



**Politecnico
di Torino**

Corso di Laurea Magistrale
in Ingegneria del Cinema e
dei Mezzi di Comunicazione

Tesi di Laurea Magistrale
Ottobre 2021

Distillare la realtà

Modalità di lavoro e pratiche produttive alternative
sui set di Alice Rohrwacher

Relatore:
Enrico Verra

Candidato:
Emmanuel Christophe

Documento sotto licenza Creative Commons BY-NC-SA

© ⓘ Ⓞ ⓘ Emmanuel Christophe, ottobre 2021

È consentita la distribuzione del presente documento, la sua modifica e la creazione di opere derivate, ma non a scopi commerciali e a condizione di menzionare l'autore e di attribuire alla nuova opera la stessa licenza dell'originale. Per ulteriori informazioni visitare il sito dedicato:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/1.0/deed.it>

Contatto

✉ emmanuel.christophe@protonmail.com

« Sentii parlare di realismo. Che cos'è questo? ».

« Dovrebbe essere » rispose il conte un po' impacciato
« un'arte di illuminare il reale. Purtroppo, non si tiene
conto che il reale è a più strati, e l'intero Creato, quando
si è giunti ad analizzare fin l'ultimo strato, non risulta
affatto reale, ma pura e profonda immaginazione ».

Anna Maria Ortese

Premessa

Ad avermi fatto appassionare alla genesi dei film di Alice Rohrwacher è stata la lettura dei saggi che Mariapaola Pierini ha dedicato alla preparazione e all'accompagnamento degli interpreti sui set della regista. Le sono grato di avermi comunicato il suo entusiasmo oltre ad avermi fornito con le sue ricerche un punto di riferimento indispensabile.

Desidero ringraziare Tatiana Lepore per la sua disponibilità e per la generosità con la quale mi ha parlato del suo lavoro di acting coach. Il nostro incontro è stato particolarmente gratificante.

Sono riconoscente a Ludovica Chiarini per gli spunti preziosi che mi ha dato a proposito di EcoMuvi, e per la serietà con la quale mi ha parlato di sostenibilità sui set cinematografici.

Di fondamentale importanza per questa tesi sono le fotografie grazie alle quali è possibile intravedere le riprese e il lavoro della troupe. Ringrazio Simona Pampallona per aver condiviso le sue fotografie di set e avermi autorizzato a pubblicarle.

Infine desidero esprimere la mia immensa gratitudine ad Adalgisa Rabino per il suo lavoro paziente e meticoloso di rilettura. Anche se la responsabilità per l'esattezza e la pertinenza degli elementi esposti in questa tesi ricade interamente su di me, non avrei potuto portare a termine questo lavoro senza lo sguardo critico e i suggerimenti di Adalgisa.

Indice

Introduzione	7
Uno scambio di sguardi	7
I mezzi denunciano il fine	9
1 Ancora un film? Come e perché lavorare con dei limiti	11
1.1 Digitale o pellicola	11
Un mondo digitale	12
Cosa significa girare in pellicola?	13
1.2 Verso un cinema sostenibile?	17
La questione ambientale nei film italiani, ieri ed oggi	17
In quali modi inquina un film?	19
Progettare la sostenibilità di un film: EcoMuvi	20
Conversazione con Ludovica Chiarini	23
2 Prendere una posizione. Il punto di vista di chi riprende	31
2.1 Gli insegnamenti del documentario	31
Una questione di punto di vista	31
2.2 Occhi stranieri: lo sguardo di Marta in <i>Corpo celeste</i>	34
La via attraverso il mondo	36
Un corpo a corpo con la realtà	39
2.3 Lasciare libero lo spettatore: <i>Le meraviglie</i>	41
Un film a più strati	42
2.4 Alternare i modi di filmare: <i>Lazzaro felice</i>	45
3 Lavorare con le persone. I non attori sul set	49
3.1 Lazzaro, personaggio-specchio	49
3.2 Il lavoro di coaching	51
3.3 Discussione con Tatiana Lepore	53
Conclusione	63
Bibliografia	64
Filmografia	68
Indice dei nomi e dei film citati	69



Fotogramma dal film *Je ne sais pas si c'est tout le monde* (2019) di Vincent Delerm

Alice Rohrwacher nasce a Fiesole, si laurea in Lettere e Filosofia all'Università di Torino e studia cinema a Lisbona. Scrive per il teatro e lavora come musicista in spettacoli teatrali prima di dedicarsi al cinema, inizialmente come montatrice di documentari. Nel 2006 realizza *La fumara*, il primo episodio del documentario collettivo *Checosamanca*, il quale segna l'inizio di una proficua collaborazione con il produttore Carlo Cresto-Dina che la porta a scrivere e realizzare il suo primo lungometraggio, *Corpo celeste* (2011), e quelli successivi. Con *Le meraviglie* (2014) Rohrwacher inizia una riflessione sul senso del tempo che prosegue in *Lazzaro felice* (2018) e adotta una forma narrativa più vicina alla fiaba che al documentario. Oltre alla sua attività di regista cinematografica Alice Rohrwacher si è anche avvicinata all'opera lirica mettendo in scena *La traviata* nel 2016 e ha scritto occasionalmente nelle riviste *Lo straniero* e *Gli asini*. Attualmente si prepara a girare il suo quarto film, *La chimera*, e scrive insieme a Marco Pettenello la sceneggiatura di una serie televisiva dedicata al mondo dei cantastorie, *Ci sarà una volta*.

Filmografia

- 2006 *Checosamanca* – episodio *La fumara* (documentario)
- 2011 *Corpo celeste*
- 2014 *Le meraviglie*
- 2015 *De Djess* (cortometraggio)
- 2018 *Lazzaro felice*
- 2019 *L'amica geniale* – episodi 2x04 - 2x05 (serie TV)
- 2020 *Omelia contadina* (co-regia, cortometraggio)
- 2021 *Quattro strade* (cortometraggio)
- 2021 *Futura* (co-regia, documentario)

Introduzione

**Due persone che si guardano negli occhi
non vedono i loro occhi, ma i loro sguardi.**

Robert Bresson

Uno scambio di sguardi

È sempre emozionante vedere in un film un luogo familiare, la strada in cui abita un amico ad esempio, o il parco nel quale abbiamo mangiato un gelato l'estate scorsa. Come se d'improvviso i personaggi del film facessero irruzione nel nostro mondo, nella nostra memoria. Se ci capiterà di ritornare in quei luoghi la percezione che ne avremo sarà probabilmente cambiata. Mi è successa un'esperienza di questo tipo dopo aver visto *Lazzaro felice* di Alice Rohrwacher nel 2019. Una scena, ambientata in un banca, era stata girata in un complesso di uffici davanti al quale passavo ogni giorno per andare al Politecnico. Da allora quella grande struttura di vetro e acciaio acquisì un significato nuovo per me: tra quelle mura nessuno sarebbe stato in grado di riconoscere l'innocenza di Lazzaro.

Lazzaro è un contadino talmente buono da suscitare sconcerto ovunque vada, alcuni ritengono persino che sia pericoloso. Pensando che il suo amico Tancredi sia stato vittima di un'ingiustizia, Lazzaro va in banca a chiedere che venga restituito « a Tancredi, al marchese De Luna, tutto quello che è del marchese De Luna ». Il suo gesto viene scambiato per un tentativo di rapina e i clienti della banca lo attaccano. Poco prima dell'attacco gli appare un lupo, il suo protettore, e in uno scambio di sguardi Lazzaro capisce cosa gli sta per accadere. Nella sequenza successiva, l'ultima del film, l'animale fugge tra le macchine, gli automobilisti non lo vedono neanche, il lupo corre verso lo spettatore.

