun sostegno esterno, ad affrontare l'ultimo gradino. A questo punto la macchina da presa la precede e, mentre avanza sul pianerottolo, retrocedendo la riprende frontalmente in piano americano e in controluce, rendendola un'ombra scura della notte: provata, stanca, ma fiera e impenetrabile.

Ancora uno stacco ed eccola ripresa in primo piano mentre, accovacciata davanti al letto, sopra il quale pone, maneggia e conta nella sua lingua originaria il frutto delle prestazioni offerte agli uomini che hanno goduto di lei: sono molti soldi, le permetteranno almeno in parte di non soffrire le costrizioni cui ha dovuto sottostare sinora. Perciò, soddisfatta, li abbraccia. E lo sguardo non è più cadente nel vuoto ma, proiettato in avanti, vede cose, immagina un futuro immediato da mordere.

Con un nuovo stacco, la camera la riprende da dietro mentre si deterge al bagno, le si avvicina con discrezione, concedendole tutto il tempo. Intanto, in sordina, un nuovo tema della colonna sonora¹³⁹ sembra introdurre un cambiamento, ora consapevole, avvenire in lei.

¹³⁹ Tratto da *Twelve Moons (Pt. 2: Summer-Winter)*, contenuto nell'album «Twelve Moons» (Jan Garbarek, 1993, ECM Records).

Poggiando il sapone sul bidet, scopre poi che un accessorio, essendo estraibile, offre una cavità che può diventare un ottimo nascondiglio per la parte di denaro da accantonare. Altro stacco e la vediamo rientrare, ripresa dalla cintola al petto, mentre maneggia avanti a sé le banconote da celare: nell'attraversamento del bagno non vediamo il suo volto, neppure riflesso dallo specchio a muro, che rimanda invece per un attimo all'occhio della macchina da presa solo una porzione del capo e non gli occhi. Esso ritorna in primo piano una volta conclusa l'operazione di occultamento, mostrandolo quasi degustare il risultato della propria sagace prontezza intuitiva.

Con il resto del tesoretto accumulato può già iniziare a soddisfare bisogni e desideri in catene di negozi prima a lei difficilmente accessibili e ben diversi da empori e mercatini cui attingevano per le compere i conterranei del pullman nelle sequenze iniziali. La musica appena introdotta si fa più decisa e ritma l'incedere di Vesna tra ipermercati e *boutiques*, permeando la sequenza della sua presa visione delle merci in vendita e dei suoi acquisti: copre per intero le voci per quasi tutto il suo svolgersi, stemperandosi a sottofondo solo centralmente, quando la trattativa con un commesso per un condizionatore mobile rende necessario un dialogo, che fornisce anche l'informazione di una stagione estiva riminese tendente al termine. Ma per Vesna la rincorsa all'agiatezza è appena cominciata e a nessun costo sembra avere intenzione di desistere. L'ultima inquadratura la vede attraverso la vetrina del negozio d'abbigliamento mentre sceglie gli indumenti che indosserà durante la prossima esposizione nel viale della prostituzione della cittadina romagnola. Uno specchio la rimanda di spalle.

Segue la narrazione di due esperienze notturne non poco traumatiche per Vesna. Nel primo caso si tratta di un *ménage à trois*, per il quale viene ingaggiata da un uomo¹⁴⁰ a cui, secondo la più avveza prostituta che vi partecipa (Patrizia Piccinini), «piace regalare le cose», che così si esprime al mattino mentre gli sottrae un orologio durante il sonno, aggiungendo che, conoscendolo, se sveglia, sarebbe stato generoso anche con lei, che però afferma, inquadrata in primo piano: «Non voglio regali». Uscendo dal capanno da pesca, teatro del consumato rapporto, sulla banchina, mentre la compagna, in secondo piano, si passa un chewing-gum in bocca, il viso di Vesna viene velato dai capelli che una folata della brezza mattutina le scompiglia e, fatti pochi passi, il suo corpo non può non frenare una reazione di

¹⁴⁰ Non ho trovato un riscontro diretto, ma nell'interprete ritengo di riconoscere, da parte di Mazzacurati, un coinvolgimento da attore in questo cameo dello scenografo, di questo e di altri film del regista, Leonardo Scarpa, accreditato del resto nel cast, ma senza una specifica del personaggio interpretato.

nausea. L'altra donna, comprensiva le offre una parola d'attenzione ed un piccolo gesto di solidarietà.

Al commiato tra le due succede una sequenza di ampio respiro. Sul primo piano della protagonista, ripresa durante il viaggio di ritorno in tram mentre guarda attraverso lo schermo del finestrino arrivarle incontro, come un richiamo, il paesaggio balneare, s'introduce un brano annunciato da un giro lieve di note del sax di Garbarek e come da campanelli, sintetizzati su di un'altra nota di base sospesa, cui seguono le percussioni chiamate a ritmare una lunga carrellata.

La macchina da presa percorre, ripresi nella loro vastità, un cielo annuvolato, la spiaggia, le onde in lontananza e, con i loro orpelli già dismessi, gli stabilimenti balneari, oramai chiusi e deserti; infine Vesna che, giunta ad una spiaggia lunare, denudatasi corre incontro all'acqua del mare: anche se agitata e probabilmente fredda, vi si tuffa ed immerge, compiendo un'ardita nuotata che sa, però, di agognata liberazione.

La seconda situazione, ben più spiacevole, accadrà alla protagonista poco dopo, però, aver conosciuto un cliente (Antonio Albanese) dal comportamento inaspettato: prima di consumare, in modo un po' goffo, la prestazione sessuale a pagamento in un luogo appartato e sui sedili ribaltabili della propria giardinetta, questi addirittura si presenta con i convenevoli, offrendo la mano e dicendo di chiamarsi Antonio, cui Vesna risponde stringendogliela e proferendo il proprio, ma mantenendo la propria maschera seria e sollecitandolo anche a mostrare il denaro, che Antonio racimola, titubante e imbarazzato, cercando in più tasche. Successivamente, vista la pioggia cadente copiosa su Vesna, che non trova adeguato riparo una volta uscita dal mezzo, per non lasciarla sotto le intemperie, torna verso di lei, ospitandola di nuovo in auto e proponendole una cena.

Accettata l'offerta, i due si dirigono in un circolo di cui Antonio ha la tessera e la cui ambientazione, l'ironico menu e le musiche proposte sembrano connotarlo come un centro sociale di sinistra.¹⁴¹

Antonio vorrebbe sapere di più sulla giovane, la invita ad aprirsi con domande e proprie impressioni, ma la sollecitazione dell'uomo, che avviene mentre i due stanno consumando un piatto di pasta, viene valutata inquisitoria dalla protagonista: lo stato di tensione, evidenziato

¹⁴¹ Vi si odono, secondo quanto descritto dalla loro biografia nel sito maumau.it, brani «worldbeat, urban folk» della *band* piemontese dei Mau Mau, nata «nel 1991 a Torino con il brano “Tera del 2000”, una sorta di manifesto ambientalista» e con una denominazione ispirata ad «un gruppo di liberazione del Kenya dalla colonizzazione inglese» attivo negli anni '50 del Novecento, ma anche a come sarebbero chiamati «ancora oggi, nel dialetto piemontese, quelli che vengono da lontano, magari scuri di pelle, comunque diversi».

stilisticamente da un infittirsi dell'alternarsi dei rispettivi primi piani in controcampo, sale fino a provocare in lei irritazione e deciso troncamento del dialogo. Antonio, sorpreso più che contrariato, si allontana momentaneamente dal tavolo di consumazione e la macchina da presa si sofferma su Vesna alcuni istanti: mostra un suo momento di introspezione che fa riaffiorare il desiderio di liberarsi. La giovane protagonista decide stavolta di esprimerlo lasciandosi andare alla musica, danzando con essa da sola nella zona dedicata al ballo del locale, prima di lasciarlo e tornare fuori, in taxi al suo rifugio, dove riporre e celare il frutto guadagnato.

Dopo questo, però, le si profila l'ultimo, ma il peggiore, degli incontri: ha bruciato le tappe, correndo troppo veloce; ha azzardato invadere il terreno dei *protettori* che gestiscono il giro della prostituzione e non tollerano chi agisce in proprio. Stavolta chi la preleva non è un cliente, ma un appartenente all'organizzazione che la conduce in un luogo sconosciuto. Viene consegnata a Ellimir,¹⁴² altro immigrato dell'est e sorta di titolare del racket, che le estorce il denaro, la picchia nel momento in cui la protagonista si oppone alla consegna della propria borsa ed infine, dopo una violenta colluttazione, quando cerca di fuggire per tentare di non farsi sottrarre il passaporto, Vesna viene accoltella brutalmente all'addome e lasciata a terra, sanguinante.

Allora quell'unica persona e quell'unico luogo che le hanno permesso, per qualche momento, di lasciarsi andare, lottando con le poche forze che il momento drammatico le consentono, si trascina verso la possibilità di considerare una via di salvezza, che in un primo momento arriverà.

Antonio, di cui si scopre essere capomastro di un gruppo di lavoratori di varie etnie impegnati in lavori edili, si prende cura di lei che, senza documenti, non può portare in ospedale. Coinvolge nel momento del bisogno i colleghi, tra cui uno di loro, che con tutta evidenza sa di medicina, il quale lo rassicura, dopo la medicazione.

Le attenzioni che si rivolgono spingono i due quasi a balenare una vita insieme, ma presto riemergono i desideri dell'una e i limiti dell'altro che palesano le distanze e non possono trovare conciliazione.

Vesna capisce che la vita di Antonio è rinchiusa in una specie di inerte circolarità, un cauto galleggiamento [...] all'opposto di Vesna, la cui prospettiva resta ostinatamente rettilinea.¹⁴³

¹⁴² In cui riconosco Semsudin Mujic, l'interprete del personaggio di Alem in *L'estate di Davide* (Carlo Mazzacurati, 1998) presente anche in altre pellicole di Mazzacurati.

¹⁴³ C. TARTARINI, cit., p. 67.

In un momento che sembra addirittura di euforia tra i due, dopo un rocambolesco recupero del denaro di Vesna da parte di Antonio e che addirittura li porta entrambi stavolta a desiderare di unirsi in un nuovo rapporto sessuale, l'uomo casualmente assiste all'incontro occasionale della giovane con la prostituta che in qualche modo l'aveva sostenuta dopo la notte a tre avvenuto tempo prima, nel capanno in riva al mare, in cui le due si scambiano saluti e, forse, informazioni che l'insospettiscono e stizziscono.

Egli non può sapere dei risvolti, ma intuisce che Vesna, si sta allontanando da lui, ora che si è ristabilita. Tra l'altro rimugina da tempo sulla foto di un bambino che ha scoperto tra i suoi effetti personali, probabilmente meditando che gli nasconda la presenza di un figlio.

La successiva circostanza di un possibile nuovo lavoro che Antonio viene chiamato a visionare da un committente che sembra conoscere da tempo (Marco Messeri), cui segue un invito ad un pranzo paesano, con tanto di orchestrina e premiazioni per le dilettantistiche imprese sportive di giovani pallavoliste locali, lo vede alzare un po' troppo il gomito, causando in Vesna, che l'ha seguito in questo viaggio, un senso di rifiuto del suo atteggiamento, sempre più alterato.

La giovane donna, a quel punto disillusa, vorrebbe tornare a percorrere una propria strada, pensa di andare a Milano ad un indirizzo datole dalla donna dell'incontro al capanno ed esprime con chiarezza ad Antonio la sua nuova decisione: egli, invece, la forza a salire, contrariata, sulla sua auto. Ma, causato dalla troppa velocità, da un certo annebbiamento dei sensi e dalla concitata agitazione, avviene un incidente che rimescola le carte. I due rimangono illesi, ma la conseguente convocazione in caserma accerta lo stato clandestino di Vesna, che viene destinata al rimpatrio, causando in Antonio un soverchiante senso di rimorso che l'immobilizza.

Durante il necessario trasferimento al comando di Firenze, sfruttando una sosta in autostrada, sfugge ai due carabinieri che la controllano, e tenta la difficile fuga.

Il concitato finale rimane aperto: Vesna, come ha scritto nelle sue lettere, è molto brava nella velocità, è stata medagliata nelle gare dei campionati scolastici, sfidando i pareri contrari, ed ora scappa tra auto e camion che le sfrecciano davanti, dietro e tutt'intorno. Ma anche se viene mostrata alla fine correre tra colline e fiocchi di neve, tutti rimangono a guardare tra i rottami di mezzi coinvolti in un ennesimo incidente stradale, dalle conseguenze, drammatiche o tragiche, celate alla macchina da presa.

Il film giunge a questo finale sospeso utilizzando un'ampia e variegata gamma di modalità che il linguaggio audiovisivo sa offrire. Le inquadrature vengono raccordate da una

colonna sonora che espone violente percussioni e note taglienti.¹⁴⁴ una camera mobile segue Antonio deambulando, quasi perso, tra i corridoi della caserma e, saputo del trasferimento di Vesna per il rimpatrio, riversarsi sulle scale fino ad una finestra che dà sul cortile di sotto, dove un'altra, dall'esterno, l'aspetta per inquadrare il suo primo piano agitato; uno stacco sull'utilitaria dei carabinieri già in movimento dà il senso di una sua soggettiva, ma quando l'auto svolta l'angolo, coperta dalle righe verticali della recinzione, lo sguardo che la segue si abbassa alla sua altezza; quando un nuovo stacco torna sul volto di Antonio, ancor più ravvicinato, l'asse della sua visione è sfasato; poi lo abbassa, spaesato, mentre la luce d'ambiente si riduce. Lo stacco successivo ci fa viaggiare all'interno dell'abitacolo, mentre all'esterno nevischia: gli occupanti sembrano evidenziare i vertici di un triangolo, i due carabinieri alla base, Vesna dietro, col volto in penombra, silenziosa, la punta. La musica si abbassa leggermente per farci ascoltare i problemi personali che il più alto in grado, sul sedile a fianco (Roberto Nobile), racconta all'altro che sta guidando; le percussioni marciano lo stacco sul primo piano della trasportata: lei, serissima, quasi inespressiva, è incurante della voce che continua a parlare, ora smorzata dal volume della musica extradiegetica che rinvigorisce. Vesna sembra concentrarsi guardando fisso avanti a sé. Stacco sul bar-edicola di un punto di ristoro, in esterno; sul fianco, una cabina telefonica pubblica: vi si dirige il capopattuglia, appena uscito dal bar, mentre l'occhio della camera si abbassa per inquadrare l'auto in sosta mentre viene rifornita, cogliendo sempre Vesna immobile in contrasto con l'altro carabiniere che mastica un boccone del panino che sta consumando. La musica incalza, si aggiungono nuovi suoni lamentosi sul ritorno al primo piano frontale della protagonista: stavolta mezza parte del volto è adombrata; l'altra metà mostra un'espressione più accigliata che in precedenza. Il carabiniere al posto di guida, ripreso dalla soggettiva di lei, apre lo sportello: sta per scendere. Uscito dall'auto, viene ripreso frontalmente dall'esterno; mentre spolvera dal giubbotto qualche briciola tenendo già tra le dita della mano sinistra una sigaretta, rivolge un'ultima fuggevole occhiata verso la giovane all'interno. La camera segue il movimento dell'uomo e per qualche istante Vesna rimane fuori dal campo di ripresa per ricomparire in secondo piano quando il carabiniere si dirige davanti al mezzo, con l'intenzione di accendersi la sigaretta. L'operazione, col vento che tira, richiede un certo impegno. Vesna viene stavolta oscurata dal passaggio della sagoma dell'uomo: quando riappare, al centro dell'inquadratura, il suo sguardo rivolto all'uomo di spalle, pur se sfocato e in secondo piano, è perforante. La sensazione, quando apre

¹⁴⁴ Si tratta del brano *Aichuri, The Song Man*, traccia n. 2 dell'album «Legend Of The Seven Dreams» (Jan Garbarek, 1988, ECM Records).

la portiera, sgattaiolando fuori, è quella di un lampo. Con la coda dell'occhio la guardia in primo piano lo percepisce, troppo tardi. Cerca di arrestarla, ma Vesna va, veloce, è già al guardrail: talmente veloce che la camera mobile, nel nuovo stacco, non inquadra subito l'intera figura che va a saltare la barriera, tuffandosi nel traffico e sfidandolo. Ma è con lei, a tratti le corre accanto, in carrellata; in altri ne riceve lo sguardo e vorrebbe supportarla insieme al suono, che sembra darle il ritmo. Finché sembra di udire un suo grido: l'immagine sfoca completamente su altri suoni, rumori. Riemerge dalla cabina telefonica il capopattuglia, esterrefatto. La musica è cambiata, il ritmo, ancora marcato ma più lento, accompagna la mesta marcia del militare verso il punto dell'incidente.

