

## L'ellissi dell'irrapresentabile. Faglie nella memoria nel cinema

Nicola Dusi

(Università degli studi di Modena e Reggio Emilia)

### *Premessa*

Per ragionare di ellissi e della memoria del trauma nel cinema moderno e contemporaneo dovremo affrontare temi urticanti e scomodi, che meriterebbero ben più dei nostri accenni. Inizieremo da una scena di stupro, descritta nel romanzo *La ciociara* di Alberto Moravia (del 1957), riletta da Cesare Zavattini in fase di sceneggiatura e realizzata nel film diretto da Vittorio De Sica nel 1960; passeremo a una scena di tortura in un film molto amato dalla critica, *Muriel, ou le temps d'un retour* di Alain Resnais, scritto con Jean Cayrol e uscito nel 1963; chiuderemo sul recente *La zona di interesse* di Jonathan Glazer (del 2023), adattamento dello stesso Glazer dal romanzo omonimo di Martin Amis (del 2014), in cui si respira – letteralmente – il fumo di un campo di sterminio.

Quando l'ellissi visiva con un semplice stacco di montaggio apre a una situazione successiva in cui c'è stato un salto temporale, l'effetto varia a seconda del nuovo contesto creato dalla sequenza successiva. Nel classico esempio di "montaggio ellittico" dato dai manuali di cinema, si cita la sequenza

di apertura di *2001 Odissea nello spazio* di Stanley Kubrick (1968), con l'osso lanciato in aria da uno scimmione che, roteando, diventa un'astronave di simile forma e colore volteggiante nei cieli siderali cullata dalla musica di Strauss. In questo caso si tratta di un'ellissi in cui l'effetto cercato dal montaggio è quello della sorpresa e della meraviglia. Tuttavia, il montaggio ellittico temporale può invece aprire, complice la musica e la tonalità emotiva connotata, a una situazione imprevista e penosa per il personaggio, e di conseguenza per lo spettatore. Questo avviene solo se il legame empatico tra film e spettatore è stato costruito, ad esempio nelle gradualità di cui parla Smith<sup>1</sup> passando da un primo «riconoscimento» a un «allineamento» col punto di vista, fino alla condivisione (o «allegiance») della prospettiva valoriale del personaggio. È quello che troviamo nel primo esempio che analizzeremo, lo stupro subito da madre e figlia nel film *La ciociara*: qui l'ellissi narrativa va in continuità con una situazione traumatica, elidendo il punto di catastrofe dell'arco narrativo di un personaggio che abbiamo imparato a conoscere. Come se l'evento fosse insostenibile, o meglio *inguardabile*, sia per il personaggio sia per lo spettatore. Nel nostro secondo esempio, *Muriel* di Resnais, l'ellissi serve invece a marcare la discontinuità tra parole e immagini, e in questo caso il trauma crea delle discontinuità, delle *fratture nella memoria*, tuttavia lo stesso film di Resnais riesce a complicare questa prima definizione.

Lo stacco, l'intervallo vuoto eppure marcato tra una sequenza e l'altra, esclude ogni traccia per lo spettatore, e permette così una svolta inaspettata del racconto, ossia un salto temporale e narrativo “disforico”<sup>2</sup>, in cui magari aprire

<sup>1</sup> Murray Smith, *Engaging Characters. Fiction, Emotion, and the Cinema*, Oxford, Clarendon Press, 1995.

<sup>2</sup> Cfr. Algirdas J. Greimas, Joseph Courtés (a cura di), *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio* [vol. 2, 1986], trad. it. di P. Fabbri, Milano, Mondadori, 2007.

a personaggi nuovi e situazioni impreviste. È il nostro terzo e ultimo esempio, il finale de *La zona di interesse*, in cui l'ellissi gioca sulle nostre competenze e aspettative di visione, che ci porterebbero a chiudere una forma nota e inferire una configurazione convenzionalmente condivisa, per rompere invece lo schema e per far riflettere lo spettatore.

*Attorno a La ciociara*<sup>3</sup>

Lo studioso etiopico Gebremariam<sup>4</sup> ricorda che nella seconda guerra mondiale gli imperi coloniali arruolarono gli africani nei loro eserciti alleati contro il nazi-fascismo; dopo la vittoria di Montecassino, le truppe nordafricane vennero lasciate libere di saccheggiare le comunità locali: almeno settemila donne italiane furono violentate in Ciociaria. Di questo tratta il film *La ciociara* di De Sica, che Zavattini riduce e sceneggia traendolo dall'omonimo romanzo di Moravia uscito nel 1957. Ricorda un critico dell'epoca che:

Come altri romanzi di Alberto Moravia, *La ciociara* prima di essere il ritratto di un personaggio è l'analisi di un'idea [...]. Il tema de *La ciociara* è la guerra vista ed esecrata nella sua violenza profanatrice che tutto insudicia e corrompe, materialmente e moralmente, collettività e individui.<sup>5</sup>

<sup>3</sup> Ringrazio Livio Lepratto (UniMoRe) per le ricerche da cui nasce questo paragrafo.

<sup>4</sup> Tesfaie Gebremariam, *10 giugno 1940, la guerra dell'Africa*, "Africa", III, 5 giugno 2020, <[https://www.africarivista.it/10-giugno-1940-la-guerra-dellafrica/161060/?srsltid=AfmBOopdH690zRsatu\\_J3y8l6lDhwi9Ncur\\_V1cvq\\_lp\\_UeQZyg2O23V](https://www.africarivista.it/10-giugno-1940-la-guerra-dellafrica/161060/?srsltid=AfmBOopdH690zRsatu_J3y8l6lDhwi9Ncur_V1cvq_lp_UeQZyg2O23V)> (data di ultima consultazione: 16 luglio 2025).

<sup>5</sup> Giulio Cattivelli, *La Ciociara*, "Cinema Nuovo", 1960.

Per alcuni studiosi *La ciociara* è «un goffo tentativo di calarsi in una prospettiva gergale e popolare»,<sup>6</sup> per altri Moravia risulta debitore di alcuni moduli narrativi del cinema neorealista, come «il gusto per il taglio rapido dell'inquadratura, il piacere dell'apparente sprezzatura narrativa».<sup>7</sup> Secondo Ivaldi, dal cinema Moravia prende anche il passaggio alla prima persona narrativa, e la necessità di ancorare la narrazione a un punto di vista parziale, ma preciso come una macchina da presa, attraverso l'io narrante di un "personaggio-lente".<sup>8</sup>

Sofia Loren ricorda in un'intervista che lesse il libro di Moravia appena uscito, «tutto di un fiato», perché «riportava le immagini della guerra che avevo vista io, tra Pozzuoli e Napoli, mi fece rivivere dei momenti che credevo di aver dimenticato. Gli stessi ricordi che io poi avrei tenuto presenti durante le riprese».<sup>9</sup> Loren ricorda che le differenze principali tra *La ciociara* di De Sica e quella di Moravia riguardano le età delle protagoniste, Cesira-madre e Rosetta-figlia. Oltre ad avere molti più anni di quelli di Sophia Loren, venticinque all'epoca delle riprese, la Cesira del romanzo è un personaggio caratterizzato come avido, grezzo e meschino, ed è solo la tragedia finale a portarla a rivalutare le sue priorità. Nel film, al contrario, Cesira è molto più umana: «De

<sup>6</sup> Giancarlo Pandini, *Invito alla lettura di Moravia*, Milano, Mursia, 1973, p. 83.

<sup>7</sup> Piero Cudini, *Introduzione a A Moravia, Racconti romani* (1954), Milano, Bompiani, 2000, p. VIII.

<sup>8</sup> Federica Ivaldi, *Il personaggio-lente e il personaggio-schermo: due ipotesi di influenza del cinema sulla costruzione della psicologia del personaggio*, in *Il personaggio: figure della dissolvenza e della permanenza*, a cura di C. Lombardi, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2008, pp. 315-321.

<sup>9</sup> Ranieri Polese, *Sophia: «La ciociara mi cambiò la vita»*, "Corriere della Sera", 26 maggio 2002.

Sica aveva deciso così», spiega la Loren. «Non riusciva a vedermi antipatica, perciò cambiò un po' il personaggio. E lo ringiovanì. Anche la figlia, la Rosetta del film, è molto più bambina che nel libro».