Aprile 2020, è passato poco più di un anno dalla prima volta che ho visto *Lazzaro felice* e gran parte dell'umanità è in isolamento per rallentare la propagazione di una pandemia. Di conseguenza, le metropoli si fermano l'una dopo l'altra. Tra le immagini che circolano, quelle di animali che ne approfittano per passeggiare in strade deserte. Allora mi torna in mente la sequenza del lupo nel traffico: l'irrompere della natura selvaggia in mezzo agli uomini, una presenza che, almeno per una volta, non possiamo ignorare. Così Alice Rohrwacher descrive il lupo in un conversazione con Goffredo Fofi apparsa sulla rivista *Gli asini*: «È la bellezza di Lazzaro, è l'ombra che lo protegge, è un mondo fatto di foresta e silenzi che gli uomini fanno finta di non vedere¹ ».

1: Alice Rohrwacher. «Un altro medioevo. Incontro con Goffredo Fofi e Nicola Villa». In: *Gli asini* 53 (lug. 2018), p. 57



Figura 0.1: Fotogrammi dall'ultima scena di *Lazzaro felice*

Nel suo saggio *La grande cecità*, lo scrittore indiano Amitav Ghosh descrive la sensazione che provoca il ritrovarsi di fronte a un evento climatico che mette in pericolo la propria vita.² Oltre allo spavento menziona uno spaesamento e l'impressione di riconoscere una presenza di cui si era già consapevoli, ma che veniva trascurata. Le sue osservazioni sono valide anche nel contesto della pandemia: un fenomeno naturale, destinato a ripresentarsi con maggior frequenza con l'espansione delle attività umane,³ ravviva paure antiche e rivela legami profondi tra la nostre esistenze e altre forme di vita. Ghosh paragona questa presa di coscienza a quella di un abitante della giungla che si ritrova di fronte a una tigre: un terrore che coincide con lo scambio di sguardi attraverso il quale ognuno dei due riconosce la presenza dell'altro.

Nell'allegoria di Ghosh, come in *Lazzaro felice*, la presa di coscienza avviene quando lo sguardo dell'uomo incrocia quello dell'animale. In entrambi i casi non si tratta di un animale qualsiasi. Cosa hanno in comune l'immagine del lupo e quella della tigre? Un fascino che ci riporta alle leggende, alle fiabe. Questi racconti hanno un punto di partenza molto concreto: qualcuno dice di essersi trovato in presenza di una bestia che avrebbe potuto divorarlo. il racconto suscita paure, desideri, assume una dimensione simbolica, forse addirittura magica. Chi ascolta si riconosce in quell'incontro, riaffiorano dei ricordi. Si giunge così ad una sintesi nella quale l'esperienza di chi ascolta si mischia con ciò che viene narrato. Alice Rohrwacher rivendica al cinema questa capacità di cogliere dei simboli nella realtà:

Io credo che il cinema non debba raccontare la realtà, ma distillarla, e il magico, il fantastico, sono il distillato della realtà, che affonda le sue radici nella realtà, nel reale naturalmente [...] Il cinema è un'arte simbolica, le immagini sono espressioni simboliche, e questo aspetto va sondato, utilizzato, espresso, giocato. Esiste un simbolo che non è mai calato dall'alto, ma un simbolico che viene dal basso, come un fiore che improvvisamente sboccia.⁴

Se continuo a pensare a Lazzaro, è perché rappresenta qualcosa che spesso incontriamo: « la possibilità della bontà », scrive Rohrwacher nelle note di regia del film,⁵ « che gli uomini da sempre ignorano, ma che si ripresenta e li interroga come qualcosa che poteva essere e non abbiamo voluto ». Per cogliere questa possibilità, bisognerebbe innanzitutto essere in grado di riconoscerla quando si presenta. Dal momento in cui viene incarnata in un personaggio, la bontà smette di

2: *La grande cecità* è una riflessione sull'incapacità delle società in generale e della letteratura in particolare di prendere in considerazione la minaccia esistenziale che rappresenta il cambiamento climatico.

Amitav Ghosh. *The Great Derangement: Climate Change and the Unthinkable*. Londra: Penguin Books, 2016. Trad. it. *La grande cecità. Il cambiamento climatico e l'impensabile*. Trad. da Anna Naddotti e Norman Gobetti. Vicenza: Neri Pozza, 2017, p. 36

3: Dalla fine degli anni '90 è in forte aumento la comparsa di forme epidemiche causate dalla trasmissione di patogeni da specie animali all'uomo. L'espansione delle attività umane e in particolare dell'allevamento, favorendo i contatti tra specie selvatiche, bestiame e uomini, contribuisce in modo determinante a questo fenomeno.

Stephen S Morse et al. «Prediction and prevention of the next pandemic zoonosis». In: *The Lancet* 380.9857 (2012), pp. 1956–1965

4: Rohrwacher, «Un altro medioevo»

5: Alice Rohrwacher. *Note di regia. Lazzaro felice*. www.01distribution.it/extra/festival/cannes/2018/lazzaro-felice-pressbook.doc. 2018. Ultima consultazione 8 set. 2021

essere un'idea astratta per diventare un tratto di carattere, più facile da individuare nella nostra vita quotidiana. Così la prossima volta che il nostro sguardo incontrerà quello di un Lazzaro, riusciremo forse a riconoscere la sua innocenza.

I mezzi denunciano il fine

Con *Omelia contadina* (2020), Alice Rohrwacher ha voluto dare ai contadini che si oppongono all'espansione delle monoculture intensive un'immagine in grado di rappresentare la loro lotta. In questa *azione cinematografica* nata dalla collaborazione con l'artista JR si assiste a un funerale, quello dell'agricoltura contadina.⁶ Una banda paesana esegue una marcia funebre mentre immense figure di contadini vengono seppellite, la scena è ripresa da un drone. A chiudere questa parabola è un proverbio messicano: « Ci avete seppellito, ma non sapevate che eravamo semi ».

L'idea di un simbolismo dal basso si ritrova in quell'immagine: sono i contadini stessi a celebrare il proprio funerale e la propria rinascita. Lo fanno attraverso un rituale, il gesto che compiono è già di per sé una maniera di preservare una memoria. Interrogarci non solo sul risultato finale ma sull'intero processo che lo precede e lo determina: ecco il passo che siamo invitati a compiere. Durante l'incontro organizzato dalla Cineteca di Bologna per la presentazione di *Omelia contadina*⁷, Alice Rohrwacher cita Elsa Morante: è falso il motto secondo il quale il fine giustifica i mezzi, « Anzi la verità sta nel suo rovescio: I mezzi denunciano il fine⁸ ».

Questa consapevolezza che *i mezzi denunciano il fine* è da tenere presente quando ci si avvicina al cinema di Alice Rohrwacher. Il percorso che ha portato ad ogni film è caratterizzato da lunghi periodi di ricerca e di prove e dal ricorso a metodi di lavoro inconsueti. La mia intenzione con questa tesi è di presentare al lettore alcuni elementi che mi sembrano caratteristici della maniera di lavorare di Alice Rohrwacher e della sua troupe e che ritengo pertinenti per approfondire la visione dei suoi film. Considerazioni attinenti alla fotografia, alla produzione e al lavoro con gli attori vengono intervallate dall'analisi di sequenze tratte dai film con l'intento di mettere in luce il costante dialogo tra tecnica, narrazione e rapporti umani.

Nella prima parte vengono affrontate decisioni prese a monte dei film e che condizionano la lavorazione: la scelta della pellicola e l'adozione per la produzione de *Le meraviglie* e *Lazzaro felice* del disciplinare EcoMuvì, volto a ridurre l'impatto ambientale dei film, con un'intervista a Ludovica Chiarini, responsabile del protocollo. La seconda parte si interroga sul punto di vista adottato nei film e si sofferma su aspetti inerenti alla fotografia. Infine la terza parte mette l'accento sul lavoro con gli interpreti e comprende una discussione con l'acting coach Tatiana Lepore.