Resta la questione su quel grido: se atto conclusivo d'una vita, forse incompiuta, ma incapace di rassegnarsi, o se si tratti di un urlo lanciato nello sforzo del salto ulteriore, verso un nuovo orizzonte possibile.

Carlo Mazzacurati non dà una risposta, ma lascia che Vesna interroghi chi guarda, col suo stile autoriale del quale ci ha abituati, sottraendo il superfluo, lasciando spazio ai vuoti, ai silenzi, al non detto: risultato di un vasto percorso formativo, personale ed esperienziale, coniugato ad una riconosciuta capacità, forse innata, di saper attivare un fattivo spirito di compartecipazione delle varie componenti che concorrono alla realizzazione di un'opera cinematografica. Come nella costruzione di questa sequenza. Come in questo film.

IV. Sguardi riflessi.

«Mi piace conoscere le cose attraverso il racconto, cioè partire da ciò che conosco per andare verso ciò che è sconosciuto».¹⁴⁵

Annoverato dai promotori della quarta edizione del recanatese Premio Ludovico Alessandrini tra i «poeti della cinepresa»¹⁴⁶, tuttavia Carlo Mazzacurati non ha mai fatto mistero di amare un cinema che racconta storie, un cinema narrativo¹⁴⁷ che, prendendo spunti dalla quotidianità, ha i propri riferimenti nella letteratura otto-novecentesca¹⁴⁸ ed in quello americano di genere¹⁴⁹.

Grazie soprattutto alla sconfinata passione di quel collezionista, intenditore e divulgatore che fu Piero Tortolina¹⁵⁰, ne viene contagiato fin dalla prima giovinezza, divenendo un assiduo assorbitore di pellicole. Nel periodo di frequentazione del cineclub padovano Cinema1¹⁵¹, «per

¹⁴⁵ C. CORDARO, *Carlo Mazzacurati*, in R. CITRAN, C. CORDARO (a cura di), *Voci dal cinema italiano*, Padova, ArciNOVA, 1994, p. 26.

¹⁴⁶ P. MASSA, P. COPPARI, B. GIGLI (a cura di), *Lo schermo oltre la siepe*, cit. L'espressione riportata è tratta dalla descrizione dell'evento che compare nella seconda di copertina, chiaramente suscitata dal carattere leopardiano del luogo, ma dichiara, nell'annuale assegnazione, motivazioni pasoliniane nel voler «mettere in evidenza quella cinematografia d'autore che si caratterizza come un modo di costruire le inquadrature con "uno sguardo che afferra le immagini, le idee, i paesaggi per il tramite di folgorazioni di tipo lirico"» e «autori che [...] riescono a sintetizzare per immagini i sentimenti e le emozioni eterne dell'uomo».

¹⁴⁷ «Non potendo fare lo scrittore, anche se mi sarebbe piaciuto moltissimo, per me era indispensabile trovare un altro spazio dove fermare il tempo, raccontare storie, confondermi con dei personaggi inventati; banalmente lo si potrebbe definire un tentativo di prolungare la propria adolescenza, di superare la paura della morte...». A. FILIPPI, *Conversazione sangimignanese con Carlo Mazzacurati ovvero del mestiere del regista*, in A. FILIPPI, *Carlo Mazzacurati*, cit., p. 29.

¹⁴⁸ Ripercorrendo la sua formazione in campo letterario cita Stevenson e i «personaggi sommessi e pieni di umanità, deboli, ostinati», caratteri che ricordano molto quelli dei suoi film, dei romanzi di Carlo Cassola, ambientati «tra Volterra, Cecina e Bibbona», zone conosciute per via dei suoi soggiorni nella casa estiva maremmana. Cfr. T. MASONI, P. VECCHI, *Naviganti senza navigare. Conversazione con Carlo Mazzacurati* in Id. (a cura di), *Carlo Mazzacurati*, cit., p. 23.

¹⁴⁹ «La cosa che mi interessava di più era riuscire a coniugare questo amore per il cinema e per la letteratura con il presente, con la normalità della vita quotidiana». *Ivi*, p. 29.

¹⁵⁰ Il «Piero», da poco scomparso all'atto dell'uscita di *La giusta distanza* (Carlo Mazzacurati, 2007), richiamato nel cartello di «dedica in memoriam» che precede i titoli di testa e che vi interpreta un cameo (cfr. L. MORBIATO, *Il cinema di Carlo Mazzacurati tra osservazione e partecipazione*, in «Padova e il suo territorio: rivista di storia arte e cultura», n. 132, aprile 2008, p. 38). Presentato alla Festa del Cinema di Roma di quell'anno, anche quel film può rientrare a pieno nelle tematiche affrontate nel presente lavoro. Le collezioni di 1300 pellicole e di altri materiali di Piero Tortolina si trovano oggi presso la Cineteca di Bologna e su di lui Marco Segato ha realizzato il film *L'uomo che amava il cinema*, ricco di testimonianze, tra le quali quella «appassionata» del regista padovano, e «dal quale risulta ben documentata la convergenza attorno al CUC, a Cinema1, e alla figura carismatica di Tortolina, di varie componenti della cultura padovana, dalla ricerca universitaria (Gian Piero Brunetta) al cinema underground (Sirio Luginbühl), senza dimenticare altre presenze di grande spessore destinate a sviluppi originali (Lorenzo Codelli, triestino, all'epoca studente a Padova)». A. COSTA, *Introduzione*, in Id. (a cura di), *Carlo Mazzacurati*, cit., p. 10.

¹⁵¹ Nato ufficialmente nel 1972, ma sulla scia del Centro Universitario Cinematografico degli studenti sorto a Padova già all'indomani della fine del secondo conflitto mondiale, appena dopo il Teatro dell'Università che ha tra i primi animatori Paolo Grassi e Gianfranco De Bosio. Secondo quanto scrive Luciano Morbiato, in una

lunghe anni luogo d'incontro, di programmazione, e di sperimentazione»,¹⁵² assieme ad altri ne diventa animatore. Provata la via del DAMS a Bologna, avverte la necessità di praticarlo, il cinema, e questo non poteva all'epoca avvenire se non a Roma.

Prima d'iniziare ogni nuovo film diceva di lottare contro una grande insicurezza che veniva a generarsi in lui dalla contrapposizione tra «eccesso e pudore», desiderio da una parte, paura dall'altra, «di lasciarsi andare», con la convinzione che dietro vi fossero i caratteri diversi di suo padre e di sua madre.¹⁵³

Ma sin dall'esordio come regista, dopo aver conosciuto la lezione di grandi sceneggiatori, lavorato ed accumulato varie esperienze per altri e in vari ambiti, seppe dimostrare la sapiente capacità, allora alquanto rara nella produzione italiana di film, di riuscire a «fondere insieme codici cinematografici tradizionali e un modo di raccontare che tende all'astrazione»;¹⁵⁴ e si può affermare con Barbara Corsi che nei suoi film «[...] ogni riferimento ai generi preferiti, letterari e cinematografici, è filtrato attraverso una sensibilità malinconica che ne smussa i contorni e i toni più decisi»; e, ancora, che i suoi non sono «i personaggi tipici che caratterizzano un filone o una tendenza [...], ma piuttosto piccoli uomini inadeguati a raggiungere il loro obiettivo, immersi in atmosfere sospese o surreali che virano spesso nei toni di una ballata dedicata al *loser*» e a cui il regista rivolge uno «sguardo umanistico e tollerante»

È un perdente Otello di *Notte italiana*; lo sono Saverio di *Un'altra vita* e Antonio di *Vesna va veloce*, nel loro impossibile amore per donne di un altro mondo [...]. A questi *losers* il regista riserva un posto da protagonisti e un'attenzione alle motivazioni dei loro comportamenti, che non può non tener conto dell'ambiente in cui si muovono.¹⁵⁵

pubblicazione che ricostruisce quegli avvenimenti sulla base della documentazione raccolta da Jyulyana "Ljuska" Staevska Franceschi, segretaria dell'associazione per 25 anni, il Centro viene frequentato, tra gli altri, da Giorgio Tinazzi, Giuliana Muscio, Sirio Luginbühl, Antonio Costa: quest'ultimo, uno dei docenti che se ne distaccano per via della «presa di potere» da parte di Autonomia Operaia nel novembre '77, a seguito d'una sua «prima riconciliazione» che «avviene (o potrebbe essere avvenuta), qualche anno più tardi [...] presenta un film sceneggiato da Enzo Monteleone e Umberto Contarello diretto da Giancarlo [sic!] Mazzacurati [...]». Cfr. L. MORBIATO, *Il Centro Universitario Cinematografico*, in Id., *Cinema ordinario. Cento anni di spettacolo cinematografico a Padova e in provincia*, Padova, Il poligrafo, 1998, pp. 205-212. Su tutta questa parte relativa alla formazione del primo periodo padovano di Carlo Mazzacurati, ai rapporti e legami instaurati e, in particolare, con la «figura carismatica» di Piero Tortolina rimando all'introduzione di Antonio Costa, in A. COSTA (a cura di), *Carlo Mazzacurati*, cit., soprattutto pp. 9-12.

¹⁵² L. MORBIATO, *Il "teatrino" padovano di Carlo Mazzacurati*, in «Padova e il suo territorio: rivista di storia arte e cultura», n. 173, febbraio 2015, p. 12.

¹⁵³ Cfr. T. MASONI, P. VECCHI, *Naviganti senza navigare*, cit., p. 26.

¹⁵⁴ B. CORSI, *Mazzacurati: fra commedia e noir*, cit., p. 110. Barbara Corsi ridefinisce con parole proprie il concetto di «sincretismo rischioso», ma apprezzato, espresso da Paolo Vecchi nella recensione apparsa in «Cineforum» all'epoca dell'uscita del film *Notte italiana* (cfr. *ivi*, n. 1).

¹⁵⁵ B. CORSI, *ivi*, p. 109.

Nell'Otello di *Notte italiana*, uomo urbanizzato ma solitario e «discordante», non perfettamente integrato per via della sua inclinazione all'onestà che in un contesto maggiormente premiante le «italiche furbizie»¹⁵⁶ lo penalizza ed estranea, l'idea d'immaginarsi in un *altrove*, quale per lui si profila l'ambiente sconosciuto del Delta del Po, prospetta un ampio spettro di variegati disagi che vanno dai pregiudizi su aria e cibo, ritenuti malsani, alla prefigurazione di ostilità degli autoctoni. Sembra concretizzarsi nel suo personaggio, per come è stato disegnato e proposto in buona parte del film, il rischio di portarsi addosso quella sorta di marchiatura figurativa fortemente caratterizzante lo *straniero*: «Sempre altrove, lo straniero non appartiene a nessun luogo»¹⁵⁷.

Così pure Saverio, il protagonista maschile di *Un'altra vita*, anch'egli solitario, si presenta inizialmente addirittura barricato in perimetri circoscritti, trincerato dietro proprie certezze quotidiane e rassicuranti meccanismi comportamentali ripetitivi, denunciati tuttavia la permanenza di un disagio. Originario d'altro luogo, rivela di sentirsi appartenente a diverse ascendenze identitarie; la chiusura di un rapporto coniugale l'ha condotto ad approfittare di un'occasione abitativa e lavorativa giudicata favorevole per sistemarsi; ma lo spazio nel quale si è immerso presenta dimensioni talmente ampie da risultare occupato paradossalmente da un vuoto incolmabile, che si evidenzia all'apparire improvviso di un'alterità desiderabile, ma misteriosamente sfuggente e causa d'involontarie tetre pulsioni.¹⁵⁸

D'altro tenore pare invece l'isolamento dell'Antonio di *Vesna va veloce*, situazione che nei primi momenti successivi all'incontro con la protagonista potrebbe apparire meno evidente. Persona di non agiata condizione, ma stimata, almeno nell'ambiente del suo lavoro, che però lo stanca quasi allo sfinimento. Frequenta con costanza un rumoroso circolo, marcatamente collocato politicamente persino nei menu, in cui però si può in santa pace giocare a ping-pong e mangiare su piatti di carta un'onesta pastasciutta; ma le sue relazioni all'interno non paiono andare oltre le frasi di circostanza e qualche *motto di spirito*¹⁵⁹, per cui si delinea come

¹⁵⁶ *Ibidem*.

¹⁵⁷ J. KRISTEVA, *Stranieri a se stessi*, Milano, G. Feltrinelli, 1990, p. 16. La psicoanalista distingue tra «due tipi di stranieri, che dividono gli sradicati [...] in due categorie irriducibili. Da una parte, coloro che si consumano nella lacerazione fra ciò che non è più e ciò che non sarà mai [...]; duri o pronti alle lacrime, ma sempre disillusi. Dall'altra coloro che trascendono: [...] essi sono tesi in una passione destinata a non essere appagata, ma pur sempre tenace verso un'altra terra sempre promessa [...]».

¹⁵⁸ Irene Bignardi lo definisce «afflitto dalla legge, dall'ordine, dalla disciplina, che avverte e scopre l'aspirazione a qualcos'altro attraverso la labile presenza femminile "diversa" che gli fa desiderare, appunto, un'"altra vita"». I. BIGNARDI, *Desiderare*, in M. SESTI (a cura di), *La «scuola italiana»*. cit., p. 332.

¹⁵⁹ «Sin dagli inizi del suo lavoro clinico [...] Freud si confronta con la questione del motto di spirito. In effetti, se una rappresentazione inconscia è rimossa, questa può far ritorno in una forma irricognoscibile al fine di eludere la censura. Ora, curiosamente [...] la polisemia del linguaggio può costituire la forma più appropriata di tali trasformazioni [...]. Freud sarà indotto a dedicare a tale questione un intero lavoro, *Il motto di spirito e la sua*

semplice luogo transitorio, di svago momentaneo. Gli occorre poi chiedere il permesso d'uso, anche nei momenti meno necessari e quasi si configurasse come «stampella»¹⁶⁰ cui appoggiarsi, l'ascolto di nostalgiche musicassette in auto; stranamente, questa, una troppo spaziosa *familiare*, per lui che non è sposato e non ha figli; e con essa, quando proprio occorre, caricare una che «fa la puttana», come risponde senza peli sulla lingua al giovane compagno di lavoro che sembra farci un pensierino. Nonostante sia stato su alcuni di loro che ha potuto trovare appoggio per salvare Vesna dopo l'accoltellamento, e renderle un po' più lieve la convalescenza, ecco emergere progressivamente nel personaggio incrinature inattese che lo conducono ad avvertire, mantenere o, addirittura, creare distanze. Alterabile, infine, gonfiandosi fuori luogo sino all'aggressività quando è posto davanti alla prospettiva di una perdita (Vesna che se ne va) o all'incapacità di accettare l'alterità così come è, e non il suo simulacro che viene a mancargli (Vesna non è ciò che lui desidera sia), sino a concludere la parabola, al verificarsi di entrambe le circostanze, afflosciandosi su se stesso nel rimorso per quanto causato, nel rimpianto per l'occasione perduta, nell'angoscia espressa da quel suo volto apparso inquadrato per l'ultima nel film.

relazione con l'inconscio (1905). Assieme all'*Interpretazione dei sogni* (1899 [1900]) e alla *Psicopatologia della vita quotidiana* (1901), tale libro costituisce una delle tre grandi opere dedicate ai meccanismi del linguaggio dell'inconscio. [...] Di tali meccanismi il più frequente è senza dubbio la condensazione. [...] Ma Freud insiste soprattutto sul fatto che ciò che si dice con spirito è più facilmente accettato dalla censura, anche se si tratta di idee solitamente respinte dalla coscienza. Quando produce o ascolta un motto di spirito, il soggetto non ha bisogno di mantenere la rimozione alla quale fa abitualmente ricorso. In questo modo libera l'energia abitualmente utilizzata a tale scopo ed è in tale risparmio d'energia che egli trova il proprio piacere, quello che classicamente si definisce come diminuzione della tensione. [...] Se, nel motto di spirito, il soggetto può finalmente prendere la parola, ciò è possibile perché facendo ridere egli disarmava l'Altro, che potrebbe criticarlo [...]. R. CHEMAMA, voce «motto di spirito» in R. CHEMAMA, B. VANDERMERSCH (a cura di), *Dizionario di psicoanalisi*, cit., pp. 211-212.