*Le carte d'archivio: scalette e note di lavorazione*

In realtà, leggendo le carte d'archivio, la decisione di ringiovanire la figlia, data la scelta di una Loren che nel film si dice trentenne, è di Cesare Zavattini. È lui che ha l'incarico della riduzione o adattamento del romanzo di Moravia, e ragiona sulle scelte da fare per rendere il racconto efficace nella traduzione cinematografica. Lo fa in molti appunti e *Note di lavorazione* conservate presso l'Archivio Cesare Zavattini<sup>10</sup> assieme a diverse versioni di scalette (da poche pagine di punti e snodi narrativi a 47 pagine di scene descritte in modo dettagliato), tre trattamenti e due versioni della sceneggiatura definitiva di circa 250 pagine.<sup>11</sup>

Nel primo fascicolo delle carte d'archivio troviamo due varianti dal titolo *La ciociara scaletta*, che sono in effetti una lunga nota di Zavattini con riflessioni sull'adattamento del romanzo e osservazioni sul film da fare. Si parla della sessualità di Cesira e del personaggio di Michele (nel film interpre-

<sup>10</sup> L'Archivio Cesare Zavattini è conservato presso la Biblioteca Panizzi del Comune di Reggio Emilia. I materiali relativi a *La ciociara* sono catalogati come Za Sogg. R 20/1-5 e contengono dattiloscritti (con note e appunti a mano): dodici versioni di scalette più o meno elaborate, tre varianti di trattamento, due varianti di sceneggiatura, nonché molte note di lavorazione, con fogli dattiloscritti e appunti manoscritti, quasi tutti datati.

<sup>11</sup> Rinviamo a N. Dusi e L. Lepratto (a cura di), *Cesare Zavattini. Soggetti, trattamenti e sceneggiature realizzati per il cinema*, Venezia, Marsilio, 2025.

tato da Jean-Paul Belmondo), che rispetto alla descrizione del romanzo va reso più credibile:

noi dobbiamo rendere il moralismo di Michele più probabile, e perciò più comunicativo, più utile, mostrandolo non come quello di un frigido, ma di un uomo che si proibisce l'amore in conseguenza della sua coscienza che la guerra, specie in un ambiente gretto come Sant'Eufemia, fa giungere per contrasto all'estrema coerenza (*Scaletta E*, p. 15).

Zavattini insiste sulla presa di coscienza finale di Cesira dopo lo stupro della figlia e l'uccisione di Michele da parte dei tedeschi. Rispetto al personaggio della figlia, Rosetta, e all'esperienza traumatica dello stupro, Zavattini spiega che

nella prima parte del libro ha un carattere che sembra quello di una quattordicenne, e pertanto coincide con la Rosetta del film [cioè con le proposte di ringiovanimento avanzate da Zavattini]. Nella seconda parte lo conferma con la stessa psicologia schematica e traumatica, proprio perché la sua "perdizione", chiamiamola così, è la conseguenza non tanto di una 'predisposizione' o di un complesso processo intimo, ma di uno smarrimento totale, [...] ancora più spiegabile proprio perché la madre [...] l'ha sempre tenuta separata dalla realtà, mostrandole, con l'esempio, perfino ferocemente, che si deve badare soltanto a sé, al proprio quotidiano e isolato interesse, a far soldi. (Ivi, p. 17)

Sulle relazioni tra la Storia e il personaggio di Cesira, Zavattini scrive:

il personaggio, [...] si muove sullo sfondo di fatti enormi e lunghi, perché questi fatti vanno appunto visti sempre in funzione dello "svolgimento" degli interessi della protagonista, spesso di scorcio, il che non diminuisce la loro portata, anzi la precisa a contatto continuo con un essere umano (*Scaletta E*, p. 18).

Questo lavoro «di scorcio» è sempre stato il modo di Zavattini di raccontare la storia generale: non con grandi affreschi epici, ma attraverso piccole storie umane, personali, da *Ladri di biciclette* e *Umberto D.* fino a un soggetto cinematografico mai realizzato come *Diario di una donna*, ambientato il giorno del primo bombardamento di Roma.<sup>12</sup>

Da un punto di vista drammatico, il perno del racconto sta nei rapporti tra madre e figlia, sta nel dinamico amore di Cesira, che passa in mezzo a dei fatti grandiosi e tremendi, contraddittori e per lei inspiegabili, sorretta e guidata solamente da questo sentimento materno che solo alla fine cerca d'inquadarsi, un po' coscientemente nella storia, diciamo così (*Nota di lavorazione B*, p. 10).

Nelle molte *Note di lavorazione*, autografe o dattiloscritte, quasi tutte datate i primi mesi del 1960, Zavattini riflette sul processo di adattamento del romanzo di Moravia, permettendoci di ricostruire in modo puntuale e genetico le fasi di stesura della sceneggiatura e le motivazioni della scrittura. Nella *Nota di lavorazione B*, Zavattini si confronta con le esigenze della produzione di Sofia Loren (allora venticinquenne) come protagonista, quindi con la necessità di ringiovanire il personaggio di Moravia: Cesira infatti «deve avere una figlia non superiore ai quattordici anni»,

L'ha avuta a sedici anni [...]. Il fatto [...] non mina il carattere del personaggio [...]. Perché la lotta di Cesira contro tutto e contro tutti, in qualche momento quasi animalesca, è ancora più toccante e spiegabile in ogni suo aspetto se la figlia è indifesa anche per l'età. I quattordici anni di Rosetta

<sup>12</sup> Soggetto che diventerà, rivisto a insaputa di Zavattini, il film di Ettore Scola, con Loren e Mastroianni, *Una giornata particolare* (1977). Si veda *Cesare Zavattini. Soggetti cinematografici mai realizzati*, a cura di N. Dusi, M. Salvador, Venezia, Marsilio, 2022.

aumentano lo scatto della madre, la preoccupazione ossessiva della madre – è la chiave di volta tutto il suo comportamento psicologico di fronte alla realtà – e commuovono più esplicitamente e naturalmente il pubblico. Non va perduta una sola scena: ma ogni scena, comprese quelle più tragiche, dalla paura iniziale crescente di Rosetta al suo marocchinamento, ricavano dall'adolescenza di Rosetta degli accenti ancora più strazianti e da parte nostra una ribellione ancora più decisa contro la brutalità dei fatti che investono Rosetta [...] (*Nota di lavorazione B*, p. 2).

Nelle *Note di lavorazione B* leggiamo anche un'importante riflessione di Zavattini sulla morale politica del romanzo di Moravia: «il fascismo non preparò delle coscienze, ma lasciò sostanzialmente gli italiani senza una radice in una bufera di dolore, di umiliazione, sul quale [sic] ogni tanto balenavano i lampi della Resistenza» (p. 1). E rispetto allo stupro (chiamato nelle Note di Zavattini «marocchinamento») e alla seconda guerra mondiale:

In questo caso noi sottolineiamo un orrore della guerra vedendo travolgere due persone di cui ci siamo interessati fino a questo momento, l'una totalmente innocente, e l'altra colpevole nella misura della maggioranza [...è] un tipo di colpa che Michele puntualizza contrastando con Cesira quanto più la ama, mettendone in luce l'ignoranza, la mancanza di qualunque preoccupazione civile, l'egoismo, ma è una colpa che s'inquadra nel panorama storico in quanto Cesira ha la psicologia che secoli di una certa storia hanno determinato e che Michele denuncia (*Note di lavorazione C*, datate 30 marzo 1960, p. 30).