6: Azione cinematografica è il nome che loro stessi hanno scelto di usare e che appare nei titoli di coda. *Omelia contadina* è destinato ad una circolazione libera e gratuita ed è accessibile sul canale YouTube della Cineteca di Bologna: <https://www.youtube.com/watch?v=a-vroGeqoLQ>. Ultima consultazione 13 ott. 2021

7: Alice Rohrwacher, JR e Gian Luca Farinelli. *Visioni Italiane 2020*. Incontro a cura della Cineteca di Bologna. www.youtube.com/watch?v=QPRyfNy5nns. 26 Nov. 2020. Ultima consultazione 4 ott. 2021, (32:31)

8: Elsa Morante. *Lettera alle Brigate Rosse*. Mar. 1978. Prima pubblicazione su "Paragone" n.7 (456), 1988. Ripubblicata insieme al *Piccolo Manifesto dei Comunisti (senza classe né partito)*. Roma: nottetempo, 2004



Figura 0.2: Immagine dal set di *Lazzaro felice*. Fotografia di Simona Pampallona



Figura 0.3: Fotogramma da *Omelia contadina*

Ancora un film?

Come e perché lavorare con dei limiti

1

Siamo in un'era di specialisti, ciascuno dei quali vede solo il suo particolare problema ed è ignaro del più vasto quadro in cui esso va collocato; in un'era dominata dall'industria nella quale il diritto di guadagnare un dollaro a qualsiasi costo viene raramente contestato.

Rachel Carson

« Ancora un film? E perché? Ma ne abbiamo davvero bisogno?¹ »

In un articolo pubblicato sulla rivista *Lo straniero* a pochi giorni dall'uscita in sala de *Le Meraviglie*, Alice Rohrwacher si interroga sul ruolo politico del cinema, sulla capacità di sintesi che i film offrono in una società in cui la compartimentazione dei saperi è la norma. L'idea che la realizzazione di un film sia un processo organico è presente in filigrana nel testo. Il lavoro di ogni reparto verrebbe svuotato dal suo significato se venisse considerato separatamente da quello di tutti gli altri. Sul set tutti perseguono un obiettivo comune e i metodi per raggiungerlo devono adattarsi al film che si cerca di realizzare. Così quando si tratta di pianificare il lavoro non esiste una ricetta che possa applicarsi indiscriminatamente a tutti i film, e per questo motivo « spesso i buoni film non possono rispettare tutte le leggi narrative e produttive² ».

In questo capitolo vengono prese in considerazione due decisioni di natura produttiva, intervenute a monte delle riprese con delle ripercussioni pratiche su tutta la lavorazione. La prima è quella di girare in pellicola, la seconda è l'adozione di EcoMuvi, un protocollo volto a limitare i danni ambientali della troupe. Come vedremo queste due scelte hanno a che fare con la ricerca di una certa sobrietà e con le responsabilità che la decisione di girare un film comporta. In altre parole hanno a che fare con l'idea che « prima di pensare a quanto miele vendere, bisogna chiedersi se è buono, soprattutto se lo possiamo dare da mangiare ai nostri bambini.³ »

1.1 Digitale o pellicola

L'esordio di Alice Rohrwacher alla regia risale al 2006 con *La fumara*, episodio del documentario collettivo *Checosamanca*. Prima di girare *Corpo celeste* nel 2011, per le riprese del quale si optò per la pellicola, il digitale era decisamente il mezzo a lei più familiare: « Io sono nata in un mondo digitale. Non esistono immagini non digitali della mia vita, parlo delle immagini in movimento, non di fotografie.⁴ ». Per questo motivo la decisione di girare i suoi tre lungometraggi e anche i corti *De Djess* (2015) e *Quattro strade* (2021) in super 16 non era affatto scontata

1: Alice Rohrwacher. «Il paese delle meraviglie». In: *Lo straniero* 167 (mag. 2014). L'articolo è riportato nelle note di regia sul sito della casa di produzione Tempesta. <https://www.tempestafilm.it/portfolio/cinema/le-meraviglie/>. Ultima consultazione 11 ott. 2021

2: *ibid.*

3: *ibid.*

4: Alice Rohrwacher, Sydney Sibilia e Michelangelo Frammartino. «Giovane cinema italiano». In: *Micromega* 9 (2014). A cura di Enrico Magrelli, p. 121

in un contesto in cui la pellicola tende a scomparire dalle produzioni cinematografiche.

Un mondo digitale

Cosa si intende per digitale? Prima ancora di designare la tecnologia utilizzata per le riprese o per la visione di un film, il termine digitale si riferisce alla codificazione delle immagini con dei valori numerici. Tale codificazione può intervenire in fase di ripresa se si usa una camera digitale, o prima di iniziare il montaggio se si lavora con la scansione di riprese su pellicola. Ciascun'immagine viene scomposta su una griglia di punti e in ogni punto si misura l'intensità luminosa delle diverse componenti cromatiche. La codificazione digitale implica che un film non sia più legato al suo supporto. Si può inoltre effettuare una copia del film rigorosamente identica all'originale, cosicché i concetti stessi di originale e di copia non sono più pertinenti. Un'immagine digitale può essere replicata, modificata, manipolata molto più facilmente rispetto al suo equivalente analogico⁵.

Tra la fine degli anni 90 e l'inizio degli anni 2000 i montatori sono stati tra i primi a vedere scomparire la pellicola. In quegli anni i programmi di montaggio hanno rapidamente sostituito i sistemi meccanici. Si è iniziato a digitalizzare i negativi dopo le riprese in modo da poter montare i film su postazioni di lavoro informatiche. A fine montaggio il programma stampava una lista di decisioni (*edit decision list*) che veniva usata per tagliare la copia positiva del film in 35mm e mettere in ordine le sequenze in modo da far coincidere il montaggio finale con ciò che si vedeva al computer.⁶ Il passaggio dal montaggio meccanico al montaggio digitale ha immensamente ampliato le possibilità a disposizione dei montatori e dei registi. Per questo motivo Alice Rohrwacher ritiene che sia stata l'invenzione del programma di montaggio Avid quella che ha cambiato il cinema più di tutte le altre.⁷

Le principali case di distribuzione hanno ormai abbandonato la pellicola. Nel 2019, a vent'anni dall'arrivo dei primi proiettori digitali nei cinema,⁸ il 97% degli schermi cinematografici del mondo era attrezzato con un sistema di proiezione digitale.⁹ Solo in fase di riprese la pellicola viene ancora utilizzata per un minoranza di film¹⁰ e la Kodak è ormai l'unica azienda che ancora produce pellicole cinematografiche.

Il digitale ha reso possibile nuove modalità di lavoro sul set. L'accessibilità delle telecamere digitali, le loro dimensioni ridotte, l'autonomia che consentono si prestano bene alle esigenze del cinema documentario, il quale è stato particolarmente fertile di idee negli ultimi anni in Italia.

Tra i documentari ad aver fatto un uso consapevole delle possibilità peculiari dei dispositivi digitali, *Selfie* di Agostino Ferrente figura tra gli esempi più rilevanti. Il regista ha chiesto a due sedicenni del rione Traiano di Napoli di raccontare il loro quotidiano riprendendosi da sé. Con un semplice telefonino e in assenza del regista i due adolescenti hanno dovuto costantemente scegliere cosa far vedere e cosa

5: Sulle implicazioni etiche ed estetiche del passaggio dall'analogico al digitale si consiglia la lettura di Laurent Jullier. *L'écran post-moderne. Un cinéma du recyclage et du feu d'artifice*. Parigi: L'Harmattan, 1997. Trad. it. *Il cinema postmoderno*. Trad. da Carla Capetta. Torino: Kaplan, 2007, pp. 45-47

6: Il periodo di transizione da montaggio meccanico a montaggio digitale viene affrontato da Walter Murch. *In the blink of an eye: A Perspective on Film Editing*. 2^a ed. Los Angeles: Silman-James Press, 2001. p. 78. Trad. it. *In un batter d'occhi*. Trad. da Gianluca Fumagalli. Torino: Lindau, 2007

7: Alice Rohrwacher. *La mia passione per il cinema | Holden Start*. www.youtube.com/watch?v=FrMsDI_NBr0. 23 Ott. 2015. Ultima consultazione 3 ott. 2021, (1:05:12)

8: Sebbene le prime prove di proiezioni digitali nei cinema risalgano alla fine degli anni 1980, si ritiene spesso che l'arrivo dei proiettori *DLP Cinema* di Texas Instrument, inaugurati con le proiezioni digitali di *Star Wars: Episodio I* il 18 giugno 1999, segnò l'entrata nell'era del cinema digitale.