È interessante come lo sguardo del regista utilizzi la maschera di Albanese ed il suo entroterra comico con una misura che lo renda funzionale al personaggio. Si pensi a come, in una sequenza del film, Antonio, quasi calvo, risponda ad una ragazza del circolo sociale che si frappone fisicamente in uno dei primi dialoghi tra lui e Vesna mentre questa, davanti ad un grande specchio, si sta asciugando i biondi e fluenti capelli bagnati: la nuova venuta chiede sovrappensiero se l'uomo abbia un pettine da prestarle: «Io? No, ho smesso». La freddura, pronunciata contemporaneamente da Antonio e dal suo *doppio* riflesso, anche se fa sorridere lo spettatore senza coinvolgere i personaggi, sottrae qui l'uomo da un'improvvisa situazione di disagio. Alla carenza dello strumento provvede Vesna, mentre Antonio, passato in secondo piano, si adombra ed autoemargina: sembra quasi voler uscire dalla scena, rimanendo invece dietro, sullo sfondo dell'inquadratura, ad osservare la freschezza del nuovo dialogo, quello tra le due giovani figure che con naturalezza subito si pongono in relazione, eludendo la sua presenza.

¹⁶⁰ Mutuo l'immagine da R. SALVATORE, *Uno sguardo sull'origine: la storia di Adèle H.*, cit., p. 89, in quanto credo si possa affermare che anche per il personaggio maschile di *Vesna va veloce* sembra che questo suo bisogno venga chiesto da lui di attivare «per ovviare al sorgere di una mancanza inclusa nel luogo di una alterità, di ordine simbolico [...]; appoggio necessario per entrare nelle maglie della comunicazione e degli scambi, attraverso cui si modula la realtà», anche se in quel momento non è dato al pubblico di conoscere appieno. Del resto, non sembra essere causale che, fuori dal lavoro, l'unico ambiente d'un' almeno vaga socialità frequentato da Antonio sia il circolo di cui è tesserato, permeato di continua e vivace musica ad alto volume.

Nei film di Mazzacurati, dai personaggi maschili si differenziano molto, invece, le figure femminili. Vi trovano una diversa connotazione, di maggiore vitalità, dimostrando un altro approccio verso il mondo. Frequentemente, all'esercizio della ponderatezza e della riflessività, sanno far seguire audaci e irrevocabili slanci decisionali che proiettano oltre.¹⁶¹ Secondo Marina Zangirolami, che in un'intervista resa ha tenuto a rimarcarlo, riferendosi anche a quelle donne che in alcune sue opere magari non ricoprono il ruolo da protagoniste e compaiono in un limitato numero di sequenze, comunque «lasciano tutte un segno indimenticabile, [...] una vibrazione, [...] sono come un uovo che racchiude un segreto». Ognuna di loro, pure se portatrice di problematicità, complessità e spesso di mistero, «potrebbe cominciare una storia indipendente [...] potrebbe partire e andare avanti da sola».¹⁶² Il loro passaggio sulla strada degli uomini che incrociano ha il potere di smuoverli da posizioni consolidate per suscitare in essi, magari una sensazione di fragilità che li fa vacillare e quasi li inebria del loro mistero, ma almeno un moto di curiosità che li sospinge a confrontarsi con una diversità, un'alterità che li *ri-guarda*¹⁶³.

Risulta interessante quanto il cineasta confidava in una conversazione con Tullio Masoni e Paolo Vecchi, dopo i suoi primi film, mentre ancora il personaggio principale di *Vesna va veloce* era in gestazione:

[...] sto lavorando ad una storia, un film drammatico, con al centro un personaggio femminile. La cosa ovviamente mi interessa molto, ma ho anche molta paura, mi sembra di invadere una sfera psicologica difficile da raccontare. Cerco allora di vedere più film possibili che hanno al centro figure femminili, non per copiarne qualcosa, ma per darmi coraggio. I film di Pietrangeli in questo senso mi sono molto utili [...],¹⁶⁴ di Max Ophuls [...], anche i

¹⁶¹ Cfr. B. CORSI, cit., p. 110.

¹⁶² L'intervista, di cui ho trascritto solo alcune frasi, è ricavabile in G. SCAGNETTI, *A184 – CULTURA, CINEMA: CARLO MAZZACURATI, ritratto del regista prematuramente scomparso cinque anni fa. Di lui a insidertrend.it parla MARINA ZANGIROLAMI, moglie e collaboratrice*, registrazione audio pubblicata il 31 agosto 2019 sul sito «insidertrend.it», durata 50'25", consultato il 22 agosto 2022.

Url:<https://www.insidertrend.it/audio/a184-cultura-cinema-carlo-mazzacurati-ritratto-del-regista-prematuramente-scomparso-cinque-anni-fa-di-lui-a-insidertrend-it-parla-marina-zangirolami-moglie-e-collaboratrice/>.

¹⁶³ Particolarmente illuminante sui temi della *diversità* e dell'*identità* nei film di Carlo Mazzacurati è, a mio avviso, l'ultimo passaggio del prezioso intervento introduttivo che Giorgio Tinazzi ha tenuto alla giornata di presentazione del volume monografico sul regista, realizzato a più mani, A. COSTA (a cura di), *Carlo Mazzacurati*, cit.: «[...] Molti film di Carlo Mazzacurati hanno come elemento di confronto proprio la diversità, personaggi di un *altrove*, di un *diverso*. [...] un viaggio spesso verso il diverso che viene o verso il quale si va, proprio perché la propria identità [...] – e il tema dell'identità è un tema forte nel cinema di Mazzacurati – assume molto valore proprio se si confronta con la diversità». G. TINAZZI et al., *Omaggio al regista Carlo Mazzacurati con la presentazione del libro "Carlo Mazzacurati"*, evento MediaSpace – Università degli Studi di Padova, 20 gennaio 2015, Padova, Archivio Antico di Palazzo Bo, trascrizione mia dalla registrazione, non rivista dall'autore dell'intervento, consultato l'11 febbraio 2022.

Url:https://mediaspace.unipd.it/media/OMAGGIO+A+CARLO+MAZZACURATI/1_pl11dpmx/89870661.

¹⁶⁴ E il pensiero non può non andare almeno alla trilogia del '63-'65 di Antonio Pietrangeli (n. Roma 1919 – m. Gaeta 1968), da *La parmigiana* a *La visita* e *Io la conoscevo bene*, «[...] in cui un universo sociale (e mediatico) in evoluzione confligge in maniera tragica e a volte ironica con delle donne [...] in cerca di un proprio posto». P.

suoi film hanno al centro delle figure femminili, sono film di molti anni fa, eppure mi sembrano molto più moderni e avanzati di tanto cinema contemporaneo. [...]

Sinora mi sono sempre sentito sicuro, perché la donna in tutte queste storie era *oggetto* di uno sguardo, c'era una mediazione che in qualche modo mi garantiva una sicurezza.

L'idea di avere al centro il punto di vista femminile la trovo più difficile. Anche perché identifico nella sensibilità femminile qualcosa di più estremo, di più abbandonato, che si lascia andare.¹⁶⁵

La questione del regista che può vivere delle crisi, anche d'ispirazione, lui l'affronterà con autoironia, quasi un'autoanalisi, con il ricorso al grottesco in un film del 2010, *La Passione*, dove l'*alter ego* Silvio Orlando si trova costretto suo malgrado a dover dirigere la messa in scena d'una sacra rappresentazione che lo conduce ad interrogarsi sul percorso svolto e su se stesso.

Ma esso è preceduto, a vent'anni esatti dal suo primo film, dal ritorno sul paesaggio del Delta, dove gira *La giusta distanza*: una sorta non di chiusura, bensì di allargamento di un cerchio che aggiunge nuove sfaccettature ai temi cari del giovane in formazione proteso al futuro, come già affrontato ad esempio in *L'estate di Davide* (Carlo Mazzacurati, 1998), e delle varie alterità che devono fare i conti con un altrove recalcitrante od ostile.

Carlo Mazzacurati, a quanto consta, non sembra aver lasciato scritti dalla penna o da tastiere i suoi pensieri sul cinema e sulla vita. Ma li ha raccontati molto: spargendoli con generosità nelle molte interviste rilasciate a pubblicazioni di vario tipo, dalle quali si è cercato di estrarli ed evidenziarli, aggregandoli in questo lavoro; condividendoli con le equipe e le amicizie di cui si circondava; e naturalmente con il suo sguardo, che vive impresso sulle pellicole e sui supporti digitali utilizzati per tramandare i suoi film, e che rimbalza, come riflesso, dai suoi personaggi, dai suoi paesaggi, dai suoi tagli di luce, dal suo desiderio, discreto e leggero, di accompagnare e di conoscere, su chi continua ad usufruirne. Con umana gratitudine.

DETASSIS, E. MORREALE, M. SESTI (a cura di), *Antonio Pietrangeli. Il regista che amava le donne*, Roma, Fondazione Centro Sperimentale di Cinematografia – Edizioni Sabinae, 2015, p. 8.

¹⁶⁵ T. MASONI, P. VECCHI, *Naviganti senza navigare*, cit., pp. 26; 29, (il corsivo è mio).

Bibliografia

Testi di carattere generale

AA. VV., *Immagini e sguardi nell'esperienza psicoanalitica*, La Moderna Stampa, Napoli, 1995.

AA. VV., *Omaggio a Edgar Reitz*, Gorizia, Edizioni Transmedia, 2007.

AA. VV., «Fata Morgana. Quadrimestrale di cinema e visioni» Anno II, n° 6. Natura, settembre-dicembre 2008.

AA. VV., *Lo stato delle cose. Cinema e altre derive. Duemila12*, Torino, Kaplan, 2012.

AA. VV., «REM: ricerca esperienza memoria. Periodico culturale quadrimestrale pensato e scritto tra l'Adige e il Po», Adria, Apogeo, Anno XIII, n. 1, febbraio 2022.

L. ALBANO, *La caverna dei giganti: scritti sull'evoluzione del dispositivo cinematografico*, Parma, Pratiche Editrice, 1992.

E. ALBERIONE et al., *Carta pellicola. Scrittori e scritture nel cinema di François Truffaut*, Torre Boldone-Pisa, Cineforum-ETS, 2005.

G. ALONGE, G. CARLUCCIO, *Il cinema americano classico*, Roma, GLF Editori Laterza, 2008².

ASAC (Archivio storico delle arti contemporanee) – Archivio Storico della Biennale di Venezia, *Mostra internazionale d'arte cinematografica La Biennale di Venezia, 1932-2019*, Venezia, La Biennale di Venezia, 2019.

B. BALÁZS, *L'uomo visibile (1924)*, Torino, Lindau, 2008.

B. BALÁZS, *Il film. Evoluzione ed essenza di un'arte nuova*, s.l., Giulio Einaudi, 1955².

B. BALBURE, voce «pulsione» in R. CHEMAMA, B. VANDERMERSCH (a cura di), *Dizionario di psicoanalisi*, Roma, Gremese, 2004, pp. 276-279.

R. BARTHES, *Miti d'oggi*, Torino, Giulio Einaudi, 1974 (1957).

R. BARTHES, *Sul Cinema*. Genova, Il Nuovo Melangolo, 1997.

G. BATAILLE, *Teoria della religione*, Milano, SE, 2007.

Z. BAUMAN, *Stranieri alle porte*, Roma, Laterza, 2016.

F. BAZZANELLA, *Lacan: immaginario, simbolico e reale in tre lezioni*, Trieste, Asterios, 2011.

- M. A. BAZZOCCHI, R. CHIESI, G. L. FARINELLI, *Pier Paolo Pasolini. Folgorazioni figurative*, Bologna, Cineteca di Bologna, 2022.
- A. BELLAVITA, *Il corpo in frammenti nel cinema*, in «La psicoanalisi: studi internazionali del campo freudiano» n. 40. Cinema, luglio-dicembre 2006, pp. 108-118.
- W. BENJAMIN, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi, 2014 (1936).
- S. BENVENUTI, G. RIZZONI, *L'avvocato del diavolo*, in Id., *Il romanzo giallo. Storia, autori e personaggi*, Milano, A. Mondadori, 1979, pp. 119-122.
- S. BERNARDI, *Il paesaggio nel cinema italiano*, Venezia, Marsilio, 2010³ (2002).
- P. BERTETTO (a cura di), *Metodologie di analisi del film*, Roma, GLF editori Laterza, 2006⁸.
- H. BLOOM, *L'angoscia dell'influenza. Una teoria della poesia* (1973), Milano, Abscondita, 2014.
- C. BORRONI et al. (a cura di), *Annuario del cinema: stagione 2007-2008*, Torre Boldone, Cineforum, 2008.
- H. BROCH, *I Sonnambuli*, Milano, Mimesis, 2010.
- P. BROOKS, *L'immaginazione melodrammatica*, Parma, Pratiche, 1985 (1976).
- D. BROTTA, A. MOTTA, *Interferenze: registi/scrittori e scrittori/registi nella cultura italiana; con un'intervista a Gianni Amelio*, Padova, Padova University Press, 2019, p. 183.
- G. P. BRUNETTA, *La Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia 1932-2022*, Venezia, La Biennale di Venezia, Marsilio, 2022.
- F. CASETTI, *L'occhio del Novecento: cinema, esperienza, modernità*, Milano, Bompiani, 2007⁴ (2005).
- S. CASIRAGHI, G. LUCIANI, *Fiorenzo Carpi. Ma mi: musica, teatro, cinema, televisione*, Ginevra-Milano, Skira, 2015.
- S. CAVATORTA, S., P. GUARIENTO, G. PEDOTE, *Film-Maker: una rassegna di film e videotape di film-maker italiani: Milano, 26-27 giugno 1982*, p. 36.
- R. CHEMAMA, B. VANDERMERSCH (a cura di), *Dizionario di psicoanalisi*, Roma, Gremese, 2004.
- R. CHEMAMA, voce «motto di spirito» in R. CHEMAMA, B. VANDERMERSCH (a cura di), *Dizionario di psicoanalisi*, Roma, Gremese, 2004, pp. 211-212.
- S. CINCINELLI, *I migranti nel cinema italiano*, Roma, Kappa, 2009.
- S. CINCINELLI, *Senza frontiere. L'immigrazione nel cinema italiano*, Roma, Kappa, 2012.

- P. CITATI, *L'isola del tesoro*, in R. L. STEVENSON, *L'isola del tesoro*, Torino, Einaudi, 2002.
- A. COSTA, *Saper vedere il cinema*, Milano, Bompiani, 1992⁶ (1985).
- A. COSTA, G. LAVARONE e F. POLATO (a cura di), *Veneto 2000: il cinema. Identità e globalizzazione a Nordest*, Venezia, Marsilio, 2018.
- M. COVIELLO, *Attraverso la Penisola. Cinema italiano e migrazioni*, «Cineforum» 582, marzo 2019, pp. 67-71.
- L. CUCCU, *Antonioni. Il discorso dello sguardo. Da «Blow up» a «Identificazione di una donna»*, Pisa, ETS, 1990.
- R. DE GAETANO (a cura di), *Lessico del cinema italiano: forme di rappresentazione e forme di vita*, vol. 1, Milano, Udine, Mimesis Edizioni, 2014, pp. 368, 477-479.
- F. DEBOLINI, *Leonardo. Un uomo universale agli estremi confini della mente e dell'arte*, Milano, Leonardo arte, 1998.
- P. DETASSIS, T. MASONI, P. VECCHI, *Il cinema di Antonio Pietrangeli*, Venezia, Marsilio, 1987.
- P. DETASSIS, E. MORREALE, M. SESTI (a cura di), *Antonio Pietrangeli. Il regista che amava le donne*, Roma, Fondazione Centro Sperimentale di Cinematografia – Edizioni Sabinae, 2015.
- A. DI CIACCIA, *Dal sintomo al sintomo*, in «La psicoanalisi: studi internazionali del campo freudiano» n. 23. Il partner sintomo, gennaio-giugno 1998, pp. 7-10.
- A. DI CIACCIA, M. RECALCATI, *Jacques Lacan: un insegnamento sul sapere dell'inconscio*, Milano, B. Mondadori, 2000.
- D. DOTTORINI (a cura di), *Sprofondare nel paesaggio. Conversazione con Michelangelo Frammartino*, «Fata Morgana» 45, pp. 7-17, settembre-dicembre 2021.
- L. H. EISNER, *Lo schermo demoniaco. Le influenze di Max Reinhardt e dell'espressionismo* (1954), Roma, Editori Riuniti, 1983.
- L. FARINOTTI, G. CANOVA (a cura di), *Atlante del cinema italiano: corpi, paesaggi, figure del contemporaneo*, Milano, Garzanti, 2011, pp. 5, 92, 121, 62-68, 210, 253-255.
- S. FREUD, *L'interpretazione dei sogni: edizione integrale* (1899), Roma, Newton Compton, 2014.
- S. FREUD, *Psicopatologia della vita quotidiana: dimenticanze, lapsus, sbadataggini, superstizioni ed errori* (1901-1924), Novara, Club del libro, 1991.
- S. FREUD, *Tre saggi sulla teoria sessuale* (1905), Torino, Boringhieri, 1975.
- S. FREUD, *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio* (1905). Biblioteca universale Rizzoli, 1997.