Agli inizi di aprile 1960 sembra pronta una versione definitiva della riduzione, che Zavattini espone in una lunga let-

tera indirizzata al produttore Carlo Ponti.<sup>13</sup> Zavattini elogia l'aver puntato sull'«orrore del marocchinamento», che dà

il senso più tremendo della guerra, che offende, rovina, stupra, anche le anime più innocenti; e questo ci fa pertanto avere un moto di profonda rivolta contro la guerra, contro chi la provoca e contro chi vive in modo da lasciarla giungere sopra di noi come fosse un ciclone, una disgrazia naturale, e non una somma di cause di cui i responsabili sono anche fra noi, sono cioè quelli che badano solo al loro particolare.<sup>14</sup>

Zavattini spiega la scelta della sceneggiatura di far diventare «caldi» i contatti tra i personaggi di Cesira e Michele, che nel romanzo sono «frigidissimi», per suscitare, a suo parere, «una maggior credibilità nei confronti del prete comunista Michele e nei confronti di una vedova come la Loren che adora la figlia, è vero, ma è aperta anche all'amore».<sup>15</sup>

#### La ciociara tra romanzo, scrittura e film

Nel romanzo di Moravia la scena dello stupro da parte dei soldati marocchini dell'esercito francese è raccontata in modo molto rapido ed efficace. La protagonista Cesira e la figlia sono entrate nella chiesa del paese fantasma della famiglia di Cesira, dove sperava di ritrovare i genitori, mentre

<sup>13</sup> Le riprese del film si svolgono in estate e proseguono per quasi tutto l'autunno, il film esce in Italia il 22 dicembre dello stesso anno. Sophia Loren vincerà un Oscar per la sua interpretazione.

<sup>14</sup> Cesare Zavattini, *Lettera a Carlo Ponti*, 22 aprile 1960, in Id., *Opere. Lettere*, a cura di S. Cirillo, V. Fortichiari, Milano, Bompiani, 2005, pp. 280-285.

<sup>15</sup> *Ibid.*

sono tutti scappati. L'interno è «devastato», usato dai soldati, la chiesa è «ridotta a una stalla»<sup>16</sup>.

L'altare è spoglio e ha dietro un quadro con la Madonna e il Bambino che pende tutto storto, anche i vetri colorati del «finestrone» dell'ingresso sono in frantumi. Cesira dice alla figlia: «Ecco cos'è la guerra: manco le chiese rispettano». Mentre la figlia prega, lei non ci riesce: è a disagio per l'immagine della Madonna "manomessa" e fuori posto, la chiesa a lei così familiare ora le risulta, come il paese, «un guscio vuoto».

Improvvisamente Cesira coglie dei rumori di passi, delle voci, scorge un turbante: intuisce un pericolo e sollecita la figlia per andarsene. Ma sulla porta le due vengono bloccate da «uno di quei soldati che sembrava un turco, tanto era scuro e butterato, col cappuccio rosso calato sugli occhi neri e brillanti e la persona avvolta nella mantellina scura, sopra il lenzuolo bianco». Scuro, nero, rosso: è un diavolo, nonostante la tunica. Molti altri soldati entrano e le spingono e stratonano: Cesira si dibatte, tenuta per un braccio dal primo soldato, che la prende per la vita, le «pesa addosso». Sente la figlia gridare e prova a liberarsi, non riesce e allora urla, «con un urlo ancora più acuto», mettendoci dentro tutta la disperazione accumulata da quando ha lasciato Roma come sfollata.

Ed ecco la scena della violenza: l'uomo la tira per i capelli «con una forza terribile», cadono assieme a terra, lui le sta sopra lei si dibatte, la scopre e inizia a tirarle anche «il pelo [...] con la stessa forza con la quale mi tirava i capelli». In un lampo di lucidità lei capisce come reagire, restituendogli l'attacco: «gli acchiappai i testicoli e glieli strinsi con quanta forza avevo». L'uomo allora le sbatte la testa contro il pavimento, «con tanta violenza che quasi quasi non provai alcun dolore ma svenni». Ecco quindi l'ellissi temporale: «Mi ribebbi dopo non so quanto tempo, e mi accorsi che stavo di-

<sup>16</sup> In tutto il paragrafo citiamo da Alberto Moravia, *La ciociara*, Milano, Bompiani, 1957, pp. 264-267.

stesa in un angolo in penombra della chiesa, che i soldati se n'erano andati e che c'era silenzio». Tutto è finito. Restano le conseguenze. Cesira ha una «fitta acuta alla nuca», ma si rialza, capirà in seguito che oltre a quello non le è successo niente, forse perché il soldato è andato a «tenere ferma Rosetta [...] e si era sfogato come tutti gli altri su di lei». La figlia è immobile sotto l'altare e la descrizione richiama, inequivocabilmente, quella di un agnello sacrificale (con un tocco di morbosità, che è il marchio di Moravia):

stava distesa, supina, con le vesti rialzate sopra la testa e non si vedeva, nuda dalla vita ai piedi. Le gambe erano rimaste aperte, come loro l'avevano lasciate e si vedeva il ventre bianco come il marmo e il pelo biondo e ricciuto simile alla testina di un capretto e sulla parte interna delle cosce c'era del sangue e ce n'era anche sul pelo.

La ragazza appare come desoggettivata, disumanizzata, a metà tra un oggetto («il marmo») e un animale («un capretto»). Cesira teme che sia morta, si avvicina e la chiama ma lei non risponde, le tira giù la veste dal viso:

Vidi allora che lei mi guardava con occhi spalancati, senza dir parola né muoversi, con uno sguardo che non le avevo mai visto, come di un animale che sia stato preso in trappola e non può muoversi e aspetta che il cacciatore gli dia l'ultimo colpo.

Poco prima, ricordiamo, la narratrice Cesira aveva anticipato che «Purtroppo», al contrario di quel che era accaduto a lei: «Rosetta non era svenuta, e tutto quello che era successo lei l'aveva veduto con i suoi occhi e sentito con i suoi sensi».

Inizia qui una breve scena di pietà materna, che tra lacrime e gesti di tenerezza e accudimento non trova (e non troverà mai) le parole per consolare la figlia. Poi le due donne

escono dalla chiesa, non prima di aver raccolto i barattoli di cibo che si erano guadagnate in precedenza.

Moravia usa l'ellissi per evitare di descrivere la scena dello stupro della figlia, forte della prospettiva narrativa filtrata dalla voce narrante di Cesira. Dato che ella sviene, tutto è già accaduto al suo risveglio e possiamo solo intuire le conseguenze della violenza subita dal dolore, il sangue, la scompostezza dei corpi delle donne, che ora sono "storte" e "devastate" come la chiesa e il quadro della Madonna col bambino visto entrando: quasi una prefigurazione del loro diventare vittime della stessa guerra. La madre non sa cosa pensare del silenzio attonito della figlia, e teme che la figlia sia impazzita per il trauma.

Nel film di De Sica questo pudore viene mantenuto, e l'ellissi narrativa serve a non mostrare una situazione scabrosa e certamente censurabile dalle istituzioni italiane. Ma prima di analizzare il film, passiamo rapidamente in rassegna il percorso genetico dell'evoluzione della scrittura di Zavattini. Ecco una prima descrizione, tratta da una scaletta che riassume il racconto di Moravia:

A un tratto appare un marocchino, poi un altro, attraverso le porte bombardate. Cesira ha paura e fa per allontanarsi con la figlia. Ma appaiono altri marocchini. Uno le si fa addosso, a Cesira casca di mano il suo scatolone, con fragore si sparge sul selciato della chiesa. Un altro paio di marocchini le si fanno addosso, mentre ode un urlo di Rosetta. Cesira dibattendosi intravede tra un mantello [del] marocchino e braccia di marocchi[ni], Rosetta che col volto terrorizzato si difende come lei dai marocchini. Dà un urlo ancora più forte, tremendo, morde come una bestia, tira i capelli dell'uomo che le sta addosso, anche quello urla, ma la sbatte per terra, lei morde ancora e l'uomo urlando le prende la testa e gliela sbatte sul pavimento facendola svenire mentre altri marocchini arrivano dentro come uccellacci neri e bianchi.

(26). Quando Cesira riapre gli occhi tarda come quando ci si sveglia e non si sa dove si è. Prima si guarda in giro; vede i barattoli sparsi per la chiesa. Poi vede Rosetta vicino all'altare, con le vesti sollevate e il corpo nudo dalla cintola in giù. Intorno il canto delle cicale e Cesira che si avvicina a Rosetta come temendo che sia morta. La chiama, a bassa voce, per paura. Rosetta non risponde. Lei abbassa dalla faccia la veste. Non è morta, ma è come morta. Il suo sguardo è come non l'ha visto mai, una bestia presa in trappola. Le si siede vicino. "Figlia d'oro". E piange. Poi le toglie il sangue dalle cosce e dal ventre, l'aggiusta, e continuando a piangere le abbottona il corpetto. La pettina e lei sta ferma senza parlare. "Te la senti di uscire di qui?".<sup>17</sup>

In questa prima scaletta Zavattini riprende il romanzo, aggiungendo pathos attraverso alcuni particolari. Il fragore delle scatole che cadono assieme a quello delle urla della ragazza, una "intravisione" (da uno sguardo in soggettiva di Cesira) del volto «terrorizzato» della figlia attraverso mantelli e braccia maschili, i morsi dati per difendersi, i marocchini che coi loro mantelli entrano nella chiesta come «uccellacci neri e bianchi». Il silenzio che segue all'ellissi è colmo del «canto delle cicale».