Robert Schumann. «Security and Packaging». In: *Understanding Digital Cinema: A Professional Handbook*. A cura di Charles S. Swartz. Waltham, MA: Focal Press, 2005, p. 159

9: *Theme Report 2019*, Motion Pictures Association of America

10: Compilando dati relativi ai 200 film che hanno generato gli incassi più alti negli Stati Uniti ogni anno, il ricercatore Stephen Follows constata che a Hollywood il numero di film girati in digitale ha superato il numero di film girati in pellicola nel 2013. Nel 2018 il 90% dei film usciti in sala includeva delle scene girate in digitale.

Stephan Follows. *The use of digital vs celluloid film on Hollywood movies*. www.stephenfollows.com/digital-vs-film-on-hollywood-movies. 11 Feb. 2019. Ultima consultazione 3 ott. 2021



Figura 1.1: Fotogrammi dal film *Selfie* (2019) di Agostino Ferrente

no. A metà-strada tra un tentativo di documentare la propria vita e un'auto-rappresentazione permanente, il dispositivo mette i ragazzi in una situazione che richiama fortemente le modalità con le quali sono abituati a comunicare tra loro. La coerenza è perfetta tra lo strumento usato per le riprese, il telefono cellulare, e il risultato raggiunto, una testimonianza personale dei due protagonisti in un linguaggio che padroneggiano.

Sottolineare quanto uno specifico mezzo sia stato adatto a raccontare una determinata storia, perché in questo caso la scelta del dispositivo stesso ha inciso significativamente sullo svolgimento delle riprese, permette di ricavare un'osservazione che, per quanto possa sembrare elementare, viene troppo spesso trascurata: non esiste una tecnica di ripresa migliore in assoluto. Ogni supporto offre delle possibilità espressive diverse, l'importante è che la tecnica che si sceglie sia coerente con il film che si realizza.

Cosa significa girare in pellicola?

Non si lavora con il digitale come si lavora con la pellicola. In molti casi sono questioni di ordine produttivo ad aver motivato il passaggio dalla pellicola al digitale: quest'ultimo permette di accorciare i tempi di post-produzione, di girare più materiale con le stesse spese. Tuttavia, non è detto che sia sempre questo che un regista cerca. Rohrwacher sostiene che « Quando si parla di digitale, c'è anche un problema linguistico. Non ci si chiede se certe qualità sono veramente positive: la velocità e la quantità [...] Non so se è giusto poter già tagliare un film prima di aver finito le riprese [...] e non penso che sia giusto poter girare 48 ore di materiale in un giorno¹¹ »

Finora nel corso della loro collaborazione (che dura fin da *Corpo celeste*), Alice Rohrwacher e la direttrice della fotografia Hélène Louvart hanno sempre girato in Super 16. Questo formato di pellicola, come il 16 millimetri da cui deriva, veniva generalmente considerato un'alternativa economica allo standard cinematografico, il 35 mm, e non era solitamente ritenuto idoneo alle riprese di lungometraggi. La prima pellicola 16 mm fu introdotta nel 1923 dalla Kodak, ma il suo uso da parte

11: « Quand on parle de digital il y a aussi un problème de langue. Il y a des qualités dont on dit qu'elles sont positives mais on ne se demande pas si elles le sont : la vitesse et la quantité [...] Mais je ne sais pas si c'est bien de pouvoir couper un film durant le tournage [...] et je ne pense pas que ce soit bien de pouvoir tourner 48 heures par jour. » Alice Rohrwacher, Thierry Frémaux e Gian Luca Farinelli. *Lezioni di cinema. Film e/o digitale, tra passato, presente e futuro*. Incontro a cura della Cineteca di Bologna. www.youtube.com/watch?v=csY04NZmJ9Y. 2 Lug. 2014. Ultima consultazione 4 ott. 2021, (12:01) (trad. mia)

di produzioni cinematografiche rimase marginale fino all'inizio degli anni '70. Il successo del 16 mm venne infatti da altri utilizzi: reportage televisivi, programmi educativi o cinema d'impresa.

Nel 1969 il direttore della fotografia svedese Rune Ericson sviluppò il Super 16 usando lo spazio laterale fino ad allora dedicato alla seconda fila di perforazioni o alla colonna sonora per allargare i fotogrammi (passando così da un rapporto d'aspetto 1,37:1 a un rapporto d'aspetto 1,66:1). Per essere proiettato in sala il film doveva essere ingrandito e stampato su una pellicola 35 mm. Partendo da un negativo Super 16, la porzione di pellicola impressionata per ogni immagine era notevolmente più estesa rispetto al fotogramma di un classico 16 mm che bisognava ulteriormente ritagliare per arrivare ai formati d'aspetto più larghi degli schermi cinematografici (1,66:1 o 1,85:1). Così i film girati in Super 16 avrebbero ragionevolmente potuto essere proiettati al cinema, e allo stesso tempo una tale scelta consentiva agli operatori di usare delle cineprese 16 mm, molto più maneggevoli e meno rumorose delle cineprese 35mm. Il Super 16 è nato come una maniera di poter portare sul grande schermo dei film girati con dei metodi di lavoro affini a quelli del documentario:

Bisogna ricordare che quando sperimentai il Super 16 esattamente quarant'anni fa, avevo uno scopo solo. Non era di rendere la produzione cinematografica meno costosa, ma di fare dei film semi-documentari migliori per la proiezione in sala¹².

Ericson aveva visto giusto poiché di seguito il Super 16 diventò il supporto di predilezione di registi che privilegiavano la camera a mano e per i quali era fondamentale poter seguire i personaggi anche nei loro movimenti imprevedibili. Fu il caso nella collaborazione tra i fratelli Dardenne e il direttore della fotografia Alain Marcoen per i film *La promesse* (1996), *Rosetta* (1999), *Il figlio (Le fils)* (2002) e *L'enfant - Una storia d'amore (L'enfant)* (2005). In questi quattro film girati in Super 16, la camera dei Dardenne segue da vicino i corpi e i volti dei protagonisti, registrando le loro esitazioni e la loro nervosità.

Nel corso degli anni '90 l'uso del Super 16 si è diffuso nelle produzioni cinematografiche, tanto che Hélène Louvart ritiene di aver fatto parte di una «generazione Super 16¹³». Passata dai documentari ai film di finzione senza mai essere stata assistente, uno dei primi lungometraggi importanti di cui Louvart ha curato la fotografia è stato *Ci sarà la neve a Natale? (Y'aura-t-il de la neige à Noël ?)* (1996) di Sandrine Veysset. Ambientata nei paesaggi agricoli della Provenza, questo film racconta la storia di una famiglia di contadini proveniente dalla città, persone che « hanno imparato a fare l'orto su dei manuali¹⁴ » come scrive Rohrwacher dei personaggi del suo secondo film, *Le meraviglie*, nel quale sono presenti alcune somiglianze con il film di Sandrine Veysset. Elementi che avrebbero poi caratterizzato la collaborazione tra Hélène Louvart e Alice Rohrwacher erano già presenti in *Ci sarà la neve a Natale?*: l'uso del Super 16, una preferenza per la luce naturale e per la camera a spalla (in questi film Louvart è anche operatrice oltre ad essere direttrice della fotografia).