- S. FREUD., *Psicoanalisi Infantile* (1907-1914). Torino: Boringhieri, 1968.
- S. FREUD, *Totem e tabù. Concordanze nella vita psichica dei selvaggi e dei nevrotici* (1912-1913), Torino, Bollati Boringhieri, 1969.
- S. FREUD, *Metapsicologia* (1915-1917), Roma, Newton Compton, 1972.
- S. FREUD, *Al di là del principio del piacere* (1920), Roma, Tascabili Economici Newton, 1993.
- S. FREUD, *Psicologia delle masse e analisi dell'Io* (1921), Roma, Tascabili Economici Newton, 1995.
- S. FREUD, *L'Io e l'Es* (1922), Torino, Boringhieri, 1976.
- S. FREUD, *L'avvenire di un'illusione* (1927); *Il disagio della civiltà* (1929). Roma: Newton Compton, 2016.
- S. FREUD, *Cinque conferenze sulla psicoanalisi* (1910); *L'io e l'es* (1922); *Compendio di psicoanalisi* (1938), Torino, Bollati Boringhieri, 2011.
- C. D. FRIEDRICH, *Scritti Sull'arte*, Milano, Abscondita, 2001.
- U. GALIMBERTI, *Il corpo* (1983), Nuova ed., Milano, Feltrinelli, 2006¹⁶.
- U. GALIMBERTI, *Il corpo e l'opera. Volontà di godimento e sublimazione*, Macerata, Quodlibet, 2015.
- N. GALLEANI, *Abbate cura ...*, «Scuola Lacaniana di Psicoanalisi del Campo Freudiano», Roma, 15 febbraio 2018. Url: <https://www.slp-cf.it/abbiate-cura/>, consultato il 10 febbraio 2022.
- L. GANDINI, *Il film noir americano*, Torino, Lindau, 2001.
- A. GILLAIN, *François Truffaut. Il segreto perduto*, Recco, Le Mani, 1995.
- G. IMPERATORE, *Noi e gli altri*, «Cineforum» 474, maggio 2008, pp. 63–65.
- J. KRISTEVA, *Stranieri a se stessi*, Milano, G. Feltrinelli, 1990 (1988).
- J. LACAN, *Il seminario. Libro VII: L'etica della psicoanalisi. 1959-1960*, Torino, Einaudi, 2008.
- J. LACAN, *Il seminario. Libro XI: I quattro concetti fondamentali della psicoanalisi. 1964*, Torino, Einaudi, 1979.
- J. LACAN, *La Cosa Freudiana e altri scritti*, Torino, Einaudi, 1972⁴ (1966).
- J. LACAN, *Scritti*, [vol. I e II], Milano, Fabbri, 2007 (1966).
- J. LACAN, *Il seminario. Libro XVII: Il Rovescio Della Psicoanalisi 1969-1970*, Torino, Einaudi, 2001.

- J. LACAN, *Joyce il sintomo* (1975), in «La psicoanalisi: studi internazionali del campo freudiano» n. 23. Il partner sintomo, gennaio-giugno 1998, pp. 11-19.
- E. LANCIA, *Dizionario del cinema italiano. I FILM vol. 6. Dal 1990 al 2000*, Roma, Gremese, 2001.
- M. LODOLI, *Fuori Dal Cinema. Il "Diario" di 100 Film*, Torino, Einaudi, 1999.
- A.G. MANCINO, *La Variabile Umana*, «Cineforum» 528, pagg. 17-19, ottobre 2013.
- E. MICHLOUD, *Note sull'arte e il divoramento*, in «Le ipotesi del Soggetto & la scienza», Padova, Edizioni Biblioteca dell'immagine, 1994, n. 2. L'iniziazione, pp. 140-159.
- J.A. MILLER, M. SILVESTRE., C. SOLER, *Il Mito Individuale Del Nevrotico*, Roma, Astro-labio, 1986.
- J.-A. MILLER, *Tre seminari sul sintomo*, in «La psicoanalisi: studi internazionali del campo freudiano» n. 23. Il partner sintomo, gennaio-giugno 1998, pp. 20-133.
- J. A. MILLER, *Lacan e la psicoanalisi. Silet*, in «La psicoanalisi: studi internazionali del campo freudiano» n. 23. Il partner sintomo, gennaio-giugno 1998, pp. 134-195.
- J. A. MILLER, *Dall'immagine allo sguardo*, in «La psicoanalisi: studi internazionali del campo freudiano» n. 40. Cinema, luglio-dicembre 2006, pp. 15-28.
- L. MORBIATO, *Cinema ordinario. Cento anni di spettacolo cinematografico a Padova e in provincia*, Padova, Il poligrafo, 1998.
- A. NACCARATO, *Violenze, eversione e terrorismo del partito armato a Padova. Le sentenze contro Potere operaio, Autonomia operaia organizzata e Collettivi politici veneti*, Padova, CLEUP, 2008.
- S. PARIGI, G. RAVESI (a cura di), «Imago. Studi di cinema media», n. 9. *Il paesaggio nel cinema contemporaneo*, Roma, Bulzoni, 2014.
- F. PETROCCHI, *Il cinema della televisione italiana. La produzione cinematografica di Rai e Fininvest (1976-1994)*, Roma RAI-ERI, 1996.
- M. PIVA, *Il cocodrillo luminoso e altre storie: teoria e pratica dell'audiovisivo a scuola*, Pordenone, Cinemazero, 2009.
- R. POPPI, *Dizionario del cinema italiano. I FILM vol. 5. Dal 1980 al 1989*, Roma, Gremese, 2000.
- V. PRAVADELLI, *La grande Hollywood: stili di vita e di regia nel cinema classico*, Biblioteca, Venezia, Marsilio, 2010².
- F. RELLA, *Il mito dell'altro. Lacan, Deleuze, Foucault*, Milano, Giangiacomo Feltrinelli, 1978.
- R. M. RILKE, *Worpswede. I postimpressionisti tedeschi e la pittura di paesaggio*, Milano, Claudio Gallone Editore, 1998.

- S. RIMINI, *L'etica dello sguardo. Introduzione al cinema di Krzysztof Kieslowski*, Napoli, Liguori, 2000.
- G. RIPA DI MEANA, *La morale dell'altro. Scritti sull'inconscio dal Decalogo di Kieslowski*, Firenze, Liberal libri, 1998.
- R. SALVATORE, *Il cinema e lo sguardo*, in AA. VV., *Immagini e sguardi nell'esperienza psicoanalitica*, La Moderna Stampa, Napoli, 1995, pp. 231-241.
- R. SALVATORE, *Traiettorie dello sguardo: il cinema di Philippe Garrel*, Padova, Il poligrafo, 2002.
- R. SALVATORE, *Il corpo della donna nel cinema di François Truffaut*, in «La psicoanalisi: studi internazionali del campo freudiano» n. 40. Cinema, luglio-dicembre 2006, pp. 38-51.
- R. SALVATORE, *La distanza amorosa. Il cinema interroga la psicoanalisi*, Macerata, Quodlibet, 2011.
- R. SALVATORE, *L'inconscio e lo sguardo nell'epoca della trasparenza*, «L'inconscio. Rivista Italiana di Filosofia e Psicoanalisi» N. 3 – L'inconscio estetico, Giugno 2017, pp. 96–104.
- G. SARTORI, *Pluralismo, multiculturalismo e estranei. Saggio sulla società multi-etnica*, Nuova ed. aggiornata, Milano, Biblioteca Universale Rizzoli, 2002.
- M. SESTI (a cura di), *La «scuola italiana». Storia, strutture e immaginario di un altro cinema, (1988-1996)*, Venezia, Marsilio, 1996.
- C. SIMONIGH, *La danza dei miseri destini. Il Decalogo di Krzysztof Kieslowski*, Torino, Testo & immagine, 2000.
- R. L. STEVENSON, *L'isola del tesoro*, Torino, Einaudi, 2002 (1881).
- G. TINAZZI, *Michelangelo Antonioni*, 2^a ed. accresciuta, Milano, Il castoro, 2002 (1994).
- G. TINAZZI, *Truffaut. Il piacere della finzione*, Venezia, Marsilio, 1996.
- V. ZAGARRIO, *Cinema italiano anni novanta*, Venezia, Marsilio, 1998.
- V. ZAGARRIO (a cura di), *In&Out. Migrazioni nel/del cinema italiano*, in «Quaderni del CSCI», Barcellona, n. 8, 2012.
- V. ZAGARRIO, *Nouvelle vague italiana: il cinema del nuovo millennio*, Venezia, Marsilio, 2021.
- S. ŽIŽEK, *Dello sguardo e altri oggetti. Saggi su cinema e psicoanalisi*, Paisan di Prato, Campanotto, 2004.
- S. ŽIŽEK, *L'universo Di Hitchcock*, Milano, Mimesis, 2008.

Monografie su Carlo Mazzacurati

AA. VV., *Abano incontra il cinema d'autore: Carlo Mazzacurati: 25-28 maggio 2000, cinema teatro Marconi, Abano Terme*, [s.l.], [s.n.], 2000.

A. COSTA (a cura di), *Carlo Mazzacurati*, Venezia, Marsilio, 2015.

F. D'ALÒ, «Sguardi e traiettorie. Il paesaggio e il viaggio nel cinema di Carlo Mazzacurati», Tesi Magistrale biennale, Università degli Studi di Padova, Padova, 2016, Scuola di Scienze Umane, Sociali e del Patrimonio Culturale, Corso di Diploma di Laurea in Filologia moderna, Relatrice Prof.ssa Rosamaria Salvatore, Correlatore Dott. Franco Tomasi, consultato l'8 febbraio 2022.

Url:http://tesi.cab.unipd.it/51341/1/FILOMENA_DAL%C3%92_2016.pdf.

A. FILIPPI, *Carlo Mazzacurati*, collana Quaderni del Cinestate, n. 5, San Gimignano, 1995.

G. MARTINI et al., *Il cinema di Carlo Mazzacurati. Festival del cinema di Porretta Terme 2012, undicesima edizione*, Porretta Terme, supplemento a «I Quaderni del Battello Ebro», Associazione Porretta Cinema, 2012.

P. MASSA, P. COPPARI, B. GIGLI (a cura di), *Lo schermo oltre la siepe. Incontri con il cinema di poesia. Carlo Mazzacurati. Premio Ludovico Alessandrini 4. Edizione*, Recanati, 2001.

T. MASONI, P. VECCHI (a cura di), *Carlo Mazzacurati*, Savignano sul Rubicone, Alfabeta, 1995.

Saggi e articoli sui singoli film considerati in questo lavoro

Notte italiana

M. ARGENTIERI, «Rinascita», 10 ottobre 1987, s. t. in P. MASSA ET AL. (a cura di), *Lo schermo oltre la siepe*, Recanati, 2001, p. 29.

F. BONA, «Brescia Oggi», 13 settembre 1987, s. t. in P. MASSA et al. (a cura di), *Lo schermo oltre la siepe*, Recanati, 2001, p. 27.

G. P. BRUNETTA, *La Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia 1932-2022*, Venezia, La Biennale di Venezia, Marsilio, 2022, p. 703.

L. CODELLI, *Le petit sommeil*, «Positif», n. 333, p. 51, novembre 1988.

L. CODELLI, *Notte italiana*, «Positif» n. 321, novembre 1987, p.48.

F. COLOMBO, «Lecture», gennaio 1988, s.t. in P. MASSA et al. (a cura di), *Lo schermo oltre la siepe*, Recanati, 2001, p. 28.

G. DI VINCENZO, S. GAMBAROTTO, *Il Veneto al cinema: guida ai film girati a Padova, Venezia e Treviso: registi, attori, trame, aneddoti e curiosità dei film girati nelle città venete*, vol. 3, Treviso, Editrice Storica, 2010.

A. FARASSINO, *Il giallo si addice alla 'Notte italiana'*, «la Repubblica», 1° settembre 1987, p. 17.

A. FARASSINO, *Mazzacurati fra le origini e l'altrove*, in L. MICCICHÉ (a cura di), *Schermi opachi: il cinema italiano degli anni '80*, Venezia, Marsilio, 1998, pp. 130-131; 133.

F. FERZETTI, *Notte italiana. La semplice arte di raccontare*, «Il Messaggero», 15 settembre 1987.

G. FOFI, *La notte di Mazzacurati*, in *Prima il pane: cinema, teatro, letteratura, fumetto e altro nella cultura italiana tra anni ottanta e novanta*, Roma, E/O, 1990, p. 72.

D. GIANNETTI, «Il Lavoro», 5 settembre 1987, s.t. in P. MASSA et al. (a cura di), *Lo schermo oltre la siepe*, Recanati, 2001, p. 27.

A. J. GILI, *Entretien avec Carlo Mazzacurati*, «Positif», n. 333, pp. 41-43, novembre 1988.

A. GIOSTRA, *Notte italiana*, «Cinema Nuovo», n. 310, novembre-dicembre 1987, pp. 54-56.

T. JOUSSE, «Nuit italienne» de Carlo Mazzacurati. *Identification d'un paysage*, p. 49, «Cahiers du Cinéma», n. 411, settembre 1988.

T. KEZICH, *Notte italiana*, «Panorama», settembre 1987, ora anche in T. KEZICH, *Il filmno-vanta. Cinque anni al cinema 1986-1990*, Milano, Arnoldo Mondadori, 1990, p. 182.

G. MARTINI, *Carlo Mazzacurati, la provincia come finestra sul mondo: alcune riflessioni critiche*, in G. MARTINI et al., *Il cinema di Carlo Mazzacurati. Festival del cinema di Porretta Terme 2012, undicesima edizione*, Porretta Terme, supplemento a «I Quaderni del Battello Ebro», Associazione Porretta Cinema, 2012, p. 9.

G. MARTINI et al., *Notte italiana*, in G. MARTINI et al., *Il cinema di Carlo Mazzacurati. Festival del cinema di Porretta Terme 2012, undicesima edizione*, Porretta Terme, supplemento a «I Quaderni del Battello Ebro», Associazione Porretta Cinema, 2012, p. 50.

N. MENNITI IPPOLITO, *Il cinema spaesato di Carlo Mazzacurati*, in G. BELTRAME, E. LEONI (a cura di), *Luci sulla città: Padova e il cinema*, Nuova ed. aggiornata, Venezia, Marsilio, 2011 (2003), p. 129.

M. MIDA PUCCINI, *La Padania, ieri e oggi nel cinema italiano*, «Cinema Nuovo», 313, maggio-giugno 1988, pp. 15-17.

M. MORANDINI, *Notte italiana*, «Il Giorno», 31 agosto 1987.

A. PESCE, «Il Giornale di Brescia», 12 settembre 1987, s.t. in P. Massa et al. (a cura di), *Lo schermo oltre la siepe*, Recanati, 2001, p. 27.

G. PETILLAT, *Nuit italienne de Carlo Mazzacurati*, «Cinéma», n. 449, 7-13 settembre 1988, p. 9.

F. PICCININI, P. VECCHI (a cura di), *Conversazione con Carlo Mazzacurati*, «Cineforum» 269, novembre 1987. pp. 79-80.

P. R. [Pierluigi Ronchetti], *Notte italiana*, in «Ciak», n. 10, ottobre 1987, p. 23.

R. SALVATORE, *Notte italiana*, in A. COSTA (a cura di), *Carlo Mazzacurati*, Venezia, Marsilio, 2015, pp. 22-32.

P. VECCHI, *Gente del Po (e di altri lidi)*, «Cineforum» 269, novembre 1987, pp. 76-78.

G. ZAPPOLI, *Notte Italiana*, «Segnocinema: rivista cinematografica bimestrale», Anno VII, n. 30, novembre 1987, p. 68.

Un'altra vita

G. BELTRAME, *Carlo Mazzacurati. Intervista di Giancarlo Beltrame (2003-2010)*, in G. BELTRAME, E. LEONI (a cura di), *Luci sulla città: Padova e il cinema*, Nuova ed. aggiornata, Venezia, Marsilio, 2011, p. 139.