Ed ecco invece come la scena viene sintetizzata e accelerata, pur restando molto simile, nel trattamento firmato da Zavattini:

A un tratto appare un marocchino, poi un altro, attraverso le porte bombardate. Cesira ha paura e fa per allontanarsi con la figlia. Ma appaiono altri marocchini. Uno si fa addosso, a Cesira casca uno scatolone, col fragore dello scatolone sul selciato della chiesa un paio di marocchini le si fanno addosso, mentre ode un urlo di Rosetta e Cesira dibattendosi intravede tra un mantello del marocchino, un braccio di un altro marocchino, Rosetta assalita come

<sup>17</sup> C. Zavattini, *Scaletta L*, pp. 96-97.

lei. Dà un urlo ancora più forte, tremendo, morde come una bestia, tira i capelli dell'uomo che le sta addosso, anche quello urla, ma la sbatte per terra, lei morde ancora e l'uomo urlando le prende la testa e gliela sbatte sul pavimento facendola svenire, mentre altri marocchini arrivano dentro come uccell[acci] neri e bianchi.

Quando Cesira riapre gli occhi, tarda come quando ci si sveglia e [non si sa dove si è, tardando] a realizzare.<sup>18</sup>

Seguendo la semiotica testuale, una delle proprietà del linguaggio è quella dell'elasticità: semanticamente, infatti, si può sempre espandere oppure contrarre. Ecco come la stessa scena viene contratta in una delle *Note di lavorazione*:

Arrivammo a Vallecorsa. Non c'era anima viva. Tutte le porte sprangate. C'era solo una vecchia che disse che sarebbero tornati dalla montagna di giorno in giorno. Lei sola non si era mai mossa. Le domandai di tutti anche di Antonio. E Rosetta senti.

Poi mentre eravamo nella chiesa semidistrutta, vennero i marocchini. Ci assalirono come lupi. Io svenni. Quando rinvenni Rosetta pareva morta.<sup>19</sup>

«Ci assalirono come lupi», scrive Zavattini: una sola frase per descrivere la violenza, la forza e la ferocia del branco, con una similitudine potente, legata alla cultura contadina della narratrice Cesira.

In fase di sceneggiatura, Zavattini descrive la scena con più dettagli: la chiesa semidiroccata, un quadro «squarciato» dietro l'altare, il pavimento sudicio «come se dei soldati vi avessero bivaccato». Rosetta si inginocchia per pregare, la madre sistema delle panche, le chiede se vuol fare un sonnel-

<sup>18</sup> Id., *Trattamento A*, pp. 36-37. Tra parentesi quadre inseriamo le correzioni scritte a mano da Zavattini.

<sup>19</sup> Id., *Note di lavorazione A*, p. 7.

lino (hanno molto camminato per arrivare al paese deserto), la fa stendere su una panca, l'aiuta a sbottonarsi un po' per stare comoda. Sono piccole aggiunte per diluire la situazione in una familiarità tra le due donne. Ad un tratto (come nel romanzo) Cesira si accorge di un soldato in arrivo, chiama Rosetta per andarsene, ma non fanno in tempo. Nella sceneggiatura le due donne sono sopraffatte da una dozzina di marocchini che arrivano «quasi di corsa» coi «larghi mantelli svolazzanti», un «fruscio dato dai larghi pantaloni», hanno «gli occhi accesi» e si slanciano sulle due donne, che si chiamano a vicenda mentre vengono quasi «sommese da questa ondata di soldati neri quasi silenziosa». Anche qui Cesira si dibatte, intravede Rosetta «circondata da quattro o cinque forsennati che viene buttata a terra», inizia a mordere «una mano con ferocia», e le sbattono la testa «contro il mosaico del pavimento». Ellissi. Poi leggiamo: «Dev'essere passato del tempo, mezz'ora, un'ora, chissà: la luce nella chiesa è diversa».

Cesira si risveglia con «le vesti in disordine», e vede la figlia a terra sui gradini dell'altare, con «le sottane sollevate che le coprono quasi completamente la faccia», un seno è scoperto. Rosetta risponde alla sua chiamata girando la testa, fissandola muta, «come un animale che teme di ricevere l'ultimo colpo», poi torna a guardare in alto, «come se non l'avesse riconosciuta»<sup>20</sup>.

La sceneggiatura ha asciugato quasi completamente i riferimenti “sacrificiali” del romanzo di Moravia (si ricordi il «capretto»), anche se resta la posizione della figlia ai piedi dell'altare. Si insiste invece sulla rapidità dell'arrivo dei marocchini, le loro urla gutturali, la loro violenza collettiva da cui è impossibile sfuggire, per entrambe le donne. Si mostra il passare del tempo quando Cesira si risveglia dallo sveni-

<sup>20</sup> Citiamo dalla *Sceneggiatura B*, pp. 297-301, conservata nell'Archivio Cesare Zavattini della Biblioteca Panizzi di Reggio Emilia come Za Sogg. R 20/4.

mento, attraverso il cambiamento di luce, poiché nella prima descrizione la chiesa appariva con il tetto sfondato. La figlia sembra più reattiva al richiamo della madre, tranne poi cadere in una sorta di apatia, come in stato di choc.

Vediamo infine come De Sica traduce queste proposte di scrittura nel film che dirige. Come nel romanzo e nella sceneggiatura, nel film la chiesa è deserta e devastata all'arrivo delle due donne, che si fermano per riposare. Rosetta, che si è fatta il segno della croce, si addormenta guardando il cielo tra le rovine del tetto (aperto da una bomba). Iniziano le avvisaglie del pericolo: nel rettangolo di luce del portone d'ingresso appaiono due ombre con turbante, Cesira si accorge di qualcosa, anzi vede proprio un soldato marocchino che le sorride e poi fugge via. Subito Cesira chiama Rosetta per andarsene, ma irrompono dapprima quattro, poi moltissimi soldati marocchini, mentre altri bloccano l'uscita. Prima dividono le due, poi iniziano a correre per cercare di fermarle nella loro fuga circolare dentro la chiesa, disperate e urlanti. I soldati sono silenziosi, come nella sceneggiatura e assaltano madre e figlia in due gruppi separati. Come in un duello omerico, Cesira cerca di tirar loro un grande sasso, ma i soldati ridono, le afferrano, Cesira urla e viene buttata a terra poi intravede, tra le gambe dei soldati, la figlia Rosetta anche lei a terra, che la invoca.

Come nella sceneggiatura, Cesira cerca di difendersi, morde forte una mano, ma le battono la testa sul pavimento e sviene, mentre le stracciano i vestiti. Rosetta, al contrario che nel romanzo e nella sceneggiatura, viene ripresa subito dopo lo svenimento della madre: delle mani la tengono ferma, qualcuno le alza le vesti, la macchina da presa si arresta sul primo piano di lei: il viso ha gli occhi sgranati, terrorizzati, e l'immagine permane in un fotogramma fisso, poi si perde in dissolvenza. L'ellissi è marcata quindi da un fermo-immagine e da dissolvenza, in un modo piuttosto classico.

Ora c'è silenzio, le due donne sono sole, si sentono frinire le cicale, e anche la musica extradiegetica è come smorza-

ta in brevi suoni cupi. Cesira è a terra, le vesti scomposte: si capisce che anche lei ha subito violenza, a differenza che nel romanzo. Si riprende lentamente, si alza e vede Rosetta, sdraiata a terra, muta, le gonne alzate, con il viso scoperto. La figlia ha ancora la stessa espressione di terrore muto negli occhi, ma c'è un rivolo di sangue vicino alla bocca (e non si vede altro, al contrario della descrizione del romanzo). Cesira la prende tra le ginocchia (in un richiamo iconografico con la Madonna col Cristo morto di Michelangiolo) e la chiama, le asciuga il sangue dal viso, poi lo fa anche sulle gambe (solo un accenno di gesto); Rosetta è sempre immobile, con gli occhi fissi e spalancati. Cesira le sfila un pettinino dai capelli e inizia a pettinarla piano, piangendo, poi le chiede gentilmente se riesce ad andarsene, e la figlia si gira e le risponde. Cesira la alza in piedi a fatica, raccoglie tutte le valigie, e le due donne escono dalla chiesa barcollando. Appena fuori, Rosetta ha quasi un conato di vomito e cammina come moribonda.