12: « Remember, when I pioneered Super 16 exactly 40 years ago, I had just one goal. It was not to make film production cheaper, but to make better semi-documentary feature films for cinema release. »

Rune Ericson. *The Early Years of Super 16 and How it All Started*. www.fdtimes.com/2009/08/20/the-early-years-of-super-16-and-how-it-all-started/. 20 Set. 2009. Ultima consultazione 4 ott. 2021, (trad. mia)

13: Hélène Louvart. *Intervista con il collettivo di donne e persone transgenere nei dipartimenti di fotografia in Brasile (collettivo DAFB)*. <https://www.youtube.com/watch?v=rIn43ooJw-E>. 12 Ago. 2020. Ultima consultazione 4 ott. 2021, (21:50)

14: Rohrwacher, «Il paese delle meraviglie»



Figura 1.2: Fotogramma dal film *Ci sarà la neve a Natale?* (1996) di Sandrine Veysset

Le motivazioni per le quali Alice Rohrwacher gira in pellicola, e più particolarmente in Super 16, sono intimamente legate alla sua maniera di lavorare. Partendo da dichiarazioni che riguardano il suo uso della pellicola si possono evidenziare alcune idee che sintetizzano aspetti fondamentali del suo modo di concepire i film e di rapportarsi a una troupe cinematografica.

Dover scegliere, prendere una posizione

Tra le implicazioni più immediate che la scelta della pellicola ha sulla maniera di riprendere, c'è la consapevolezza di aver a disposizione solo un numero finito di metri di pellicola per ogni giorno sul set. Una limitazione che Alice Rohrwacher considera un aiuto:

Abbiamo scelto di girare in supersedici perché, usandolo con attenzione, i costi equivalevano al digitale. Mi ha aiutato molto avere un limite non poter riprendere tutto e comunque, ma essere obbligata a scegliere, a prendere una posizione.¹⁵

La pellicola non va sprecata. È un supporto esigente e richiede di arrivare alle riprese con la giusta preparazione e concentrazione. Un'esigenza che si trasmette a tutta la troupe:

Inoltre, poter girare "tanto" ti dà l'impressione sbagliata di poter girare "tutto", il che non significa per forza andare al fondo delle cose. Avevamo bisogno di un limite forte, e la pellicola te lo dà, perché quando la bobina comincia, comincia qualcosa di sacro. Avevo fatto questo discorso persino ai bambini, spigando loro che non potevamo cancellare, questo ha creato una concentrazione positiva al momento delle riprese.¹⁶

Costruire i film nella relazione piuttosto che nel controllo

Per il momento, i formati di pellicola più larghi, il 35 mm e a maggior ragione il 70 mm, permettono di ottenere delle immagini più ricche di

15: Alice Rohrwacher. «L'anima, nel concreto... Incontro con Goffredo Fofi». In: *Lo straniero* 132 (giu. 2011), p. 98

16: Francesca Betteni-Barnes. «La grazia bambina. Intervista ad Alice Rohrwacher». In: *Cineforum* 505 (giu. 2011), p. 36

dettagli, con una gamma di colori più vasta rispetto a quello che si può riprendere con le cinescopi digitali. Per questo motivo la superiorità tecnica della pellicola viene giustamente evocata da Christopher Nolan quando gli viene chiesto perché preferisce girare su questo supporto.¹⁷

Eppure da questo punto di vista Alice Rohrwacher fa un uso della pellicola agli antipodi rispetto a quello che ne fa un regista di film spettacolari come Nolan. « Il “tecnicamente perfetto” la annoia » scrive Hélène Louvart « e in *Lazzaro felice* siamo andate abbastanza lontano nel tecnicamente imperfetto¹⁸ ». Chi gira in super 16 sa infatti che ha a che fare con un supporto le cui imperfezioni sono visibili. Delle imperfezioni che, come spiega Louvart in un articolo a proposito del suo lavoro su *Lazzaro felice*, contribuiscono a dare un aspetto organico a questo supporto:

Solo il Super 16 (per il momento almeno) corrisponde alla forma e al desiderio di cinema di Alice. Pensiamo che questo supporto porti qualcosa di organico, di artigianale, che corrisponda a una maniera di vedere il mondo un po' diversa. Dal Super 16 emana una forma di poesia, una "febrilit   dell'immagine" e ci piace la sensazione di farci sempre un po' sorprendere dalle immagini¹⁹

Questa sorpresa che evoca Hélène Louvart    quella della scoperta dei giornalieri quando ritornano dal laboratorio dopo il loro sviluppo. Sempre nello stesso articolo, lei scrive che ha cercato di contenere al massimo l'intervento sulle immagini in post-produzione, limitandosi essenzialmente in fase di correzione del colore a rialzare i livelli di esposizione sulle inquadrature troppo buie. Lavorare con un supporto sul quale non si ha il controllo assoluto e che interviene nel processo creativo dando all'immagine un'impronta con la quale si dovr   comporre    forse la motivazione pi   importante nella scelta di Alice Rohrwacher di girare in pellicola:

L'immagine digitale    un'immagine dove tutto    sotto controllo [...] Nella relazione con la pellicola come materia, che    imprevedibile, c'   sempre un margine di mistero: aspettiamo lo sviluppo dei rulli, poi ci accorgiamo che c'   stata una sovraesposizione, una sottoesposizione... Le cose si fanno nella relazione, non si fanno nel controllo.²⁰

L'idea che stabilire una relazione sia sempre preferibile ad operare in una situazione di controllo    cruciale per comprendere la maniera in cui si lavora sui set di Alice Rohrwacher. Questa idea si ritrova nel modo in cui i membri della troupe interagiscono tra loro come vedremo pi   avanti,²¹ e si collega ad un'attenzione all'ambiente molto presente nei film della regista. Rohrwacher paragona il lavoro con la pellicola a quello che suo padre, apicoltore di professione, compie con le api: queste ultime sono animali liberi, non si possono richiudere, bisogna quindi conoscerle bene e procurare loro ci   di cui hanno bisogno al fine di convincerle a restare.²² In una conversazione con i registi Michelangelo Frammartino e Sydney Sibilia apparsa sulla rivista MicroMega, lei d  

17: Christopher Nolan, che ha girato i suoi ultimi 4 film in 70 mm, evoca in un'intervista alla BBC la maggior risoluzione e la miglior resa dei colori come due motivi che gli fanno preferire la pellicola.

BBC Newsnight. Christopher Nolan. *The full interview*. <https://www.youtube.com/watch?v=VtH6kiPbMBw>. 16 ott. 2015. Ultima consultazione 6 ott. 2021 (0:40)

18: « Le "techniquement parfait" l'ennuie, et dans *Lazzaro felice*, nous sommes allées assez loin dans le techniquement imparfait ».

Hélène Louvart. *La directrice de la photographie Hélène Louvart, AFC, parle de son travail sur "Lazzaro felice", d'Alice Rohrwacher*. <https://www.afcinema.com/La-directrice-de-la-photographie-Helene-Louvart-AFC-parle-de-son-travail-sur-Lazzaro-felice-d-Alice-Rohrwacher.html>. 14 Mag. 2018. Ultima consultazione 4 ott. 2021, (trad. mia)

19: « Il n'y a (en tout cas pour l'instant) que le Super 16 qui correspond    la forme et au désir de cinéma d'Alice. Nous pensons que ce support apporte quelque chose d'organique, d'artisanal, qui correspond    une manière de voir un peu différemment le monde. Le rendu du Super 16 dégage une forme de poésie, de "febrilit   d'image" et nous aimons la sensation de nous faire toujours un petit peu surprendre par le rendu des images ».

ibid., (trad. mia)

20: Luca Mastrantonio. « Conversazione tra Alice Rohrwacher e Dario Brunori "Forse andr   tutto bene" ». In: *Corriere della Sera* (22 gen. 2021). <https://www.corriere.it/sette/incontri/7-brunori-rorwacher/index.shtml>. Ultima consultazione 11 ott. 2021, L'estratto riportato    nel quarto video (7:38)

21: Questo punto viene abordato nella conversazione con Tatiana Lepore (vedere parte 3.3).