G. BOGANI, *Un'altra vita*, «La Nazione», 11 ottobre 1992, in E. LANCIA, *Dizionario del cinema italiano. I FILM vol. 6. Dal 1990 al 2000*, Roma, Gremese, 2001, tomo 1 A-L, p. 34.

G. BRAMBILLA, *Carlo Mazzacurati*, in G. MARTINI e G. MORELLI (a cura di), *Patchwork due. Geografia del nuovo cinema italiano*, Milano, Il Castoro, 1997, p. 172.

G. P. BRUNETTA, *La Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia 1932-2022*, Venezia, La Biennale di Venezia, Marsilio, 2022, p. 764.

L. CODELLI, *Au revoir la lire! La sélection italienne*, «Positif», n. 381, novembre 1992, p. 60.

E. COMUZIO, *Vetrina del cinema italiano*, «Cineforum» n. 318, ottobre 1992, pp. 29-31.

A. FACCIOLI, *Un'altra vita*, in A. COSTA (a cura di), *Carlo Mazzacurati*, Venezia, Marsilio, 2015, pp. 42-51.

A. FARASSINO, *Mazzacurati fra le origini e l'altrove*, in L. MICCICHÉ (a cura di), *Schermi opachi: il cinema italiano degli anni '80*, Venezia, Marsilio, 1998, p. 133.

G. GAMBETTI, «Rocca», 15 novembre 1992, s. t., s. f. in P. MASSA et al. (a cura di), *Lo schermo oltre la siepe*, Recanati, 2001, pp. 40-41.

M. P. GIORGI (a cura di), *Cinema/Dams. Formazione universitaria, ricerca, esperienze professionali*, presentazione di A. COSTA, Bologna, Dipartimento di musica e spettacolo Università di Bologna, 1992, pp. 17-18.

S. LUSARDI, «Ciak», n° 10, ottobre 1992, cit. s. t. in E. LANCIA, *Dizionario del cinema italiano. I FILM vol. 6. Dal 1990 al 2000*, Roma, Gremese, 2001, tomo 1 A-L, p. 34.

A. MARTINA, «Il Resto del Carlino», 18 settembre 1992, s.t. in P. MASSA et al. (a cura di), *Lo schermo oltre la siepe*, Recanati, 2001, p. 42.

G. MARTINI, *Carlo Mazzacurati, la provincia come finestra sul mondo: alcune riflessioni critiche*, in G. MARTINI et al., *Il cinema di Carlo Mazzacurati. Festival del cinema di Porretta Terme 2012, undicesima edizione*, Porretta Terme, supplemento a «I Quaderni del Battello Ebbro», Associazione Porretta Cinema, 2012, pp. 9-10.

G. MARTINI et al., *Un'altra vita*, in G. MARTINI et al., *Il cinema di Carlo Mazzacurati. Festival del cinema di Porretta Terme 2012, undicesima edizione*, Porretta Terme, supplemento a «I Quaderni del Battello Ebbro», Associazione Porretta Cinema, 2012, p. 48.

T. MASONI, P. VECCHI, *Un'altra vita*, «Cineforum», n. 319, novembre 1992, pp. 72-74.

- T. MASONI, P. VECCHI (a cura di), *Carlo Mazzacurati*, Savignano sul Rubicone, Alphabet, 1995, p. 38, ora anche in «Cinecritica», n. 20, ottobre 2000, p. 18.
- P. MASSA, P. COPPARI, B. GIGLI (a cura di), *Lo schermo oltre la siepe. Incontri con il cinema di poesia. Carlo Mazzacurati. Premio Ludovico Alessandrini 4. Edizione*, Recanati, 2001, p. 38.
- N. MENNITI IPPOLITO, *Il cinema spaesato di Carlo Mazzacurati*, in G. BELTRAME, E. LEONI (a cura di), *Luci sulla città: Padova e il cinema*, Nuova ed. aggiornata, Venezia, Marsilio, 2011 (2003), p. 131.
- M. MILESI, «Bergamo Oggi», 15 settembre 1992, s. t. in P. MASSA et al. (a cura di), *Lo schermo oltre la siepe*, Recanati, 2001, p. 41.
- G. NAPOLI, *Un'altra vita*, «Il giornale di Sicilia», 28 settembre 1992,
- E. NATTA, *Nella Roma di oggi è precario anche l'amore*, «Famiglia Cristiana», n. 42, 21 ottobre 1992, p. 128.
- A. PEZZOTTA, *Un'altra vita---*, in «Segnocinema: rivista cinematografica bimestrale», Anno XII, n. 58, pp. 56-57, novembre 1992.
- M. POGGIALINI, «Avvenire», 16 settembre 1992, cit. s.t. in E. LANCIA, *Dizionario del cinema italiano. I FILM vol. 6. Dal 1990 al 2000*, Roma, Gremese, 2001, tomo 1 A-L, p. 34.
- L. RASCAROLI, *Carlo Mazzacurati: borderline excursion and the margins of Italian society*, in W. HOPE (a cura di), *Italian cinema: new directions*, Bern-Oxford, Peter Lang, 2005, pp. 252-254.
- F. SACCHETTI, «La Notte», 30 settembre 1992, cit. s, t. in E. LANCIA, *Dizionario del cinema italiano. I FILM vol. 6. Dal 1990 al 2000*, Roma, Gremese, 2001, tomo 1 A-L, p. 34.
- R. SALVATORE, *Notte italiana*, in A. COSTA (a cura di), *Carlo Mazzacurati*, Venezia, Marsilio, 2015, p. 150, n. 13.
- M. SESTI, *Nuovo cinema italiano. Gli autori i film le idee*, Roma-Napoli, Theoria, 1994², pp. 155-156.
- N. SICILIANI DE CUMIS, *Un'altra vita*, in «Cinema Nuovo» n. 340, nov.-dic. 1992, pp. 49-51.
- E. SICILIANO, *Finalmente è Roma*, «L'Espresso», 4 ottobre 1992.
- A. M. TORRES, *Otra vida*, in *El cine italiano en 100 películas*, Madrid, Alianza Editorial, 1994, pp. 443-447.
- G. ZAPPOLI, «Film – Tutti i film della stagione» n° 5, settembre/ottobre 1992, s.t. in P. MASSA et al. (a cura di), *Lo schermo oltre la siepe*, Recanati, 2001, p. 42.

Vesna va veloce

S. B., «Biennale News», 28 agosto 1996, s. t. in P. MASSA et al. (a cura di), *Lo schermo oltre la siepe*, Recanati, 2001, p. 60.

M. BALBI, *Vesna va veloce*, «Ciak», n° 10, ottobre 1996, p. 34.

G. BELTRAME, *Carlo Mazzacurati. Intervista di Giancarlo Beltrame (2003-2010)*, in G. BELTRAME, E. LEONI (a cura di), *Luci sulla città: Padova e il cinema*, Nuova ed. aggiornata, Venezia, Marsilio, 2011, pp. 142-143.

G. BRAMBILLA, *Carlo Mazzacurati*, in G. MARTINI, G. MORELLI (a cura di), *Patchwork due. Geografia del nuovo cinema italiano*, Milano, Il Castoro, 1997, pp. 173-174.

G. P. BRUNETTA, *La Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia 1932-2022*, Venezia, La Biennale di Venezia, Marsilio, 2022, p. 815.

S. CINCINELLI, *I migranti nel cinema italiano*, Roma, Kappa, 2009, pp. 93-99.

S. CINCINELLI, *Senza frontiere. L'immigrazione nel cinema italiano*, Roma, Kappa, 2012, pp. 141-153.

L. CODELLI, *La Mostra de Venise en cinq mouvements*, «Positif», 429, novembre 1996, p. 70.

F. COLOMBO, «L'Eco di Bergamo», 8 settembre 1996, s. t. in P. MASSA et al. (a cura di), *Lo schermo oltre la siepe*, Recanati, 2001, p. 63.

E. COMUZIO, *Vesna va veloce*, «Rivista del Cinematografo», anno 66°, n. 10, ottobre 1996, p. 22.

M. COVIELLO, *Attraverso la Penisola. Cinema italiano e migrazioni*, «Cineforum» 582, marzo 2019, p. 69.

P. D'AGOSTINI, «Annuario Cinema Italiano 1996», Milano, Il Castoro, pp. 147-149.

M. DIANA, *Vesna va veloce*, in «Segnocinema: rivista cinematografica bimestrale», Anno XVI, n. 82, dicembre 1996, pp. 52-53.

R. ESCOBAR, «Sole 24 Ore», s. t., s. d. in P. MASSA et al. (a cura di), *Lo schermo oltre la siepe*, Recanati, 2001, p. 61.

A. FARASSINO, *Mazzacurati fra le origini e l'altrove*, in L. MICCICHÉ (a cura di), *Schermi opachi: il cinema italiano degli anni '80*, Venezia, Marsilio, 1998, p. 133.

A. FITTANTE (a cura di), *Dov'è più il cinema che strizza i cuori? Incontro con Carlo Mazzacurati*, in «Duel: mensile di cinema, immagini e video», Anno 4, n. 41, pp. 11-12, settembre 1996.

A. FITTANTE, *Il rumore dei soldi*, in «Duel: mensile di cinema, immagini e video», vol. Anno 4, n. 41, p. 10, settembre 1996.

A. FILIPPI, *Conversazione sangimignanese con Carlo Mazzacurati ovvero del mestiere del regista*, in A. FILIPPI, *Carlo Mazzacurati*, collana Quaderni del Cinestate, n. 5, San Gimignano, 1995, pp. 24-69.

B. FORNARA (a cura di), *Luoghi di confine. Intervista a Carlo Mazzacurati*, in «Cineforum», n. 357, settembre 1996, pp. 9-11.

G. GAMBETTI, «Rocca», 15 gennaio 1997, s. t. in P. MASSA et al. (a cura di), *Lo schermo oltre la siepe*, Recanati, 2001, p. 63.

C. JANDELLI, «Hal Cinema», 1996, s.t. in P. MASSA et al. (a cura di), *Lo schermo oltre la siepe*, Recanati, 2001, p. 60.

T. KEZICH, *Cento film 1996*, Bari, Laterza, 1997, pp. 255-256.

W. LOBINA, *Il sogno capitalista di una ragazza cieca*, «Letture» n° 531, novembre 1996, pp. 90-92.

E. MARTINI, *Vesna va veloce*, «Film TV», Anno 4, n. 37, p. 10.

G. MARTINI, *Carlo Mazzacurati, la provincia come finestra sul mondo: alcune riflessioni critiche*, in G. MARTINI et al., *Il cinema di Carlo Mazzacurati. Festival del cinema di Porretta Terme 2012, undicesima edizione*, Porretta Terme, supplemento a «I Quaderni del Battello Ebbro», Associazione Porretta Cinema, 2012, p. 10.

G. MARTINI et al., *Vesna va veloce*, in G. MARTINI et al., *Il cinema di Carlo Mazzacurati. Festival del cinema di Porretta Terme 2012, undicesima edizione*, Porretta Terme, supplemento a «I Quaderni del Battello Ebbro», Associazione Porretta Cinema, 2012, p. 45.

T. MASONI, P. VECCHI (a cura di), *Carlo Mazzacurati: La bellezza del foglio bianco*, in «Cinecritica: periodico di cultura cinematografica», n. 20, ott. 2000, pp. 21-22.

N. MENNITI IPPOLITO, *Il cinema spaesato di Carlo Mazzacurati*, in G. BELTRAME e E. LEONI (a cura di), *Luci sulla città: Padova e il cinema*, Nuova ed. aggiornata, Venezia, Marsilio, 2011 (2003), p. 130.

P. MEREGHETTI, «Sette», n° 37, 12 settembre 1996, cit. in E. LANCIA, *Dizionario del cinema italiano. I FILM vol. 6. Dal 1990 al 2000*, Roma, Gremese, 2001, tomo 2, M-Z, p. 323.

E. NATTA, *Vesna in trappola nel paese dei balocchi*, «Famiglia Cristiana», anno LXVI, n. 39, 2 ottobre 1996, p. 131.

E. NATTA, *Vesna va veloce*, in E. ALBERIONE, D. VIGANÒ (a cura di), *Attualità cinematografiche 1997*, Milano, Centro Ambrosiano, 1997, pp. 130-131.

M. B. PERVERSI, «Film – Tutti i film della stagione», n° 23, settembre/ottobre 1996, s. t. cit. in E. LANCIA, *Dizionario del cinema italiano. I FILM vol. 6. Dal 1990 al 2000*, Roma, Gremese, 2001, tomo 2, M-Z, p. 323.

- A. PESCE, «Il Giornale di Brescia», 20 ottobre 1996, s. t. in P. MASSA et al. (a cura di), *Lo schermo oltre la siepe*, Recanati, 2001, p. 62.
- A. PICCARDI, *Vesna va veloce*, in «Cineforum», n. 357, settembre 1996, pp. 12-14.
- R. PUGLIESE, «Il Gazzettino», 30 agosto 1996, s.t. in E. LANCIA, *Dizionario del cinema italiano. I FILM vol. 6. Dal 1990 al 2000*, Roma, Gremese, 2001, tomo 2, M-Z, pp. 322-323.
- L. RASCAROLI, *New voyages to Italy: postmodern travellers and the Italian road film*, «Screen», vol. 44, n.1, Spring 2003, pp. 71-91.
- L. RASCAROLI, *Eastbound, on the run*, in W. HOPE (a cura di), *Italian cinema: new directions*, Bern-Oxford, Peter Lang, 2005, pp. 254-256.
- S. ROBIONY, *Tereza: «Ora ho visto il mare»*, in «La Stampa», 30 agosto 1996, p. 22.
- C. TARTARINI, *Vesna va veloce*, in A. COSTA (a cura di), *Carlo Mazzacurati*, Venezia, Marsilio, 2015, pp. 63-72.
- L. TORNABUONI, *Vesna dell'Est si vende in Italia*, in «La Stampa», 30 agosto 1996, p. 22.
- L. TORNABUONI, «L'Espresso», n° 37, 12 settembre 1996, s.t. cit. in E. LANCIA, *Dizionario del cinema italiano. I FILM vol. 6. Dal 1990 al 2000*, Roma, Gremese, 2001, tomo 2, M-Z, p. 323.

Interviste e dichiarazioni di Carlo Mazzacurati

G. BELTRAME, *Carlo Mazzacurati. Intervista di Giancarlo Beltrame (2003-2010)*, in G. BELTRAME, E. LEONI (a cura di), *Luci sulla città: Padova e il cinema*, Nuova ed. aggiornata, Venezia, Marsilio, 2011, pp. 132-150.

C. BORRONI (a cura di), *Con la giusta distanza. Conversazione con Carlo Mazzacurati*, in G. CAPIZZI (a cura di), *Cinema e ambiente*, Limena, Regione del Veneto – Arpav, 2011, pp. 93-103.

R. COLOMBO (a cura di), *Difficile è narrare... a colloquio con Francesca Archibugi, Carlo Mazzacurati, Marco Risi*, in AA. VV., *Script 3 – Narrare col cinema oggi in Italia*, Roma, Dino Audino, 1993, pp. 11-21.

C. CORDARO, *Carlo Mazzacurati*, in R. CITRAN, C. CORDARO (a cura di), *Voci dal cinema italiano*, Padova, ArciNOVA, 1994, pp. 23-26.

B. CORSI (a cura di), *Conversazione con Carlo Mazzacurati*, in *Sei Venezia. Un film – una città. Libro + DVD*, Venezia, Marsilio, 2012, pp. 13-53.

A. FITTANTE (a cura di), *Dov'è più il cinema che strizza i cuori? Incontro con Carlo Mazzacurati*, in «Duel: mensile di cinema, immagini e video», Anno 4, n. 41, pp. 11–12, settembre 1996.

B. FORNARA (a cura di), *Luoghi di confine. Intervista a Carlo Mazzacurati*, in «Cineforum», n. 357, settembre 1996, pp. 9-11.

F. GIOMBINI, *Per la sceneggiatura. Conversazione con Carlo Mazzacurati*, in «Cinema & cinema: rivista trimestrale fondata da Adelio Ferrero», Anno 18, n. 62, pp. 103–106, dicembre 1991.

G. MARTINI et al., *Intervista a Carlo Mazzacurati. Padova, 24 dicembre 2011*, in G. MARTINI et al., *Il cinema di Carlo Mazzacurati. Festival del cinema di Porretta Terme 2012, undicesima edizione*, Porretta Terme, Associazione Porretta Cinema, 2012, pp. 21-34.