Si tratta di una scena tremenda, efficace nonostante alcune incongruenze, che riesce ancora a colpire lo spettatore. In termini enunciativi, sia all'inizio, quando Rosetta prega inginocchiata davanti all'altare, dopo l'entrata delle due donne sole nella chiesa, sia durante la scena dei tentativi di fuga inseguite dai marocchini, che le accerchiano davvero "come lupi", sia poco prima di uscire dalla chiesa, massacrate dallo stupro, troviamo una ripresa oggettiva dall'alto che si alterna alle riprese più oggettive e semplici ad altezza delle persone. De Sica ne dà conto nelle sue *Lettere dal set* (alla figlia),<sup>21</sup> come di una precisa scelta di regia. Dovremmo ricordare che lo sguardo verso l'alto (dal basso) è presente nella sequenza un paio di volte, quando attraverso il soffitto lacerato da una bomba si scorge il cielo e Rosetta guarda passare le rondini prima di addormentarsi sulla panca, prima dell'arrivo dei

<sup>21</sup> Vittorio De Sica, «*Cara Emi, sono le 5 del mattino...*» *Lettere dal set*, a cura di A. Crespi, Roma-Bari, Laterza, 2014.

marocchini, e lo stesso farà Cesira quando si risveglia invece dopo lo stupro: è un cielo che non le ha protette, potremmo dire. Negli sguardi dall'alto in basso, allo stesso modo, si connota uno sguardo che potrebbe essere "divino", se accettiamo di valorizzarlo: ma in effetti già la prima possibile "benedizione" si è trasformata in semplice sguardo di insieme, vuoto e funzionale, durante le corse e i tentativi di fuga delle due donne inquisite dal branco (una scena definita da De Sica un «caravanserraglio»). Così anche l'ultimo sguardo dall'alto, sulle due donne che se ne vanno dalla chiesa, sembra assumere un tono quasi mesto, quasi fosse una constatazione amara sulla guerra come violenza e "come stupro". In effetti, però, gli sguardi dall'alto non sembrano coordinati da una scelta connotativa univoca (dato che alcuni sono solo funzionali a una visione d'insieme): un'occasione, sprecata, di costruire una sequenza più coerente stilisticamente.

Per concludere la nostra analisi, ricordiamo che il primo piano del viso di Rosetta con gli occhi sbarrati non è un'invenzione figurativa del film, ma piuttosto un'anticipazione rispetto alla sceneggiatura e al romanzo. È il modo di De Sica di sottolineare lo choc della ragazzina e di marcare con un fermo immagine la scena chiave del film.

In termini di strategie dell'enunciazione, Cesira che guarda in macchina, poco prima di venire stordita, è una "interpellazione" disperata verso lo spettatore che accompagna il suo vedere la figlia assalita mentre lei stessa è ridotta all'impotenza. Ma in effetti lo sguardo attonito di Rosetta che guarda il vuoto è qualcosa di più drammatico, perché appare come uno sguardo assente, che traduce con efficacia la metafora dell'animale terrorizzato usata nel romanzo.

Secondo Sara Pesce, nel finale del film prima del ritorno a Roma, tra il pianto liberatorio della ragazza e l'abbraccio con la madre dopo aver saputo della morte di Michele, assistiamo a una «transizione dall'infanzia alla maturità» del personaggio della figlia, che assieme a quello «avvilito e of-

feso» di Cesira, «conduce simbolicamente all'elaborazione del lutto di un intero popolo [italiano] rispetto alla guerra [anche se] la guerra lascia ferite indelebili».<sup>22</sup>

Tuttavia in molte scene il film di De Sica, ricorda ancora Pesce, «non rinuncia all'aspetto *glamour*» nei modi dell'acconciatura, nelle passerelle e nelle pose seducenti del corpo procace e sensuale della diva Sofia Loren:

Questa estetizzazione del personaggio è indice di una certa 'sordità', di una impenetrabilità alla storia, anche nel momento della rievocazione del passato, che non è solo del cinema ma della società italiana in senso lato".<sup>23</sup>

Proviamo a ricapitolare, seguendo Deleuze,<sup>24</sup> che ha dedicato pagine magnifiche sia al neorealismo sia ai film di Renoir, di cui parleremo tra poco. Potremmo dire che la scena dello stupro descritta ne *La ciociara* di De Sica è ancorata a una «logica delle azioni», per cui tutta la situazione tra Cesira, la figlia e i marocchini che le assaltano è portata all'apice attraverso una descrizione dei gesti e delle reazioni, fino a un punto in cui scatta l'ellissi, certo per censura e per pudore, ma anche perché *non serve* mostrare altro, non è necessario che si veda l'evento finale dato che la violenza è stata già disseminata in tutta la sequenza.

Ci saranno poi delle conseguenze per la figlia, ma qui interviene una decisa scelta di Zavattini di evitare la semplificazione psicoanalitica di Moravia per cui al trauma dello stupro segue una discesa morale della ragazza, come se ella reiterasse l'abuso subito in forme di passiva accettazione

<sup>22</sup> Sara Pesce, *Memoria e immaginario. La seconda guerra mondiale nel cinema italiano*, Genova, Le Mani, 2008, p. 149.

<sup>23</sup> Ivi, p. 150.

<sup>24</sup> Gilles Deleuze, *Cinema 2. L'immagine-tempo* [1985], trad. it. di L. Rampello, Milano, Ubulibri, 1989.

della sessualità maschile.<sup>25</sup> È qualcosa a cui Zavattini non crede, opponendovi una dimensione “poetica” di necessità delle azioni e relazioni, e degli affetti, dei personaggi principali, molto diversa da quella proposta dal libro.

*La ciociara* si iscrive, anche se fuori tempo massimo, nei modi del cinema neorealista,<sup>26</sup> ma a ben guardare il film di De Sica rientra ancora nei modi del cinema tradizionale narrativo indicato da Deleuze, in cui l’immagine «senso-motoria» si prolunga nelle reazioni di un personaggio, c’è concatenamento tra «immagine-percezione» e «immagine-azione», si costruisce cioè un riconoscimento che avviene tramite azioni e movimenti.<sup>27</sup>

Vanno in questa direzione i gesti e le situazioni descritte da Zavattini nelle scalette, nei trattamenti e nelle sceneggiature. Nella scena dello stupro questo meccanismo permette una ellissi per accumulo, in cui il *climax* viene come sottratto (tra pudore, censura e, forse, pietà) anche perché *già svuotato*, in quanto poco informativo, rispetto alla costruzione discorsiva che l’ha anticipato.

*La tortura in Muriel, o il tempo di un ritorno, di Alain Resnais* (1963)

Il meccanismo di sottrazione e vuoto appena visto è piuttosto diverso da quello che troviamo in un famoso caso di uso delle ellissi narrative al cinema, il film di Resnais *Muriel, o il*

<sup>25</sup> Una degradazione che Zavattini chiama impietosamente un «imputtanamento».

<sup>26</sup> Ricordiamo che quella dei film neorealisti è «una nuova forma della realtà [...] dispersiva, ellittica, errante o oscillante [...] con legami volutamente deboli e avvenimenti fluttuanti» (G. Deleuze, *Cinema 2. L’immagine-tempo*, cit., p. 11).

<sup>27</sup> Ivi, pp. 57-61.

*tempo di un ritorno*. Qui l'ellissi appare come meccanismo cinematografico di frammentazione narrativa, ma anche come dissonanza o "dissociazione enunciativa", per cui l'evento traumatico viene raccontato a parole, ma negato dalle immagini.