22: *ibid.*, (9:12)

un altro spunto interessante per capire il legame stretto tra la questione del controllo e quella ambientale:

L'essere umano vuole controllare tutto, e questo è proprio un accanimento molto evidente. Lo fa con la natura, con le stagioni. I momenti di grandissimo controllo sono sempre l'anticamera di una grande catastrofe dal punto di vista ambientale. Secondo me quello che si sta facendo con le immagini corrisponde molto a quello che si sta facendo con le stagioni: a forza di avere i pomodori d'inverno ci si ammala tutti. Alla stessa maniera, a forza di controllare le immagini così fino all'osso, l'immagine finirà col deperire e morire, perché essa in realtà ha una sua autonomia.²³

Già nel 1962 la biologa marina e scrittrice Rachel Carson nel suo saggio *Primavera silenziosa* metteva in guardia il pubblico contro una volontà di controllare la natura che aveva condotto all'uso indiscriminato di pesticidi con conseguenze disastrose sugli ecosistemi. È probabile che Rachel Carson abbia avuto un'influenza su Alice Rohrwacher poiché *Primavera silenziosa* viene citato in *Omelia contadina*. Nell'ultimo paragrafo del libro Carson scrive:

Il "controllo della natura" è una frase piena di presunzione, nata in un periodo della biologia e della filosofia che potremmo definire l'"Età di Neanderthal", quando ancora si riteneva che la natura esistesse per l'esclusivo vantaggio dell'uomo.²⁴

Carson rifiuta categoricamente la posizione di dominio sulla natura che l'essere umano ha assunto. Secondo lei l'uomo dipende dal suo ambiente e negare questa realtà lo porta alla rovina. L'idea che ogni forma di vita esiste sempre attraverso le relazioni che intrattiene col suo ambiente è alla base dello studio degli ecosistemi ed è presente sotto forme diverse in tutti i film di Alice Rohrwacher (« non esiste un individuo staccato da una società » diceva la regista ad una proiezione di *Corpo celeste*²⁵). Nella sottoparte successiva vedremo come questa attenzione all'ambiente si traduce in termini di pratiche produttive.

1.2 Verso un cinema sostenibile?

La questione ambientale nei film italiani, ieri ed oggi

In seguito al periodo di forte crescita economica che l'Italia conosce nel secondo dopoguerra, preoccupazioni legate alle conseguenze sociali ed ambientali di una rapida industrializzazione fanno la loro apparizione in alcuni film. Nei cortometraggi *Tommaso* (1965) e *Brindisi '65* (1966), la documentarista Cecilia Mangini riprende le trasformazioni sociali in atto nel Salento pochi anni dopo la costruzione dell'impianto petrolchimico di Brindisi. Lo stretto legame tra la questione sociale e quella ambientale appare chiaramente in una scena di *Tommaso* in cui vediamo un uomo in cerca di bottiglie vuote in mezzo ai rifiuti lasciati dall'attività industriale sul lungo mare, bottiglie che spera di

23: Rohrwacher, Sibilìa e Frammartino, «Giovane cinema italiano», pp. 120–121

24: Rachel Carson. *Silent Spring*. Boston: Houghton Mifflin, 1962. Trad. it. riperibile: *Primavera silenziosa*. Trad. da Carlo Alberto Gastecchi. 10^a ed. Milano: Universale Economica Feltrinelli, 2020, p. 302

25: Alice Rohrwacher. *Intervista con Altera Magazine*. https://www.youtube.com/watch?v=1nd1f_kq4f8. 16 Nov. 2011. Ultima consultazione 4 ott. 2021, (1:59)



Figura 1.3: Fotogrammi dal cortometraggio *Tommaso* (1965) di Cecilia Mangini

riuscire a rivendere per poter sopravvivere. Pier Paolo Pasolini, il quale ha lavorato più volte con Cecilia Mangini scrivendo per lei i testi di tre cortometraggi, era anche lui inquieto per le conseguenze di un processo di urbanizzazione e di industrializzazione che gli sembrava fuori controllo. Nel 1963 Pasolini realizzò la prima parte del film *La rabbia*, un documentario costruito a partire da filmati di repertorio. Nel commento fuori campo che accompagna le immagini Pasolini affronta la scomparsa del mondo contadino:

Quando il mondo classico sarà esaurito, quando saranno morti tutti i contadini e tutti gli artigiani, quando non ci saranno più le lucciole, le api, le farfalle, quando l'industria avrà reso inarrestabile il ciclo della produzione, allora la nostra storia sarà finita.

Queste parole di Pasolini vengono citate in *Omelia contadina*, come un segno che, nonostante l'affievolimento della cultura contadina e la scomparsa di un numero sempre maggiore di specie,²⁶ insegnamenti preziosi sono stati tramandati dai maestri del passato. « Ci avete seppellito, ma non sapevate che eravamo semi » conclude nell'ultima inquadratura lo stesso contadino che aveva dato l'annuncio dell'omelia funebre nel prologo.

Sembra esserci una consapevolezza rinnovata sul fronte delle problematiche ambientali tra la nuova generazione di registi italiani. Tra gli esempi più significativi si può citare *Bella e perduta* (2015) di Pietro Marcello, un film che invita lo spettatore a un cambio radicale di prospettiva mettendo al centro della narrazione un bufalo sopravvissuto al macello. In questo panorama merita anche di essere menzionato *Semina il vento* (2020) di Danilo Caputo nel quale Yle Vianello (al suo secondo ruolo da protagonista dopo *Corpo celeste*) interpreta una ragazza che ha abbandonato gli studi di agronomia e che, tornando nella sua regione natale vicino a Taranto si ritrova di fronte ai due flagelli che affliggono il suo paese: l'inquinamento causato dalla fabbrica di acciaio e la morte degli ulivi provocata da un parassita.

26: Il tasso attuale di estinzione delle specie è stimato essere circa 1000 volte superiore al tasso di estinzione in assenza di attività umana.

Stuart L Pimm et al. «The biodiversity of species and their rates of extinction, distribution, and protection». In: *Science* 344.6187 (2014)



Figura 1.4: Fotogramma dal film *Bella e perduta* (2015) di Pietro Marcello

Se le preoccupazioni ambientali sembrano essere prese in considerazione nelle trame di un numero crescente di film, la questione delle pratiche produttive merita di essere posta. La struttura dell'industria cinematografica, la quale si concentra generalmente su progetti di breve durata e vede i suoi collaboratori cambiare costantemente, riposa su modalità di produzione tendenzialmente poco sostenibili. Il fatto di lavorare con delle scadenze ravvicinate e la necessità di poter affrontare degli imprevisti spesso conducono a uno spreco di materie prime importante.²⁷ Di conseguenza una consapevolezza dei modi in cui un film inquina è indispensabile al fine di limitare i possibili danni.

In quali modi inquina un film?