T. MASONI, P. VECCHI, *Naviganti senza navigare. Conversazione con Carlo Mazzacurati* in T. MASONI, P. VECCHI (a cura di), *Carlo Mazzacurati*, Savignano sul Rubicone, Alfabeta, 1995, pp. 19-41.

T. MASONI, P. VECCHI (a cura di), *Carlo Mazzacurati: La bellezza del foglio bianco*, in «Cinecritica: periodico di cultura cinematografica», n. 20, ott. 2000, pp. 6-25.

F. MONTINI (a cura di), *I novissimi. Gli esordienti nel cinema italiano degli anni '80*, Torino, Nuova Eri, 1988, pp. 137-138.

M. SESTI, *Nuovo cinema italiano. Gli autori i film le idee*, Roma-Napoli, Theoria, 1994², pp. 75-77.

C. ZINGARIELLO, *Figli e Amanti*, «Cineforum» 501, febbraio 2011, pp. 84–85

Altri saggi e articoli considerati

P. DETASSIS, M. SESTI, *Renaissance contrôlée: le cinéma italien des années 80*, «Positif», 346, dicembre 1989, pp. 10-13.

G. LEGRAND, *Retour aux sources chatoyantes*, «Positif», 339, maggio 1989, pp. 58-60.

N. LODATO (a cura di), *Le lune del cinema*, «Cineforum» 530, dicembre 2013, p. 95. [la notizia datata 30 novembre 2013 ivi contenuta riporta: «al TFF (...) premiato alla carriera Carlo Mazzacurati»]

N. LODATO (a cura di), *Le lune del cinema*, «Cineforum» 511, febbraio 2012, p. 94. [contiene la notizia datata 28 DICEMBRE 2011 della formazione del Nuovo Consiglio d'Amministrazione della Fondazione Cineteca di Bologna: presidente Carlo Mazzacurati (che succede a Giuseppe Bertolucci), con Alina Marazzi e Valerio De Paolis]

T. MASONI, P. VECCHI, «*Passaggio a Nord-Est: Un mondo tra immobilità e sviluppo*», «Cineforum» 0NS, pp. 50-57, dicembre 2020.

M. MORANDINI, *Paradiso lost*, «Sight and Sound», vol. 1, fasc. 2, pp. 18-2, giugno 1991.

L. MORBIATO, *Il cinema di Carlo Mazzacurati tra osservazione e partecipazione*, in «Padova e il suo territorio: rivista di storia arte e cultura», n. 132, aprile 2008, pp. 36-38.

Saggi in volume, storie del cinema, enciclopedie

G. BRAMBILLA, *Carlo Mazzacurati*, in G. MARTINI e G. MORELLI (a cura di), *Patchwork due. Geografia del nuovo cinema italiano*, Milano, Il Castoro, 1997, pp. 170–174.

G. P. BRUNETTA, *Il cinema italiano contemporaneo: da La dolce vita a Centochiodi*, Roma, GLF editori Laterza, 2007, pp. 591–594 e passim.

B. CORSI, *Mazzacurati: fra commedia e noir*, in F. MONTINI e V. ZAGARRIO (a cura di), *Istantanee sul cinema italiano: film, volti, idee del nuovo millennio*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2012, pp. 109–112.

P. D'AGOSTINI, *Carlo Mazzacurati*, in G. P. BRUNETTA (a cura di), *Dizionario dei registi del cinema mondiale*, vol. II, Torino, G. Einaudi, 2005, pp. 536-538.

M. DE BORTOLI, *Carlo Mazzacurati*, in O. LONGO (a cura di), *Padua felix. Storie padovane illustri*, Padova, Esedra, 2009³ (2007), pp. 473–482.

A. FARASSINO, *Mazzacurati fra le origini e l'altrove*, in L. MICCICHÉ (a cura di), *Schermi opachi: il cinema italiano degli anni '80*, Venezia, Marsilio, 1998, pp.128-133.

N. MENNITI IPPOLITO, *Il cinema spaesato di Carlo Mazzacurati*, in G. BELTRAME e E. LEONI (a cura di), *Luci sulla città: Padova e il cinema*, Nuova ed. aggiornata, Venezia, Marsilio, 2011 (2003), pp. 129–131.

C. PATERNÒ, *Carlo Mazzacurati: aspettando che cosa*, in «Cinecritica: periodico di cultura cinematografica», n. 20, ott. 2000, pp. 26-29.

L. RASCAROLI, *Carlo Mazzacurati, Silvio Soldini, and Gianni Amelio. Highways, side roads, and borderlines the new italian road movie*, W. HOPE (a cura di), *Italian cinema: new directions*, Bern-Oxford, Peter Lang, 2005, pp. 251-272.

Testimonianze e omaggi

AA. VV., *Primo piano: Carlo Mazzacurati*, «Cinecritica», n. 74/75, apr.-set. 2014, pp. 6-36.

F. BENTIVOGLIO, *Carlo Mazzacurati, un patriarca buono e malinconico*, in «la Repubblica», 14 aprile 2014.

C. BORRONI (a cura di), *La giusta distanza: intervista a Marco Pettenello*, «Cineforum» 0NS, pp. 58-61, dicembre 2020.

E. CARDILLO, *Trovare linguaggi, raccontare storie, divergere dalla realtà. Dal teatro allo schermo, i territori sempre nuovi di Natalino Balasso*, in AA. VV., «REM», Adria, Apogeo, Anno XIII, n. 1, febbraio 2022, pp. 36-41.

I. DIAMANTI, *Questa storia di storia*, in AA. VV., *Medici con l'Africa*, libro allegato al DVD, Milano, Feltrinelli, 2014, pp. 25-28.

P. DI DOMENICO, “*Tutto nella provincia è amplificato*”, in G. MARTINI et al., *Il cinema di Carlo Mazzacurati. Festival del cinema di Porretta Terme 2012, undicesima edizione*, Porretta Terme, supplemento a «I Quaderni del Battello Ebbro», Associazione Porretta Cinema, 2012, pp. 17-20.

J. A. GILI, *Hommage. Carlo Mazzacurati 1956-2014*, «Positif», n. 639, maggio 2014, p. 73.

N. LODATO (a cura di), *Le lune del cinema*, «Cineforum» 532, marzo 2014, pp. 92-93.

N. LODATO (a cura di), *Le lune del cinema*, «Cineforum» 533, aprile 2014, p. 96.

G. MARTINI, *Carlo Mazzacurati, la provincia come finestra sul mondo: alcune riflessioni critiche*, in G. MARTINI et al., *Il cinema di Carlo Mazzacurati. Festival del cinema di Porretta Terme 2012, undicesima edizione*, Porretta Terme, supplemento a «I Quaderni del Battello Ebbro», Associazione Porretta Cinema, 2012, pp. 9-16.

T. MASONI, P. VECCHI (a cura di), *Rimanere coerenti con la propria natura. Un ricordo di Carlo Mazzacurati*, in «Cineforum», n. 535, giugno 2014, pp. 20-22.

L. MORBIATO, *Il “teatrino” padovano di Carlo Mazzacurati*, in «Padova e il suo territorio: rivista di storia arte e cultura», n. 173, febbraio 2015, pp. 12-16.

D. SACCO et al. (a cura di), *Registi padovani da Leonviola a Mazzacurati. Appunti dalla conversazione di Marco Segato. 18 marzo 2011*, in *Cinema a Padova 1897-2011. XXVII Corso “Conosci la tua città” – 2011. 4 febbraio – 8 aprile 2011*, Centro Turistico Giovanile – Gruppo La Specola, Padova, novembre 2011, pp. 39-42.

C. SELVAGGI, *Il cinema di relazione di Carlo Mazzacurati*, «PSICOBIEETTIVO Rivista quadrimestrale di psicoterapie a confronto», vol. XXXV, 1-2015, PSICHE & CINEMA, n. 1, 2015, pp. 159-166.

M. SERRA, *Carlo Mazzacurati, l'anima magica del Nordest*, in «la Repubblica», 23 gennaio 2014.

V. TUGNOLO, *La giusta distanza. Il Veneto osservato con lo sguardo del cinema. Conversazione con Marco Segato*, in AA. VV., «REM», Adria, Apogeo, Anno XIII, n. 1, febbraio 2022, pp. 11-17.

P. VECCHI (intervista a cura di) *Carlo Mazzacurati*, in F. D'ANGELO, P. VECCHI (a cura di), *Accadde domani, 1985-88. Registi esordienti nel cinema italiano*, Comune di Reggio Emilia, 1988, pp. 45-52.

Podcast del Forum Europeo di Roma “Lo straniero. Inquietudine soggettiva e disagio sociale nel fenomeno dell’immigrazione in Europa”, Roma, 24 febbraio 2018.

Url:<https://www.radiolacan.com/it/topic/1147/3>, consultato il 10 febbraio 2022.

Episodio 1

Omaggio a Judith Miller-Lacan

Di Éric Laurent

A cura di: Liliana Mauas, Laura Rizzo, Natalia Paladino

18:41 minuti | Audio in francese, italiano | Registrato il 24.02.2018

Episodio 2

Introduzione al Forum Europeo di Roma

Di Antonio Di Ciaccia

A cura di: Liliana Mauas, Laura Rizzo, Natalia Paladino

13:02 minuti | Audio in italiano | Registrato il 24.02.2018

Episodio 3

"Lo straniero che è in noi" Tavola rotonda

A cura di: Liliana Mauas, Natalia Paladino, Laura Rizzo; Autore: Linda Lanzillotta, Fabio Ranchetti, Luigi Ferrajoli, M Guerino Di Tora, Antoine Cahen; Coordina: Miquel Bassols; Moderatore: Marco Damilano

103:16 minuti | Audio in italiano | Registrato il 24.02.2018

Episodio 4

"Deserto e mare" Tavola rotonda

A cura di: Liliana Mauas, Natalia Paladino, Laura Rizzo; Autore: Andrea Segre, Nancy Porsia, Niccolò Gargaglia, Loris De Filippi, Marta Bernardini, Andrea Bellardinelli; Coordina: Domenico Cosenza; Moderatore: Stefano Feltri

67:55 minuti | Audio in italiano | Registrato il 24.02.2018

Episodio 5

Pausa con Pietro Bartolo, medico di Lampedusa

Di Pietro Bartolo

A cura di: Liliana Mauas, Laura Rizzo, Natalia Paladino; Coordina: Patricia Bosquin Caroz

26:00 minuti | Audio in francese, italiano | Registrato il 24.02.2018

Episodio 6

“Porte aperte, porte chiuse” Tavola rotonda

A cura di: Liliana Mauas, Natalia Paladino, Laura Rizzo; Autore: Cesare Zucconi, Mario Tronco, Sarantis Thanopolus, Antonio Russo, Andrea Cattaneo, Irene Broz; Coordina: Lilia Mahjoub; Moderatore: Francesco Conte

74:18 minuti | Audio in francese | Registrato il 24.02.2018

Episodio 7

"I senza nome" Tavola rotonda

A cura di: Liliana Mauas, Laura Rizzo, Natalia Paladino; Coordina: Paola Bolgiani; Autore: Andrea Iacomini, Franco Lorenzoni, Jacopo Marzetti

63:07 minuti | Audio in italiano | Registrato il 24.02.2018

Episodio 8

"Affectio Societatis"

Di Antonio Di Ciaccia

A cura di: Liliana Mauas, Laura Rizzo, Natalia Paladino

4:05 minuti | Audio in italiano | Registrato il 24.02.2018

Episodio 9

Considerazioni

Di Gil Caroz

A cura di: Liliana Mauas, Laura Rizzo, Natalia Paladino

4:58 minuti | Audio in francese | Registrato il 24.02.2018

Episodio 10

Considerazioni

Di Antonio Di Ciaccia

A cura di: Liliana Mauas, Laura Rizzo, Natalia Paladino

1:32 minuti | Audio in italiano | Registrato il 24.02.2018

Episodio 11

In progress

Di Enric Berenguer

A cura di: Liliana Mauas, Laura Rizzo, Natalia Paladino

10:33 minuti | Audio in spagnolo | Registrato il 24.02.2018

Episodio 12

Clausura dei lavori del Forum Europeo di Roma: Conclusioni

Di Éric Laurent

A cura di: Liliana Mauas, Laura Rizzo, Natalia Paladino

42:11 minuti | Audio in francese | Registrato il 24.02.2018

Episodio 13

Ringraziamenti

Di Antonio Di Ciaccia

A cura di: Liliana Mauas, Laura Rizzo, Natalia Paladino

1:46 minuti | Audio in italiano | Registrato il 24.02.2018

Filmografia

Film diretti da Carlo Mazzacurati

Vagabondi, 1979 (mediometraggio)

Notte Italiana, 1987

Il prete bello, 1989

Lusitania, 1990 (videoclip)

Un'altra vita, 1992

Il toro, 1994

L'unico paese al mondo, 1994 (episodio in cortometraggio collettivo)

Vesna va veloce, 1996

L'estate di Davide, 1998

Ritratti: Mario Rigoni Stern, 1999 (documentario)

La lingua del Santo, 2000

Ritratti: Andrea Zanzotto, 2000 (documentario)

A cavallo della tigre, 2002

Ritratti: Luigi Meneghello, 2002 (documentario)

L'amore ritrovato, 2004

La giusta distanza, 2007

La Passione, 2010

Sei Venezia, 2010 (documentario)

Medici con l'Africa, 2012 (documentario)

La sedia della felicità, 2013

*Schede dei film considerati in questo lavoro*¹⁶⁶

Notte italiana, Italia, 1987.

Regia: Carlo Mazzacurati; soggetto e sceneggiatura: Franco Bernini, Carlo Mazzacurati; direttore della fotografia: Agostino Castiglioni; scenografie: Giancarlo Basili, Leonardo Scarpa; costumi: Maria Rita Barbera; suono in presa diretta: Franco Borni; musica: Fiorenzo Carpi, diretta da Bruno Nicolai; operatore di macchina: Maurizio Longhi; organizzazione generale: Stefano Bolzoni; aiuto regista: Corso Salani, Umberto Contarello.

Interpreti: Marco Messeri (Otello Morsiani), Giulia Boschi (Daria), Remo Remotti (Italo), Silvana De Santis (padrona della locanda), Antonio Petrocelli (Paschero), i Gemelli Ruggeri [Eraldo Turra e Luciano Manzalini] (i due geometri), Filippo Cilloni (Enzo), Roberto Citran (Gàbor), Vasco Mirandola (il punk fisarmonicista), con la partecipazione di Tino Carraro (Ettore Melandri), Memé [Amelio] Perlini (Francesco Righi detto Checco), Mario Adorf (Alvise Tornova); altri interpreti Manolita Marangon, Nicoletta Novello, Luciano Manzalini, Gianni Ferraretto.

Assistenza alla regia: Corso Salani; microfonista: Decio Trani; segretaria di edizione: Marina Zangirolami; montaggio: Mirco Garrone; montaggio suono: Sandro Peticca, Fiorenza Muller; assistente operatore: Giovanni Cavallini; ispettore di produzione: Oreste Cuoci; segretari di produzione: Andrea Brigenti, Gianfranco Barbagallo; amministratore: Danilo Martelli; fotografo di scena: Gianfranco Di Vincentiis; truccatore: Gianfranco Mecacci; parrucchiere: Mauro Tamagnini; sarta: Maura Zuccherofino; attrezzista: Piera Zaganelli; assistente scenografo: Ruggero Gamba; capo squadra elettricisti: Giuseppe Tirrico; capo squadra macchinisti: Giancarlo Serravalli; tecnico del mixage: Danilo Moroni; tecnico del colore: Giancarlo Barbieri. assistenti al montaggio: Lucia Deidda, Emanuela Pellarin, Cinzia Garrone. Produzione: Nanni Moretti e Angelo Barbagallo per Sacher Film, SO.FIN.A, RAI Radiotelevisione Italiana; delegata RAI alla produzione: Cecilia Valmarana; distribuzione: Titanus; origine: Italia; l.m. durata: 93'.

Pellicola Kodak. Colore, 35mm.¹⁶⁷ Sviluppo e stampa Technicolor® S.p.A., Pubblico Registro Cinematografico 7.774. Sonorizzazione C.D.S.; Edizioni musicali CAM; ringraziati per la collaborazione Enzo Monteleone, Daniele Luchetti e Francesco Bonsembiante, Chiara and The Magic Orchestra, Petrol Meccanica di Bologna, Elmac 2 di Padova. Presentato nell'ambito della Settimana della Critica alla XLIV Mostra Internazionale del Cinema di Venezia¹⁶⁸.