*Muriel* è un film sulla falsità dei ricordi mischiati *ad hoc* da Alphonse, uomo di mezza età che arriva a Boulogne-sur-Mer a trovare la sua antica fiamma Hélène, mentendo su tutto: sulla compagna che si porta dietro (dice che è sua nipote ed è l'amante), sul suo essere vissuto in Algeria fin dalla seconda guerra mondiale, per vent'anni (e invece ha una moglie da qualche parte in Francia, con un ristorante in bancarotta).

Mente anche Bernard, il figlioccio di Hélène (che è la seconda moglie di suo padre). Lui davvero è stato in Algeria, ma ne è tornato traumatizzato, con un segreto. Dice alla madre che la sua fidanzata si chiama Muriel, invece che Marie-do, perché per lui Muriel è un'idea fissa, che lo perseguita. La madre non la conoscerà mai, non saprà la verità.

Bernard racconterà solo al padre della fidanzata (un fattore che gli tiene anche un cavallo bianco) la storia che lo ossessiona, mentre però guardano insieme dei filmati amatoriali di giovani soldati francesi in Algeria che ridono, mangiano, fanno scherzi tra loro, bivaccano all'aperto anche dando buffetti ai bambini presenti. In contrasto con le immagini, le parole di Bernard evocano una scena notturna di tortura a una giovane algerina per farla confessare, accennando a ustioni, denudamenti, bruciature di sigaretta. Lui era tra i soldati che guardavano e picchiavano, mentre il suo commilitone Robert inferiva. Bernard racconta di aver visto la ragazza il giorno dopo, diventata quasi «un sacco di patate sventrato» e coperta di sangue, morta con gli occhi aperti: quegli occhi che lo fissavano mentre veniva torturata. Poi Robert l'ha fatta sparire.

È questa l'ossessione, la colpa, di Bernard. Che alla fine del film troverà il coraggio di saldare i conti con Robert, andando ad ucciderlo per poi scappare. Proprio mentre

sua madre ha perso tutto, perché nel frattempo le bugie di Alphonse sono state svelate dal cognato.

Per il fasullo Alphonse, tanto parlare d'amore e ricordare situazioni del passato per nascondere, non dire, per mentire sul tempo trascorso altrove e una vita passata non raccontabile perché banale e vincolante. Per il reduce Bernard, un continuo provare a raccogliere «prove», come dice lui mentre filma con una 8 millimetri o ascolta dei nastri magnetici (dove sono registrate le risate dei commilitoni e forse si nasconde la tortura di Muriel, che resta sempre non vista e non udita).

Ecco allora una memoria che mente, quella amorosa e manipolatrice di Alphonse, e una memoria che non passa (o trauma) perché ha una verità indicibile, quella di Bernard. Sono delle ellissi? Certo: non vediamo mai nulla né della vera storia di Alphonse, né delle torture raccontate dalla voce-confessione di Bernard.<sup>28</sup>

Tornando a Deleuze, in questo film siamo all'opposto dell'operazione vista ne *La ciociara*: il modo di Resnais apre infatti alla «immagine-tempo», tra ritorni, rimossi, spostamenti.

È un racconto che non si prolunga nel movimento, ma apre a quella che Deleuze definisce una «immagine ottica e sonora pura», che entra in rapporto con una «immagine-ricordo».<sup>29</sup> Siamo entrati nelle relazioni tra «reale e immaginario», spiega Deleuze seguendo Bergson, tra oggettivo e soggettivo, fisico e

<sup>28</sup> Anche le donne del film sono tutte imprevedibili: Hélène vive in un appartamento trasformato in un negozio di antiquariato, dove vende ogni cosa (mobilio, libri, ecc): è un set in continua trasformazione, con tanto di acquirenti occasionali che appaiono ogni tanto. La ragazza che accompagna Alphonse crede di innamorarsi di Bernard, ma fa l'attrice per vivere, cioè vive nella doppiezza e nella menzogna (e non dice ad Hélène della sua relazione con l'uomo). La fidanzata Marie-do sta per partire per tre anni per studiare all'estero, e non sa ascoltare.

<sup>29</sup> G. Deleuze, *Cinema 2. L'immagine-tempo*, cit., p. 59.

mentale, «tra l'attuale e il virtuale»: sono descrizioni che ogni volta ripartono e si annullano a vicenda, creano e cancellano, aprono direzioni e biforcazioni temporali, formano insomma «strati di realtà mentale» e di memoria: «Non più immagini senso-motorie [e logiche delle azioni], ma legami circolari più complessi fra immagini ottiche e sonore pure e immagini prodotte dal tempo o dal pensiero»<sup>30</sup>.

Con le «immagini-ricordo», spiega Deleuze, appare «un senso tutto nuovo della soggettività [...] temporale e spirituale».<sup>31</sup> Anche se in *Muriel* l'immagine virtuale (o ricordo) e l'immagine attuale non si concatenano in un «circuito», come avviene nel meccanismo convenzionale del flash-back, e non assistiamo quindi alla «falsa pietà dell'immagine-ricordo».<sup>32</sup> Tutto il cinema di Resnais è infatti fondato «sulla coesistenza di falde di passato»,<sup>33</sup> dice ancora Deleuze, poiché assistiamo alla «scomparsa del centro o del punto fisso».<sup>34</sup> È questo che accade nella scena di *Muriel* in cui Bernard racconta le torture inflitte da lui e i suoi commilitoni alla giovane algerina: «la voce fuori campo non è più centrale [...] perché entra in rapporti di dissonanza con l'immagine visiva».<sup>35</sup>

Un meccanismo discorsivo che è una norma nei film di Alain Resnais, in cui «il presente si mette a ondeggiare, colto

<sup>30</sup> Ivi, p. 60.

<sup>31</sup> *Ibid.*

<sup>32</sup> Ivi, p. 139.

<sup>33</sup> *Ibid.*

<sup>34</sup> Ivi, p.132. E questo accade a differenza che nel cinema di Orson Welles, dice Deleuze pensando a *Citizen Kane* (*Quarto potere*), dove l'uso dei flashback fa convergere le «falde di passato» su un punto fisso in cui coesistono e si confrontano, un centro dato da una voice over (che Deleuze chiama giustamente «radiofonica», pensando agli esordi di Welles).

<sup>35</sup> *Ibid.*

da incertezza, sparpagliato nell'andirivieni dei personaggi o già assorbito dal passato». <sup>36</sup> Rispetto a *Muriel ou le temps d'un retour*, spiega Deleuze, la città del film

la nuova Boulogne [sur Mer] non ha centro, non più dell'appartamento con i mobili provvisori: nessuna delle persone ha un presente, salvo forse l'ultima che trova soltanto il vuoto. Insomma, il confronto fra le falde di passato avviene direttamente, in quanto ciascuna può servire da presente relativo all'altra. <sup>37</sup>

Ricordiamo inoltre che «ogni falda di passato è un continuum. Le carrellate di Resnais sono famose proprio perché definiscono o piuttosto costruiscono dei continuum». <sup>38</sup> Quel che Resnais propone nei suoi film, e in *Muriel* in particolare, continua Deleuze, è insomma

il paradosso di una memoria a due, di una memoria a più voci: i diversi livelli di passato non rinviano più a uno stesso personaggio [...] ma a personaggi completamente differenti [per] costruire *alternative indecidibili* tra falde di passato". <sup>39</sup>

<sup>36</sup> *Ibid.*

<sup>37</sup> G. Deleuze, *Cinema 2. L'immagine-tempo*, cit., p. 132.

<sup>38</sup> Deleuze distingue con Bergson tra «ricordo puro», sempre virtuale, e «immagine-ricordo», che attualizza il ricordo puro in un presente: «Il ricordo puro è ogni volta una falda o un continuum che si conserva nel tempo», e funziona come un «magnetizzatore» (ivi, p. 135).

<sup>39</sup> Ivi, p. 133. Spiega Pietro Montani, parlando di *Muriel*: «le storie potenziali non si lasciano raccontare; oppure le tracce non saranno mai delle storie potenziali (questo ci dice la straziante intraducibilità delle risate [registrate nel magnetofono di Bernard])» (*L'immaginazione narrativa*, Milano, Guerini, 1999, p. 86).