Secondo un rapporto della UCLA del 2006, l'industria cinematografica è tra tutti i settori di attività quello che maggiormente contribuisce all'inquinamento dell'aria nell'area metropolitana di Los Angeles.²⁸ I ricercatori della UCLA ritengono il consumo energetico, sia sotto forme di carburante che di elettricità, come la principale fonte di inquinamento delle produzioni audiovisive. Nel suo ultimo rapporto annuale Albert, organizzazione fondata nel 2011 su iniziativa della BBC con lo scopo di diffondere pratiche sostenibili nel settore audiovisivo, stimava che nel 2019 la produzione di un'ora di programma per la televisione britannica era responsabile per l'emissione di 9,2 tonnellate di CO₂ equivalenti.²⁹ A titolo comparativo, sempre nel 2019 un cittadino europeo produceva in media l'equivalente di 6,7 tonnellate di CO₂ in un anno.³⁰

I film hanno anche un impatto diretto a livello locale. Nei casi in cui si filma in ambienti naturali lo svolgimento delle riprese può originare, oltre alla produzione di rifiuti, un disturbo per la fauna selvatica. Inoltre la costruzione di scenografie e l'uso di macchinari può alterare paesaggi relativamente preservati fino ad allora.³¹ In alcuni casi le trasformazioni causate dal passaggio di una troupe rimangono a lungo dopo la fine della lavorazione. Le riprese di *Mad Max: Fury Road* (2015) hanno

27: Queste sfide vengono evocate dagli autori del rapporto della UCLA Institute of the Environment. *Sustainability in the Motion Picture Industry*. <https://www.ioes.ucla.edu/wp-content/uploads/mpisreport.pdf>. Nov. 2006. Ultima consultazione 4 ott. 2021

28: *ibid.*, p. 17

29: Albert. *Annual report 2019-2020*. https://wearealbert.org/wp-content/uploads/2020/10/albert-AnnualReport_19-20.pdf. Ultima consultazione 4 ott. 2021, p. 41

30: Eurostat. *Greenhouse gas emission statistics - carbon footprints*. https://ec.europa.eu/eurostat/statistics-explained/index.php?title=Greenhouse_gas_emission_statistics_-_carbon_footprints. Feb. 2021. Ultima consultazione 4 ott. 2021

31: Il professore universitario Guy Castley ha messo a confronto immagini satellitari di due zone dello stato del Queensland in Australia prima e durante le riprese di *Pirati dei Caraibi - La vendetta di Salazar*. In questo caso non si trattava di riprese in ambienti naturali ma le fotografie permettono di farsi un'idea delle trasformazioni che possono avvenire su un territorio quando ci si installa una produzione cinematografica di queste dimensioni. Guy Castley. «Eats, shoots and leaves: what the movie industry does to 'location'». In: *The Conversation* (17 lug. 2015). <https://theconversation.com/eats-shoots-and-leaves-what-the-movie-industry-does-to-location-42417>. Ultima consultazione 4 ott. 2021



Figura 1.5: Tracce lasciate nel deserto del Namib dalle riprese di *Mad Max: Fury Road* (2015) – Fotografia di Gerald Kolb

causato in alcune aree desertiche della Namibia danni che rimarranno per decenni a causa della quasi assenza di precipitazioni e della crescita particolarmente lenta delle specie vegetali nella regione. Un altro esempio di alterazione irreversibile è quello del villaggio di Hobbiton, costruito in Nuova Zelanda come ambientazione per la trilogia *Il Signore degli anelli*, il quale è diventato in seguito un'attrazione turistica.

Studiare l'impatto sull'ambiente di un film richiede di rivolgere l'attenzione a tutte le azioni che si compiono durante le riprese. Molte di queste attività non sono specifiche del cinema, ma riproducono su scala più piccola ciò che accade fuori dal set. Come spiega Carlo Cresto-Dina, il produttore dei film di Alice Rohrwacher e ideatore di EcoMuvi, questa caratteristica fa del set un luogo privilegiato per progettare la sostenibilità:

Il set di un film è una carovana, un villaggio mobile, che mima e riproduce quasi tutto quello che avviene in una vera città. Sul set si mangia, si dipinge, si cuce, si produce energia, si costruisce e si distrugge, si bagna e si asciuga... Inventare un protocollo per un set cinematografico è come studiare l'impatto di un villaggio contemporaneo: diventa, scientificamente, un modello.³²

EcoMuvi si presenta quindi come un protocollo che non si limita a contare le emissioni e a proporre una compensazione a posteriori. L'obiettivo annunciato è quello di identificare degli atteggiamenti in grado di limitare fin da subito i danni causati dalla produzione di un film sull'ambiente.

Progettare la sostenibilità di un film: EcoMuvi

Il disciplinare EcoMuvi è stato presentato per la prima volta nel 2014 a Torino, durante la 17ª edizione del festival CinemAmbiente, in occasione della quale i produttori Carlo Cresto-Dina e Francesca Andreoli

32: Carlo Cresto-Dina in Camilla Galli Macricé. *Ridurre l'impatto ambientale nel cinema è possibile*. <https://www.greenplanner.it/2014/09/05/ridurre-limpatto-ambientale-nel-cinema-possibile/>. 5 Set. 2014. Ultima consultazione 4 ott. 2021

della casa di produzione Tempesta sono venuti ad illustrare il protocollo appena nato. EcoMuvi è stato progettato con l'intento di ripensare il processo produttivo al fine di ridurre il consumo energetico, l'inquinamento e lo spreco di risorse. Un esperto interviene a monte delle riprese per individuare delle azioni da mettere in pratica durante la lavorazione e che siano compatibili con le esigenze della produzione: allacciarsi alla rete di elettricità locale per evitare l'uso di gruppi elettrogeni, organizzare i trasporti ricorrendo al treno e al car-sharing, sostituire le bottiglie di plastica con delle borracce o ancora privilegiare il noleggio o l'acquisto di usato per i reparti di costumi e scenografia.³³ Il disciplinare definisce dei criteri di valutazione sulla base dei quali viene attribuito un punteggio e prevede l'intervento di un ente di certificazione esterno, accreditato, che garantisce il rispetto del protocollo.³⁴

La prima produzione Tempesta ad aver seguito il protocollo EcoMuvi è stata *Le meraviglie* (2014) di Alice Rohrwacher, un film nel quale la questione ambientale ha un ruolo centrale nella trama. EcoMuvi è stato adottato in seguito da quasi tutte le produzioni Tempesta, tra cui *Lazzaro felice* (2018). Non è un caso se i film di Alice Rohrwacher sono stati tra i primi a seguire il protocollo. La ricercatrice Laura Di Bianco ha messo in evidenza il fatto che l'idea che era necessario trovare delle alternative sostenibili alle pratiche più inquinanti sul set era già diffusa tra i collaboratori della regista ancora prima che si iniziasse a lavorare su *Le meraviglie*, per cui l'adozione di EcoMuvi è stata naturale.³⁵ Di Bianco riporta nell'articolo un estratto di una conversazione con Emita Frigato, la scenografa de *Le Meraviglie* e di *Lazzaro felice*, la quale spiega di aver gradualmente sviluppato durante i suoi quarant'anni di esperienza nel cinema un metodo personale, sostituendo ad esempio le vernici che di solito si usano con dei sostituti più rispettosi dell'ambiente. Frigato spiega che il suo metodo era in armonia con la maniera di lavorare di Alice Rohrwacher ed era coerente con la storia che *Lazzaro felice* racconta.

Nel 2021 il disciplinare è stato aggiornato con l'inserimento di alcuni nuovi criteri di valutazione tra cui la tutela degli animali sul set. L'altro cambiamento importante è che EcoMuvi è ormai indipendente da Tempesta, con l'obiettivo di incoraggiare altre case di produzione ad adottare il protocollo per i loro film. La persona che gestisce EcoMuvi è Ludovica Chiarini, con la quale ho avuto l'occasione di discutere durante la preparazione di questa tesi.