Prima proiezione: 4 settembre 1987.

Prima trasmissione televisiva: 10 gennaio 1990, prima serata. Rete: Raiuno.

Premi: Nastro d'Argento 1988 come Miglior Regista Esordiente, Gran Premio al Festival del Cinema di Annecy 1987.

Titolo in Francia: *Nuit Italienne*.

¹⁶⁶Ove non diversamente indicato, i dati delle schede sono stati ricavati, per quanto possibile, dalla visione diretta dei film, dei relativi titoli di testa e di coda che compaiono nelle rispettive citate versioni DVD (VHS per *Un'altra vita*), dai supporti medesimi e relative custodie, eventualmente integrati dalla filmografia già curata da Giulia Lavarone in A. COSTA (a cura di), *Carlo Mazzacurati*, cit., pp. 162-167, ed ulteriori dati ricavati da: R. POPPI, *Dizionario del cinema italiano. I FILM vol. 5. Dal 1980 al 1989*, Roma, Gremese, 2000, t. 2, M-Z, p.86; E. LANCIA, *Dizionario del cinema italiano. I FILM vol. 6. Dal 1990 al 2000*, Roma, Gremese, 2001, t. 1, A-L, pp. 33-34 e t. 2, M-Z, pp. 322-323.

¹⁶⁷ In T. MASONI, P. VECCHI (a cura di), *Carlo Mazzacurati*, cit., p. 56.

¹⁶⁸ G. Zappoli, *Notte Italiana*, cit., p. 68.

Versione DVD utilizzata: prodotto da Sacher e Fandango Home Entertainment; distribuito da CG Entertainment, Capalle, Campi Bisenzio, Firenze; 2010; strato doppio; durata 86'; area 2; formato video 16/9 – 1,85:1; audio: Italiano Dolby Digital 2.0; sottotitoli: Italiano per non udenti, Inglese. Contenuti extra elencati in quarta di copertina: Trailer originale, durata 2'40"; Intervista a Carlo Mazzacurati, durata: 15'51".

Un'altra vita, Italia, 1992.

Regia: Carlo Mazzacurati; soggetto e sceneggiatura: Carlo Mazzacurati, Franco Bernini; dialoghi: Franco Bernini; direttore della fotografia: Alessandro Pesci AIC; scenografie: Massimo Spano; costumi: Maria Rita Barbera; montaggio: Mirco Garrone; fonico suono in presa diretta: Franco Borni; musiche: Ralph Towner; direttore di produzione: Luciano Balducci; operatore della macchina: Roberto Cimatti; operatore steadycam: Giovanni Mammolotti; produttore esecutivo: Alessandro Calosci; aiuto regista: Andrea Molaioli, Marina Zangirolami.

Interpreti: Silvio Orlando (Saverio), Adrianna Biedrzyńska (Alia), Claudio Amendola (Mauro), Antonello Fassari (Remo), Antonella Ponziani (Rita), Monica Scattini (Luisanna), Giorgio Tirabassi (Vanni), Pasquale Anselmo (Jacobino), Luisa De Santis (assistente di Saverio), Maciej Robakiewicz (Lev), Laura Devoti, Valentina Lainati, Daniele Ciocca, Riccardo de Torrebruna, Clarizio Di Ciaula, Andrea Lolli, Lidia Lundry, Sonia Martinelli, Roberto Nobile, Massimiliano Pagano, Antonio Petrocelli, Sabrina Picci, Laura Pierantoni, e con Kim Rossi Stuart (Luciano).

Microfonista: Decio Trani; segretaria di edizione: Eleonora Pallottini; ispettori di produzione: Andrea Nuzzolo, Carla Pettini, Antonio Stefanucci; segretari di produzione: Carla Bernardin, Gian Paolo Varani; aiuto segretario di produzione: Andrea Leoni; ; trucco: Gianfranco Mecacci; aiuto truccatore: Giovanna Figureddu; parrucchiere: Sergio Gennari; sarta: Laura Grassi, Elide D'Angelo; casting figurazioni: Marco Spoletini, Antonio Spoletini; maestro d'armi: Marco Stefanelli; attrezzista di scena: Mauro De Luca; attrezzista preparazione: Danilo Pagnotta, Poullain Thierry; capo squadra elettricisti: Carlo Catini; elettricisti: Romano Mosconi, Raffaele Pette, Delio Catini; gruppista: Cesare Vergari; capo squadra macchinisti: Riccardo Serravalli; macchinisti: Massimo Rinella, Roberto Memè, Amato Gabotti; montatore del suono: Giancarlo Carotenuto; assistente al montaggio sonoro: Annamaria Bussi; tecnico del colore: Gianni Cerniglia; tecnico del suono: Adriano Torbidone; aiuto operatore alla macchina: Claudio Palmieri; 2 aiuto operatore alla macchina: Francesco Belfiore; assistente operatore: Andrea Legnani; assistenti al montaggio: Lucia Deidda, Cinzia Garrone, Massimo Garrone; assistente scenografo: Domenico Pasqua; arredatore: Vincenzo Forletta; assistente costumista: Anna Rita Piergotti; fotografo di scena: David Sampson; titoli: Moviecam 2000; effetti speciali: Giovanni Corridori; sartoria Ferroni; lampade e gelatine: REC; arredamento: Dedalo; trasporti Romana Trasporti Cinematografici; laboratorio fotografico: Professional Photographic Service; catering: Erre Emme snc; direzione amministrativa.: Alessandra Giulietti; amministratore: Sergio Bologna; cassieri: Carlo Caputo, Paolo Giulietti; ufficio stampa: Massimo Scarafoni. Teatri di posa, colore suono mezzi tecnici: Cinecittà.

Edizioni e registrazioni musicali C.A.M., musiche registrate presso la CAM Recording Studio; programmazione e realizzazione: Andrea Ridolfi. Brani: *Io per le strade di quartiere* (F. Califano/S. Cutugno) Number Two edizioni musicali, *Qui e là* (Allen Toussaint) Edizioni Musicali BMG Ariola Italia, *Come una volta* (A. Bellanova/A. Torquati/C. Mastracci) Edizioni Gipsy e Magia, *Eso es el Amor* (Malgoni-Pepe-Iglesias) Edizioni Musicali Southern, *Che vuole questa musica stasera* (Amendola/Murolo/Amendola) Edizioni Musicali CAM eseguiti dal gruppo Come Una Volta, *Alise* (Asenso/Donkor/Stephen) Edizioni Musicali CAM eseguito da The Supreme Adamas, *Le ragazze fuori corso* (Daniele Marchitelli) Edizioni Musicali CAM, *A Clear Day Again-2* (Christen Norden) Edizioni Musicali Originali CAM Canada, *Dark Heaven* (S. Fiorenzo/C. Siliotto) cantata da Karen John, *The Silence of a Candle* (Ralph Towner) Edizioni Musicali ECM, *Drifting Metals* (Ralph Towner) Edizioni Musicali ECM.

Ringraziamenti: Top Service advertising production, Seventy-Uomo by Pepper Industries, Bozart Bijoux, Linealuce - Firenze, Valdichienti imbottiti in pelle, Like Music - Roma, Pozzi - Ginori, Fabian Decoration, G. Territo - Roma forniture dentali, Apas Arredamenti, Melvin Valigeria, F Ili Piermattei - Roma articoli gioco casinò, Sa.Mo.Car. BMW, Mercedes Benz Italia, Autoimport Suzuki, Motolido - Ostia, FIAT, Vetreria R. Bormioli.

Produzione: Angelo Rizzoli per Erre Produzioni, con la collaborazione di RAI Radiotelevisione Italiana Raidue; delegato alla produzione (Rai): Graziella Civiletti distribuzione DARC distribuzione internazionale Sacis; origine: Italia. Distribuzione Angelo Rizzoli Cinematografica; l. m; durata 99', girato in Panavision.

Pellicola negativo Kodak Eastman Cinema e Televisione. Pubblico Registro Cinematografico 8439. Presentato alla 49. Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia nella sezione «Vetrina del cinema italiano»¹⁶⁹.

Prima proiezione: 8 settembre 1992.

Prima trasmissione televisiva: 9 ottobre 1993, prima serata. Rete: Raidue.

Incasso: lire 1.026.464.000. Premi: David di Donatello 1992-1993 e Ciak d'oro 1993 per Miglior Attore Non Protagonista a Claudio Amendola; due Grolle d'oro Saint Vincent, una per la regia e una per l'interpretazione di Claudio Amendola¹⁷⁰.

Titolo in Spagna: *Otra vida*¹⁷¹

Versione VHS utilizzata: Panarecord S.p.A., DARC-Distribuzione Angelo Rizzoli Cinematografica, RCS Home Video S.r.l., Milano, © febbraio 1993, durata 97'.

¹⁶⁹ Cfr. G. P. BRUNETTA, *La Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia*, cit., p. 764.

¹⁷⁰ in G. MARTINI et al., *Il cinema di Carlo Mazzacurati*, cit., p. 48.

¹⁷¹ A. M. TORRES, *El cine italiano en 100 películas*, Madrid, Alianza Editorial, 1994, p. 443.

Vesna va veloce, Italia, 1996.

Regia: Carlo Mazzacurati; soggetto e sceneggiatura: Umberto Contarello, Carlo Mazzacurati, Sandro Petraglia, Claudio Piersanti Stefano Rulli; aiuto regista: Andrea Molaioli; direttore di produzione: Luigi Lagrasta; suono di presa diretta: Bruno Puppato; costumi: Lina Nerli Taviani; scenografie: Leonardo Scarpa; direttore della fotografia: Alessandro Pesci AIC; montaggio: Mirco Garrone; organizzatore generale: Alessandro Calosci; operatore alla macchina: Franco Bruni; operatori steadycam: Sebastiano De Pascalis, Giovanni Gebbia. Musica di Jan Garbarek prodotta da Manfred Eicher, ECM Records.

Interpreti: Tereza Zajíčková (Vesna), Antonio Albanese (Antonio), Roberto Citran (il cameriere del *grill*), Antonio Catania (proprietario della tavola calda), Roberto Nobile (un carabiniere), Antonio Petrocelli, Tony Sperandio (il camionista), Ivano Marescotti (il cliente turpe), Stefano Accorsi (cameriere), Silvio Orlando (l'assicuratore), Marco Messeri (committente), Patrizia Piccinini (prostituta), Paolo Veronica, Ivica Vidovic (l'ubriaco), Karel Belohradsky, Amushie Benedict Chieshize, Davide Dal Fiume, Andrea Karnasova (Mártina), Paolo Montevicchi, Semsudin Mujic, Nicola Rignanese, Leonardo Scarpa, Raffaele Vannoli.

Casting: Fabiola Banzi e Beatrice Kruger FBI-Casting snc, microfonista: Decio Trani; segretaria di edizione: Eleonora Pallottini; assistenza alla regia: Pierantonio Novara, Edda Valentini (Rimini); assistenti al montaggio: Lucia Deidda, Massimo Garrone; aiuto scenografo: Alessandra Di Gennaro; assistente alla scenografia (Rimini): Paola Zamagni; assistente costumista: Eva Coen; assistente operatore: Andrea Legnani; aiuto operatore: Claudio Palmieri; interpreti [traduttori]: Nadia Saccuman, Catia Renna; ispettori di produzione: Carla Pettini, Vania Arcangeli (Rimini); segretari di produzione: Paolo Nigrelli (Roma), Alessandro Coleschi (Trieste), Santino Polenghi (Rimini); fotografo di scena: Alessia Bulgari; trucco: Gianfranco Mecacci; parrucchiere: Sergio Gennari; operatore dei trucchi; collaboratori ai trucchi; sarta: Maura Zuccherofino; attrezzista: Gianpiero Huber; capo squadra elettricisti: Carlo Catini; capo squadra macchinisti: Riccardo Serravalli; Remy Giulienne; tecnico del montaggio del suono: Filippo Bussi; postproduzione: Monica Verzolini; amministrazione: Romano Cannavacciuolo, Anastasia Santarelli; promozione – ufficio stampa: Lucherini – Pignatelli.

Ringraziamenti: XODO Costruzioni Generali, Comune di Padova, Impresa di costruzioni Ing. E. Mantovani S.p.a., Intercantieri Vittadello, HMR, Protecno, I.E.S. s.p.a., Ambulatorio veterinario Dr. Modenese Dr. Masiero Dr. Frigato, Cineplex Dream Park, La9 – Padova, Sita s.p.a., Cassa di Risparmio Padova e Rovigo sede centrale di Padova, Polizia di Stato, Azienda Ospedaliera di Padova - Ospedale Civile- Istituti Universitari Tribunale di Padova, Comuni di Porto Tolle, Taglio di Po, Porto Viro, Villanova Marchesana, Guarda Veneta, Crespino, Corbola, Berra, Provincia di Rovigo, Bar Rex - Trieste; Grandi Magazzini Giovanni - Trieste; Autovie Venete - Trieste; Plose Group - Bressanone; Ristop - Villafranca (Verona); Boutique Oscar Donna - Rimini; Hotel Continental - Rimini; Quadrare Il Circolo - Rimini; Arredamenti Ricci - Rimini; ANAS Comportamento Regionale per la Viabilità per l'Emilia Romagna; Romagna Acque - Forlì; Bar del Verghereto; Carburanti Fratelli Zignani s.n.c. - Cesena; Comune di Santa Sofia; Greenline - Consulenza Pubblicitaria; Giovanni Umicini, Luciano Linzi, Tim Kotowich, Azienda Agricola Visentini Mario, Aipo, A.R.N.I., F.i.d.a.l Comitato Regionale Marche, Caffè Pedrocchi, Società Cooperativa Sociale Levante, Hotel Mosella Sottomarina, Cooperativa Pescatori di Pila O.P., Porto Barricata S.R.L., Centro Commerciale "Il Porto" Adria, "Co.Ed.Mar. S.R.L." (Gianfranco e Loredano Boscolo "Contadin") Chioggia, Mercato all'ingrosso del pesce – Cooperativa Eridania, Radio 3 - Il Terzo Anello, Hans Wendl, Antonio Princigalli, Luciano Linzi, Autogrill Spa, Fardef Piscine, Dainese, Joy Fortoy – Room

III s.r.l., Italservices s.p.a. - Met & Cycle, Vega Holsters, Forte Forte s.r.l., Volvo Italia, Sisal, Lottomatica, SEGA Group, Atari Italia, Ferrari s.p.a., Lucia Bandini, Flavio Boscolo, Carlo Cavriani, Paolo Coccani, Andrea Guarnieri, Luciano Linzi, Claudio Rago, Safilo. Consulenza Product Placement: Movieinside – Aegis Media Group, Anna D’Auria, Valentina Oliviero. Servizi e marchi a titolo di Product Placement: Poligrafici Editoriale SpA, ilResto del Carlino, tiscali.

Co-produzione Italo-Francese: prodotto da Vittorio e Rita Cecchi Gori per Cecchi Gori Group Tiger Cinematografica, Ima Film; supervisione alla produzione: Lierka Rusic; aiuto segretaria di produzione: Barbara Giordani; delegato alla produzione: Stefano Cialoni; distribuzione: Cecchi Gori; origine: Italia, Francia. l. m; durata 92’.

Macchine da presa: Panavision Cameras & Lenses; trasporti: Consorzio Trasporti Cinematografici; titoli e truke: Pentastudio; magnetico: Marchegiani S.r.l.; mezzi tecnici: Panalight S.r.l.; effetti sonori: Cinesound; stuntman scene acrobatiche: Remy Julienne Action; sincronizzazione: Sefit; mixage: Danilo Moroni; pellicola: Kodak; Cinecittà Colore.

Organizzazione e coordinamento musicale a cura della Emi Music Publishing Italia.

Brani musicali: *Radio canta Elena* (F. Barovero/L. Morino), Ed. EMI Music/Mondo Pop; *Balon Combo* (F.Barovero/L.Morino) Ed. EMI Music/Mondo Pop; *Ratatoji* (F. Barovero/L. Morino) Ed. EMI Music/Mondo Pop; *Alessia* (F. Foschini) Ed. Pe. Mi., brano eseguito dall’Orchestra di Ivano Nicolucci; *Bakhta* (Khaled Hadj Brahim) Ed. Virgin Music/Cat Khaled Music; *Ask* (S. Morissey/I. Marr) Ed. Warner Chappell Music Italia; ’74 ’75 (D. Connells) Ed. EMI Music Publishing; dall’album «Twelve Moons» *Twelve Moons, Brother Wind March* (Jan Garbarek, 1993, ECM Records); dall’album «*Ragas and Sagas: “Raga I”* (Jan Garbarek, 1992, ECM Records); dall’album «Legend Of The Seven Dreams»: *Aichuri, The Song Man, Voy Cantando, Mirror Stone II* (Jan Garbarek, 1988, ECM Records).