Quella rappresentata in Muriel è quindi «una memoria-mondo, a più persone e a più livelli, che si smentiscono, si denunciano o si ghermiscono a vicenda».<sup>40</sup> Inoltre Resnais non lavora solo per continuità nella trasformazione delle falde di passato, ma anche per discontinuità, con una «frammentazione inevitabile delle falde di passato».<sup>41</sup> Quando il suo film sembra produrre «falde di trasformazione» che inventano una continuità, è solo in realtà una «polvere incoerente, [...] tutto l'ambito dei falsi ricordi con i quali inganniamo noi stessi o cerchiamo di ingannare gli altri»<sup>42</sup>.

Torniamo al problema dell'ellissi, per spostarci dal tema della memoria a quello del trauma e della difficoltà, o impossibilità, delle immagini inguardabili, “insostenibili” per la memoria collettiva e per quella individuale.

Ricordiamo che, nella sequenza del racconto della tortura inflitta a una giovane algerina da parte dei soldati dell'esercito francese (tra cui il protagonista Bernard), il racconto ci arriva solo come voce, racconto orale, non come immagini, le quali giocano invece sulla differenza, sul rovesciamento, sulla dissonanza. È un montaggio per contrasto, che forse è uno dei modi dell'ellissi: quel che vediamo sono giovani soldati ripresi in filmati amatoriali (in super8) nei momenti di pausa e relax mentre mangiano, scherzano, socializzano con i bambini algerini. Tutto il contrario dell'orrore che sta raccontando Bernard al padre della fidanzata, in una confessione tenuta dentro di sé troppo a lungo (ma ossessivamente trascritta nei suoi diari, che vedremo sfogliati in modo furtivo da un altro personaggio nel film).

<sup>40</sup> G. Deleuze, *Cinema 2. L'immagine-tempo*, cit., p. 134.

<sup>41</sup> Ivi, p. 136.

<sup>42</sup> Ivi, p. 140.

Angela Mengoni<sup>43</sup> ha lavorato in modo approfondito sul problema «memoriale ed ermeneutico» del film *Muriel*. La sua ipotesi è che la scena della “confessione” di Bernard, collocata esattamente a metà del film, proietti sulle scene che la precedono e che la seguono «un ragionamento figurativo che dà coerenza all'intero testo»,<sup>44</sup> in cui compare con insistenza un universo della vita quotidiana «solo apparentemente distante e scollegato dall'universo del trauma collettivo della guerra e della violenza».<sup>45</sup>

L'analisi di Mengoni parte dalla prima sequenza del film, in cui il montaggio discontinuo crea un effetto di disorientamento e frammentazione grazie a «vistose ellissi narrative, veri e propri salti temporali e logici per cui si è sovente evocato il parallelo con le forme del *nouveau roman*».<sup>46</sup> Una sorta di «metonimia stilistica» per cui la discontinuità del montaggio e la frammentarietà dell'immagine dei personaggi «annuncerebbe il loro stato esistenziale, la loro difficoltà a sentirsi interi».<sup>47</sup>

Questa frammentazione di corpi rinvierebbe anche al tema della tortura, del corpo mutilato e *irrepresentabile* della vittima (ossia della stessa Muriel). In questi termini, per alcuni critici lo stile frammentato e discontinuo del film di Resnais esprime «l'esperienza estrema della tortura e del feroce accanimento su un corpo inerme».<sup>48</sup>

<sup>43</sup> Angela Mengoni, *Accumulare prove. Trauma e lavoro memoriale in Muriel di Alain Resnais*, in *Racconti della memoria e dell'oblio*, a cura di Ead., Siena, Protagon, 2009, pp. 187-231.

<sup>44</sup> Ivi, p. 188.

<sup>45</sup> *Ibid.*

<sup>46</sup> *Ibid.*

<sup>47</sup> *Ibid.*

<sup>48</sup> Mengoni cita Celia Britton, *Broken images in Resnais's Muriel*, “French Cultural Studies”, I, 1 (1990), p. 41. Si veda anche il Dos-

È una proposta critica interessante, che però non convince per la sua generalizzazione, che assume una equivalenza tra «montaggio discontinuo e frammentazione psicologica o fisica dei personaggi».<sup>49</sup> L'ipotesi, a mio avviso corretta, di Mengoni è invece che fin dalla prima sequenza così frammentata (si contano ad esempio 26 piani in soli 30 secondi) il film di Resnais insegni «uno specifico *saper guardare* dello spettatore»: abbandonando una lettura narrativa e realistica, per attivare un sistema di relazioni profonde che «strutturano l'universo figurativo [...] tra corpi e oggetti, routine e corpo, sfera intima e sfera pubblica», cioè una lettura più astratta e figurale, che instaura «un legame profondo tra universo domestico e corpo in frammenti»; un sistema che tocca allo spettatore ricomporre attraverso degli «esercizi di memoria».<sup>50</sup> È tra l'altro qualcosa che i personaggi, non riescono a fare, perché «incapaci di elaborare una memoria condivisa del passato».<sup>51</sup>

Come insegna Ricoeur<sup>52</sup>, si tratta di una «memoria ferita» (o un «abuso» di memoria), in cui l'evento originario si appiattisce sul presente, perché il soggetto traumatizzato non riesce a collocarlo a quella distanza temporale che permetterebbe di riappropriarsene come «ricordo». L'evento traumatico ha infatti una sua «dismisura [...] di fronte ad

sier dedicato a *Muriel* dei "Cahiers du cinéma", 149, novembre 1963.

<sup>49</sup> A. Mengoni, *Accumulare prove*, cit., p. 188.

<sup>50</sup> Ivi, pp. 193-194.

<sup>51</sup> *Ibid.*

<sup>52</sup> Si veda Paul Ricoeur, *Ricordare, dimenticare, perdonare. L'enigma del tempo*, Bologna, il Mulino, 2004, p. 83, che riparte dal saggio di Sigmund Freud del 1914, *Ricordare, ripetere e rielaborare*, in Id., *Opere*, Torino, Bollati-Boringhieri, 1977, vol. VII, pp. 353-361. Di «memoria ferita» Ricoeur parla anche in *La memoria, la storia, l'oblio* [2000], Milano, Raffaello Cortina, 2003.

un soggetto impreparato a comprendere e cogliere ciò che gli accade»,<sup>53</sup> per la quale Ricoeur (sulla scorta di Freud) parla di un passato che non vuole passare e che rivive nella coazione a ripetere un evento assente.

È il problema della rappresentazione di esperienze estreme, molto dibattuto in anni recenti:<sup>54</sup> filosoficamente, di come «far venire alla presenza ciò che non è dell'ordine della presenza».<sup>55</sup> Più semioticamente, Bertrand propone di pensare invece alle strategie figurative attraverso cui alcuni testi costruiscono delle «*forme* dell'assenza» tra senso e sensibile, di ciò che resiste alla rappresentazione. Ecco allora come in *Muriel*, nella sequenza della confessione del giovane ex soldato rispetto alla tortura, possiamo cogliere alcuni aspetti di questo ragionamento.

L'analisi testuale proposta da Mengoni mostra che l'incongruenza tra racconto verbale e immagini non ha a che fare con l'irrappresentabile, bensì con almeno due strategie semiotiche del film di Resnais. La prima è quella intertestuale, che cita i filmini amatoriali dei soldati francesi nelle ore di svago usati nella propaganda in Francia (a partire dal 1956) per assicurare

<sup>53</sup> A. Mengoni, *Accumulare prove*, cit., p. 196.

<sup>54</sup> Ricordiamo solo Hubert Damisch, *Le montage du désastre* (ora in Id., *Ciné fil*, Paris, Seuil, 2008), e Georges Didi-Huberman, *Images malgré tout*, Paris, Minuit, 2004; si veda anche Gianmario Guidarelli, *Lo sguardo di Perseo. Il lavoro dello storico tra scrittura e dimensione etica in Immagini malgrado tutto di Georges Didi-Huberman*, "La Rivista di Engramma", 64 (2008), pp. 60-65.