Pubblico Registro Cinematografico 9054.

Incasso: lire 2.777.616.000.

Presentato in concorso alla Mostra d’Arte Cinematografica di Venezia 1996.

Premi: Ciak d’oro a Bruno Pupparo per il miglior suono in presa diretta; premio Pasinetti per l’attrice Tereza Zajickova.

Versione DVD utilizzata: distribuito da CG Home Video S.r.l., Campi B. Firenze, 2012, durata 92'; area 2; formato video: 1,77:1; audio: Italiano Dolby Digital 2.0; sottotitoli: Italiano per non udenti; contributi speciali: biografie del regista e degli attori Antonio Albanese e Silvio Orlando.

Siti web consultati

AA. VV., *Carlo Mazzacurati, cantore degli eroi dispari. Un ricordo*, «CineCriticaWeb», 2 febbraio 2014, consultato l'11 febbraio 2022.

Url:<http://www.cinecriticaweb.it/panoramiche/carlo-mazzacurati-cantore-degli-eroi-dispari-un-ricordo/>.

AA. VV., *Carlo Mazzacurati e il suo cinema di esseri umani*, «Il Foglio», consultato l'11 febbraio 2022.

Url:<https://www.ilfoglio.it/cinema/2019/01/22/news/carlo-mazzacurati-cinema-citran-pettenello-messeri-padovan-233998/>.

AA. VV., Cineteca di Bologna, Archivi film, Le collezioni, Le collezioni Tortolina e Vallero, consultato il 26 ottobre 2022.

Url:<http://fondazione.cinetecadibologna.it/archivi/archiviofilm/collezionifilm>.

AA. VV., Cineteca di Bologna, Archivi non film, Sezione Cinema, consultato il 26 ottobre 2022.

Url:<http://fondazione.cinetecadibologna.it/archivi-non-film/archiviofotografico/sezionecinema>.

C. ANTONUCCI, *L'arrivante*, «Scuola Lacaniana di Psicoanalisi del Campo Freudiano», Roma, 15 febbraio 2018, consultato il 10 febbraio 2022.

Url:<https://www.slp-cf.it/larrivante/>.

O. BATTISTI, *Evento, ignoto, ricordo*, «Scuola Lacaniana di Psicoanalisi del Campo Freudiano», Roma, 8 febbraio 2018, consultato il 10 febbraio 2022.

Url:<https://www.slp-cf.it/evento-ignoto-ricordo/>.

G. BATTISTUZZI, *Carlo Mazzacurati, il vero Veneto di un gran veneto*, «Il Foglio», consultato l'11 febbraio 2022.

Url:<https://www.ilfoglio.it/cinema/2019/01/22/news/carlo-mazzacurati-cinema-citran-pettenello-messeri-padovan-233998/>.

M. BIANCHI, *Dei diritti e dei doveri dello Straniero. Politica e speranza in psicoanalisi*, «Scuola Lacaniana di Psicoanalisi del Campo Freudiano», Roma, 25 febbraio 2018, consultato il 10 febbraio 2022.

Url:<https://www.slp-cf.it/dei-diritti-dei-doveri-dello-straniero-politica-speranza-psicoanalisi/>.

A. BOARINA, *IVANO FOSSATI "LUSITANIA", Videoclip 1990, Videoclip della canzone "Lusitania", tratta dall'album di Ivano Fossati "Discanto" - Regia di Carlo Mazzacurati*, pubblicato il 4 agosto 2014, consultato il 22 agosto 2022.

Url:<https://youtu.be/yWE-8SIn6Zw>.

S. CAMMARATA, G. CERIOTTI, F. MEDICI, K. ROMELLI, G. O. POZZI, *Adottare uno straniero, accogliere un migrante*, «Scuola Lacaniana di Psicoanalisi del Campo Freudiano», Roma, 8 febbraio 2018, consultato il 10 febbraio 2022.

Url:<https://www.slp-cf.it/adottare-uno-straniero-accogliere-un-migrante/>.

C. CEROFOLINI, *Fedele a me stessa. Conversazione con Valentina Lodovini*, blog «Taxidri-vers.it», pubblicato il 15 agosto 2022, consultato il 21 settembre 2022.

Url:<https://www.taxidrivers.it/247505/interviews/conversation/fedele-a-me-stessa-conversazione-con-valentina-lodovini.html>.

M.V. COSTANTINI, E. MARCHIORI (a cura di), *Disegni segreti. Intervista a Carlo Mazzacurati*, Videointervista condotta da Elisabetta Marchiori, regia Michele Angrisani; «SPI Channel, Canale video della Società Psicoanalitica Italiana», 2012, durata 36'53", pubblicato il 13 giugno 2013, consultato il 6 novembre 2021.

Url:<https://www.spiweb.it/multimedia/psicoanalisi-e-altri-saperi/videointervista-a-carlo-mazzacurati/>.

A. DI CIACCIA, *Dibattito preparatorio al forum Europeo "Lo straniero"*, Roma, febbraio 2018, «Scuola Lacaniana di Psicoanalisi del Campo Freudiano», Presentazione del Curatore, consultato 10 febbraio 2022.

Url:<https://www.slp-cf.it/attivita/archivio-attivita-internazionali/dibattito-preparatorio-al-forum-europeo-lo-straniero/>.

F. DURO, *L'inconscio come luogo di impossibile identità*, «Scuola Lacaniana di Psicoanalisi del Campo Freudiano», Roma, 17 febbraio 2018, consultato il 10 febbraio 2022.

Url:<https://www.slp-cf.it/inconscio-luogo-impossibile-identita/>.

L. FACCHIN, *Iconografia e devozione all'Immacolata Concezione nello Stato di Milano tra Sei e Settecento: modelli europei e comunicazione politica*, in «Studia Wilanowskie», XXII, 2015, pp. 75-98.

Ora anche in

Url:https://www.academia.edu/23418010/Iconografia_e_devozione_all_Immacolata_Concezione_nello_Stato_di_Milano_tra_Sei_e_Settecento_modelli_europei_e_comunicazione_politica_in_Studia_Wilanowskie_XXII_2015_pp_75_98, consultato il 31 luglio 2022.

FIAF (International Federation of Film Archives), consultato l'11 febbraio 2022.

Url:<https://www.proquest.com/fiaf/index>.

M. FOCCHI, *Due volti dello straniero*, «Scuola Lacaniana di Psicoanalisi del Campo Freudiano», Roma, 8 febbraio 2018, consultato il 10 febbraio 2022.

Url:<https://www.slp-cf.it/due-volti-dello-straniero/>.

P. FRANCESCONI, *Dall'estraneità allo straniero*, «Scuola Lacaniana di Psicoanalisi del Campo Freudiano», Roma, 8 febbraio 2018, consultato il 10 febbraio 2022.

Url:<https://www.slp-cf.it/dallestraneita-allo-straniero/>.

S. FREUD, *Il perturbante* (1919), Torino, Bollati Boringhieri, 1991.

Ora anche in

Url:https://www.istitutovizzero.it/wp-content/uploads/2018/09/ISR_StudioRoma_Freud_IT1.pdf.

S. FREUD, *Opere complete*, Torino, Bollati Boringhieri, 2013, edizione digitale, consultata il 24 agosto 1922.

Url:https://www.sponline.it/Corsi/Agora/Lettere_libri/FreudOpere%20complete%20Bollati%20Boringhieri.pdf.

LAGO FILM FEST, Giuria Veneto – LFF2021, *Emilia Mazzacurati*, consultato il 2 novembre 2022.

Url:https://www.lagofest.org/portfolio_page/giuria-veneto-lff2021/.

V. LODOVINI, *La giusta distanza di Carlo Mazzacurati, il primo film da protagonista*, registrazione video ripresa dal vivo e pubblicata su «YouTube» il 10 giugno 2015 dal blog «Cinemio», consultato l'11 febbraio 2022, durata 6'11".

Url:<https://www.youtube.com/watch?v=qKwIs2U6vqU>.

C. MANGIAROTTI, *Identità versus/...*, «Scuola Lacaniana di Psicoanalisi del Campo Freudiano», Roma, 17 febbraio 2018, consultato il 10 febbraio 2022.

Url:<https://www.slp-cf.it/identita-versus/>.

R. E. MANZETTI, *Luoghi di respiro*, «Scuola Lacaniana di Psicoanalisi del Campo Freudiano», Roma, 15 febbraio 2018, consultato il 10 febbraio 2022.

Url:<https://www.slp-cf.it/luoghi-di-respiro/>.

E. MARTINI et al. (a cura di), *Mazzacurati ed il Nordest*, evento del 9 settembre, Hotel Excelsior / Spazio Regione Veneto di Venezia, evento FIC – Federazione Italiana Cineforum e CINIT Cineforum Italiano in collaborazione con Cineforum, Regione Veneto e Biennale di Venezia con il contributo di MiBACT – Direzione Generale Cinema; testimonianze di Marina Mazzacurati, Alessandro Padovani (CINIT) e Chiara Borroni (Cineforum.it); registrazione video ripresa dal vivo, e pubblicata su «YouTube» il 27 ottobre 2020, durata: 49'34", consultata il 17 settembre 2022.

Url:<https://youtu.be/HiTMvQE4o5o>.

MAU MAU, Gruppo musicale, consultato il 20 ottobre 2022.

Url:<http://www.maumau.it/biografia.html>.

M. MAZZOTTI, *L'esilio e l'ospitalità della lingua*, «Scuola Lacaniana di Psicoanalisi del Campo Freudiano», Roma, 8 febbraio 2018, consultato il 10 febbraio 2022.

Url:<https://www.slp-cf.it/lesilio-lospitalita-della-lingua/>.

C. MENGHI, *Soggetto, esilio, razza*, «Scuola Lacaniana di Psicoanalisi del Campo Freudiano», Roma, 8 febbraio 2018, consultato il 10 febbraio 2022.

Url:<https://www.slp-cf.it/soggetto-esilio-razza/>.

M. MONTANARI, *Il Golem perturbante*, «Scuola Lacaniana di Psicoanalisi del Campo Freudiano», Roma, 15 febbraio 2018, consultato il 10 febbraio 2022.

Url:<https://www.slp-cf.it/il-golem-perturbante/>.

R. POZZETTI, *Coprifuoco!!*, «Scuola Lacaniana di Psicoanalisi del Campo Freudiano», Roma, 8 febbraio 2018, consultato il 10 febbraio 2022.

Url:<https://www.slp-cf.it/coprifuoco/>.

D. ROMA, A. VISINI, G. D'ARRIGO, *Lo straniero nell'Istituzione scolastica*, «Scuola Lacaniana di Psicoanalisi del Campo Freudiano», Roma, 25 febbraio 2018, consultato il 10 febbraio 2022.

Url:<https://www.slp-cf.it/lo-straniero-nellistituzione-scolastica/>.

G. SCAGNETTI, *A184 – CULTURA, CINEMA: CARLO MAZZACURATI, ritratto del regista prematuramente scomparso cinque anni fa. Di lui a insidertrend.it parla MARINA ZANGIROLAMI, moglie e collaboratrice*, registrazione audio pubblicata il 31 agosto 2019 sul sito «insidertrend.it», durata 50'25", consultato il 22 agosto 2022.

Url:<https://www.insidertrend.it/audio/a184-cultura-cinema-carlo-mazzacurati-ritratto-del-regista-prematuramente-scomparso-cinque-anni-fa-di-lui-a-insidertrend-it-parla-marina-zangirolami-moglie-e-collaboratrice/>.

E. SEMMOLA, *Alteredo intervista Carlo Mazzacurati*, registrazione video realizzata al Cinema Flora di Firenze, pubblicato su «YouTube» il 30 ottobre 2007, durata 9'55", consultato il 12 agosto 2022.

Url:<https://www.youtube.com/watch?v=XU6wu7KTDfU>.

B. SORRENTINI, *Fantastic Mr. Carlo, Mazzacurati si racconta (e racconta Nanni Moretti)*, in C. CHATRIAN (a cura di), *Entretiens Nanni Moretti*, Eugenio Renzi, Paris, Cahiers du Cinéma, 2008, ora anche in www.cineforum.it.

Url:https://www.cineforum.it/focus/In_memoria/Fantastic_Mr_Carlo.

M. SPUNTA, *La memoria dello spazio padano nei film di Carlo Mazzacurati appunti su Notte italiana*, in *Tempo e memoria nella lingua e nella letteratura italiana atti del XVII congresso A.I.P.I., Ascoli Piceno, 22-26 agosto 2006*, vol. IV: Poesia, autobiografia, cultura, 4 voll., Bruxelles, Associazione internazionale professori d'italiano, 2009, pp. 429–450.

Disponibile su:

Url:https://www.infoaipi.org/attion/ascoli_vol_4.pdf, consultato il 13 febbraio 2022.

L. STORTI, *“Parole che raschiano la gola”: l’indicibile di Irina*, «Scuola Lacaniana di Psicoanalisi del Campo Freudiano», Roma, 25 febbraio 2018, consultato il 10 febbraio 2022.

Url:<https://www.slp-cf.it/parole-raschiano-la-gola-lindicibile-irina/>.

C. TARTARINI, *Geografie per luoghi e persone. In ricordo di Carlo Mazzacurati*, consultato in data 11 ottobre 2022.

Url:<https://psicoart.unibo.it/article/view/4254/3708>.

G. TINAZZI et al., *Omaggio al regista Carlo Mazzacurati con la presentazione del libro “Carlo Mazzacurati”*, evento MediaSpace – Università degli Studi di Padova per il ciclo «Incontri al Bo», video realizzato da CMELA – Centro Multimediale E-learning di Ateneo, registrato il 20 gennaio 2015, Padova, Archivio Antico di Palazzo Bo; interventi di Giuseppe Zaccaria, Giorgio Tinazzi, Roberto Citran (scritto), Antonio Costa, Dorian Leondeff, Rosamaria Salvatore, Franco Bernini, Giulia Lavarone, Claudio Piersanti, Luciano Morbiato, Marco Pettenello, Farah Polato, Denis Brotto, Don Luigi Mazzucato, Marina Zangirolami; riprese audio-video, montaggio e postproduzione Agostino Pinto; durata h. 1.38’44”, consultato l’11 febbraio 2022.

Url:https://mediaspace.unipd.it/media/OMAGGIO+A+CARLO+MAZZACURATI/1_pl11dpmx/89870661.

Torino Film Festival, *TFF35 presentazione Notte italiana di Carlo Mazzacurati*, registrazione video con interventi di Nanni Moretti, Marco Messeri, Angelo Barbagallo e Marina Zangirolami, pubblicata su «YouTube» il 27 novembre 2017, durata: 11’54”, consultata il 17 settembre 2022.

Url:https://www.youtube.com/watch?v=_EBEeAiEt34.

F. TOZZI, *Carlo Mazzacurati: un provinciale anticonformista*, pubblicata sul sito «wisesociety.it» il 30 aprile 2010, consultato il 6 ottobre 2022.

Url:<https://wisesociety.it/incontri/carlo-mazzacurati-un-provinciale-anticonformista/>.

M. VACCA, *In-differenza*, «Scuola Lacaniana di Psicoanalisi del Campo Freudiano», Roma, 25 febbraio 2018, consultato il 10 febbraio 2022.

Url:<https://www.slp-cf.it/in-differenza/>.

G. VANDI, *“La giusta distanza” di Carlo Mazzacurati*, «SPI», 12 dicembre 2017, consultato l’11 febbraio 2022.

Url:<https://www.spiweb.it/cultura-e-societa/cinema/recensioni-cinema/la-giusta-distanzadi-carlo-mazzacurati-recensione-gabriella-vandi/>.

G. VANOLI, «Nella terra di mezzo: Cinema e immigrazione in Italia, 1990 – 2010», D. Phil. in Medieval and Modern Languages, Balliol College, University of Oxford, 2015, consultato il 29 settembre 2022.

Url:https://ora.ox.ac.uk/catalog/uuid:62c9c1f7-0252-42e9-b47f-ac41ff3cc5b6/download_file?file_format=application%2Fpdf&safe_filename=Vanoli_G_complete.pdf.

A. ZENONI, *Creare un'opinione*, «Scuola Lacaniana di Psicoanalisi del Campo Freudiano», Roma, 8 febbraio 2018, consultato il 10 febbraio 2022.

Url:<https://www.slp-cf.it/creare-unopinione/>.