<sup>55</sup> Jean-Luc Nancy (éd.), *L'art et la mémoire des camps. Représenter. Exterminer. Rencontres à la maison d'Izieu*, Paris, Seuil, 2001, citato in Denis Bertrand, *L'écriture de l'expérience extrême*, "E/C Rivista dell'Associazione Italiana di Studi Semiotici on line", 20 marzo 2007, <[http://www.ec-aiss.it/includes/tng/pub/tNG\\_download4.php?KT\\_download1=928b916c8f6343f01bddedf373c52831](http://www.ec-aiss.it/includes/tng/pub/tNG_download4.php?KT_download1=928b916c8f6343f01bddedf373c52831)> (data di ultima consultazione: 16 luglio 2025).

l'opinione pubblica. La seconda è più strettamente testuale e figurale, perché si possono trovare legami tematici e figurativi tra le immagini innocenti che vengono mostrate e il racconto tremendo, fatto a voce da Bernard, che le accompagna. Mengoni trova infatti «una costellazione di corrispondenze tra racconto verbale e immagini», con dettagli (come le sigarette che i soldati si passano mentre il racconto verbale parla dell'uso della sigaretta per torturare Muriel) che diventano «pertinenti perché il racconto verbale li attiva».<sup>56</sup> E ancora: il corpo di Muriel descritto dal narratore come un «involucro informe», svuotato e cadente, rima con le immagini dei soldati che facendo i buffoni cadono per terra; la ricorrenza di metafore del racconto verbale (il corpo morto che sembra «un sacco di patate sventrato») insiste sullo schema figurale dell'involucro. Ecco allora la struttura figurale che lega immagini incongrue e voce del narratore: un altalenare tra pressioni e svuotamenti, cadute ed equilibri precari, con una «analogia inadeguata tra l'universo della tortura e quello degli oggetti e dei gesti della routine quotidiana dei soldati».<sup>57</sup> Inoltre in termini anaforici vi sono rimandi con elementi visti precedentemente nel film, oppure legami con elementi successivi: lo spettatore è così costretto a un costante andirivieni, con un «esercizio di memoria»,<sup>58</sup> per rucire nell'intero film le isotopie tematiche legate alla guerra e alla tortura, riuscendo in tal modo a «reperire i frammenti di un passato traumatico incrostati nel presente».<sup>59</sup> Questa capacità testuale e sincretica di un film di finzione di diluire, e rendere confusa, la differenza tra universo quotidiano e universo dell'abuso, ci porta a chiudere con un ultimo esempio.

<sup>56</sup> A. Mengoni, *Accumulare prove*, cit., pp. 203-210.

<sup>57</sup> *Ibid.*

<sup>58</sup> *Ibid.*

<sup>59</sup> *Ivi*, p. 213.

*Conclusioni: La zona di interesse di Glazer*

Qualcosa di ancora diverso accade in *La zona di interesse* di Jonathan Glazer (2023), un film sull'apparenza tranquilla della vita di famiglia del comandante di Auschwitz, con moglie e figli piccoli, in un grazioso villino con orto e giardino posto a ridosso del campo di concentramento. Attraverso l'uso del sonoro, che figurativizza per lo spettatore quello che accade al di là del muro di cinta del campo di sterminio, sentiamo infatti voci, suoni e rumori riconoscibili, figure di un mondo noto, decifrabile e verosimile: ordini urlati, spari, rumori di passi in fuga e di lotta, un abbaiano di cani seguito a urla di dolore, ma tutto rimane costantemente *fuori campo*. Tuttavia, la colonna sonora va assieme ad altri indizi visivi, tra tutti il costante sottofondo nel paesaggio del fumo degli altiforni, con la cenere che si deposita nei terreni campestri e nel fiume poco distante. Dei forni il comandante nazista discute con due ingegneri che propongono un nuovo sistema per rendere il ciclo di combustione circolare e risparmiare tempo, con la fredda logica economica di una fabbrica che deve lavorare a ritmo incessante per mantenere alti gli standard produttivi.

Nel film di Glazer l'ellissi è insomma tutta spaziale, giocata sul fuori campo: al di là del muro di cinta del campo di sterminio di Auschwitz noi spettatori non vedremo mai nulla, mentre possiamo sentire suoni, spari, grida, più nitide di notte che di giorno, oltre che vedere il fumo uscire dai camini nonché i cumuli di cenere bianca depositati perfino dietro casa, forse per usarli nel giardinaggio. Il film gioca con le aspettative dello spettatore fin dall'incipit con uno schermo nero tenuto a lungo, su cui si iniziano a sentire tenui rumori di natura solo dopo molti secondi di silenzio; nel finale invece, in modo antitetico, lo schermo è totalmente rosso e si riempie di suoni insostenibili, creati con un mix di grida umane, che dura molti minuti e non si attenua neppure

durante i titoli di coda, per mantenere lo spettatore in una dimensione immersiva e angosciata.

L'ellissi è quindi il sottotesto di tutto il film, continuamente riempita dallo spettatore che non può non sapere, ad esempio quando è messo di fronte alla spartizione tra le domestiche di casa dei vestiti "usati" appena arrivati, con la padrona di casa che tiene per sé una pelliccia e trova, nella tasca, un rossetto pregiato che prova di fronte allo specchio; oppure quando il figlio maggiore del comandante esamina di notte con una torcia, a letto, la sua preziosa collezione di denti con otturazioni in oro.

L'eliminazione sistematica dei prigionieri dei campi di concentramento, assieme al loro utilizzo come manodopera gratuita in giardino o nelle fabbriche, sono accettati da tutta la famigliola (e dai colleghi gerarchi) come parte di una quotidiana routine, con dei propri immediati vantaggi. Nel film ci sono però degli inserti virati in bianco e nero, in negativo fotografico, con delle piccole azioni di contrasto compiute da una bambina, figlia di una delle domestiche (come a dimostrazione di una possibile coscienza in un clima di orrore quotidiano accettato come normalità). E, soprattutto, c'è una interessante ellissi nel finale.

Appena prima del finale, il comandante (che era stato trasferito) se ne sta andando dopo una riunione ai vertici in cui ha saputo che tornerà ad Auschwitz a dirigere le operazioni per l'eliminazione di «tremila ebrei ungheresi» (cosa che ha fieramente comunicato alla moglie per telefono). Ora cammina da solo negli spazi vuoti, serali, degli immensi scaloni e corridoi del palazzo del potere, e sulle scale lo vediamo avere improvvisamente degli spasmi, come degli urti di nausea. Poi, in lontananza e nella penombra, egli si gira a guardare dietro di sé, verso di noi. Questa interpellazione opaca apre, e chiude, una nuova vistosa ellissi temporale, che ci porta in una tranquilla sequenza di pulizie di routine, con un salto verso il presente, nei locali del Museo Nazionale di Auschwitz-Birkenau.

Assistiamo così ai rumori e alle azioni di alcune addette alle operazioni di quotidiana minuziosa pulizia (con aspirapolvere, panni per i vetri ecc) dei pavimenti e delle teche del museo, che contengono migliaia di scarpe, valigie o oggetti personali, pulendo perfino i binari dei forni crematori.

È come se il comandante nazista del film soffrisse, con la sua nausea, per quello che lo spettatore coglie come una nuova “falda” temporale data per discontinuità: l’aprirsi di un varco verso la contemporaneità. Una visione che, nelle fraglie di passato e di presente di cui parlava Deleuze, mescola quindi il nostro universo quotidiano con il suo universo dell’orrore, grazie a uno scivolamento (e una sovrapposizione cognitiva) dei piani del racconto.

Chiudiamo con un’ultima ipotesi.

Nell’analisi di un testo letterario testimoniale sulla Shoah (*La specie umana* di Antelme),<sup>60</sup> Bertrand invita a riflettere sulla «collisione sensoriale fra guardare e udire, visione e ascolto», proprio quando si racconta un rumore fuori campo che non si può vedere. C’è infatti «un fallimento della visione» che produce, secondo Bertrand, uno «svuotamento figurativo»: il rumore si offre soltanto come «prodotto sensoriale di un attante-fonte, senza però che tale attante sia presente [...e così] evidenzia l’assenza a partire dalla virtualità di una presenza».<sup>61</sup>

In questo modo sembra prodursi una omologia tra svuotamento figurativo e lo «sradicamento del corpo sensibile [...] dell’esperienza vissuta nei campi di sterminio».<sup>62</sup> È uno dei meccanismi testuali di una relazione *etica* tra narrazione ed esperienza.

<sup>60</sup> R. Antelme, *L’espèce humaine* [1947], Paris, Gallimard, 1957.

<sup>61</sup> D. Bertrand, *L’écriture de l’expérience extrême*, cit., pp. 110-111.

<sup>62</sup> *Ibid.*