33: Giorgia Marino. *EcoMuvi: è italiano il primo disciplinare ambientale per il cinema*. <http://www.greenews.info/progetti/ecomuvi-e-italiano-il-primo-disciplinare-ambientale-per-il-cinema-20140619/>. 19 Giu. 2014. Ultima consultazione 4 ott. 2021

34: Il documento che comprende la metodologia completa è disponibile su semplice richiesta nella sezione contatti del sito <https://www.ecomuvi.eu/>

35: Laura Di Bianco. «Ecocinema Ars et Praxis: Alice Rohrwacher's *Lazzaro Felice*». In: *The Italianist* 40.2 (2020). URL: <https://doi.org/10.1080/02614340.2020.1764726>, p. 156



Figura 1.6: Immagine dal set de *Le meraviglie*. Fotografia di Simona Pampallona



Figura 1.7: Scenografia de *Le meraviglie*. Disegno di Erita Frigato

Conversazione con Ludovica Chiarini

*Quando una produzione sceglie di seguire il protocollo EcoMuvi, uno dei primi passi è l'individuazione di un referente il cui ruolo è di accompagnare la produzione ad ogni passo, dalla definizione di una strategia ambientale alla sua attuazione, fino al rilascio della certificazione. Ludovica Chiarini ha 27 anni, si è laureata in cinema e in progettazione ambientale ed è stata referente EcoMuvi sul set di *Lazzaro felice* e più recentemente su quello di *Ariaferma* (2021) di Leonardo di Costanzo. L'ho contattata per capire in cosa ha consistito il suo lavoro sul set di *Lazzaro felice*, e per chiederle alcuni approfondimenti su EcoMuvi. La conversazione che segue è una trascrizione della nostra videochiamata del 5 luglio 2021.*

Quando hai sentito parlare di EcoMuvi per la prima volta e come sei diventata responsabile di EcoMuvi?

Il mio primo contatto con EcoMuvi e con il mondo delle produzioni sostenibili è iniziato durante la mia tesi triennale. Ho frequentato un corso di cinema all'università cattolica di Brescia con l'idea e la convinzione di voler fare produzione, quindi di essere nel ramo organizzativo e logistico del set. Per sensibilità mia ho deciso di fare la tesi sulle pratiche produttive sostenibili.³⁶ La tesi comprendeva sia delle ricerche su ciò che succedeva all'estero che delle interviste a dei professionisti che in Italia stessero facendo qualcosa a riguardo e così ho conosciuto EcoMuvi che allora era gestito da Tempesta. Finita la mia tesi ho lavorato [come assistente di produzione] su dei set per nulla sostenibili, quindi ho contattato di nuovo Tempesta per chiedere a loro dei consigli, convinta che rendere le produzioni sostenibili fosse una priorità. Sono arrivata al momento giusto perché stavano per iniziare le riprese di *Lazzaro felice* e quindi sul set di Alice ho iniziato a lavorare sul campo come manager di sostenibilità per il cinema. È stata un'esperienza con degli alti e bassi: stavo imparando a fare questo mestiere e il lavoro di produzione era già iniziato, quindi ci sono tante scelte che non abbiamo potuto fare insieme però allo stesso tempo mi ha fatto capire che questa professione aveva un futuro. Ho voluto approfondire le mie conoscenze sulla sostenibilità e ho fatto un master di un anno in Svezia di progettazione sostenibile. Di ritorno in Italia ho lavorato di nuovo con Tempesta. EcoMuvi esisteva dal 2013, ma oltre alla mia esperienza su *Lazzaro felice* non c'era mai stata una persona che si occupasse esclusivamente di portare avanti questo disciplinare, motivo per cui era stato usato sui set di Tempesta, ma su molti pochi set di altre case di produzione. Sono diventata responsabile di EcoMuvi, abbiamo aggiornato il protocollo aggiungendo delle fasi di lavoro che prima non erano considerate, abbiamo trovato un metodo di lavoro più solido con gli enti di certificazione e siamo riusciti a coinvolgere altri produttori. Ormai EcoMuvi è stato utilizzato su set di varie dimensioni, sia di Tempesta sia di altre produzioni, e sia di lungometraggi di finzione che di documentari, di cortometraggi e di pubblicità. Quindi la cosa si è un po' strutturata.

36: Ludovica Chiarini ha conseguito il titolo di laurea triennale nel 2016 con la tesi *Cinema verde per il Pianeta Blu*

Mi hai detto che ti sei unita alla troupe di Lazzaro felice un po' tardi, e che alcune scelte che riguardano la sostenibilità erano già state prese. Essendo che EcoMuvi era stato utilizzato in precedenza sul set de Le meraviglie immagino che tu ti sia comunque ritrovata a lavorare con persone già sensibilizzate alla questione ambientale. Cosa hai notato di positivo negli atteggiamenti della troupe al tuo arrivo e quali erano i punti deboli?

È assolutamente vero che sul set di *Lazzaro felice* ho trovato una sensibilità a questo tema, il semplice fatto di coinvolgere una persona il cui unico ruolo è di garantire la sostenibilità del set denota una lungimiranza. Ho trovato degli atteggiamenti positivi, legati alla cultura di lavoro delle persone coinvolte, al fatto che l'organizzatore ad esempio sia una persona di grande sensibilità. In più EcoMuvi esisteva da diversi progetti, non c'era mai stata una persona che lo seguisse nel dettaglio sul set, ma un'idea di cosa significasse EcoMuvi sui set *Tempesta* già c'era, e si seguivano alcune linee guida. La grossa differenza sta nell'integrare il lavoro di EcoMuvi nei processi di tutti. Non può essere solo una cosa di cui è a conoscenza la produzione ma che non va nel dettaglio, nel lavoro della scenografia, dei costumi, del trucco, degli elettricisti. Abbiamo potuto quantificare l'impatto, raccogliere dei dati e delle informazioni. La sostenibilità sul set non è solo una lista di raccomandazioni, si va più nel dettaglio e si contabilizzano le ore di moto di un mezzo, i litri di carburante che sono stati utilizzati, i chili di rifiuti. Questo è stato un ottimo fondamento su cui basarsi per il futuro. Ho lavorato con altre produzioni però è con i collaboratori di *Tempesta* che al momento riusciamo a fare più passi avanti perché abbiamo già imparato alcune cose e quindi possiamo fare un lavoro più completo.

Mi sembra importante che ci sia la partecipazione di ognuno. Non puoi andare a dire alla scenografa o alla costumista come deve fare il suo lavoro, ma bisogna che i suggerimenti vengano da loro. Quando ti rapporti con una troupe qual'è il tuo approccio per coinvolgere tutti?

È un punto importantissimo, in generale qualsiasi imposizione dall'alto diventa una cosa teorica. Se si fanno delle linee guida e le si dispensa dal produttore a scendere quell'approccio non ha mai un'effettiva presa sui professionisti anche perché non c'è un riscontro nel loro lavoro di tutti i giorni. Quello che invece si fa è andare a parlare delle esigenze del singolo set con tutti i reparti, questo è un altro motivo per cui è importante che la mia figura sia coinvolta il prima possibile. Così si riesce a capire quali saranno le specificità di questo set. A seconda del film l'impatto può essere più legato alle location che si scelgono per questioni energetiche e di trasporti, in altri casi può avere a che fare con grossi impianti scenografici, ogni volta è diverso. Si lavora fianco a fianco, si capisce quali saranno le necessità di ognuno, si cercano delle alternative compatibili con le esigenze di ogni reparto. Se sappiamo che ci sarà bisogno di acquistare un certo tipo di tessuto posso proporre di optare per delle fibre rigenerate, se ci sarà bisogno di fare una costruzione ci si preoccuperà di usare un certo tipo di vernici. Facendo così fin da subito si creano le condizioni per coinvolgere ognuno, mentre se si comincia a lavoro iniziato si rischia di sembrare il controllore,



Figura 1.8: « Qualsiasi imposizione dall'alto diventa una cosa teorica, senza riscontro nel lavoro di tutti i giorni ». (Ludovica Chiarini) – Immagine dal set di *Lazzaro felice*. Fotografia di Simona Pampallona

quella persona che viene a dire “tu hai fatto bene, tu hai fatto male”. Quantificare l’impatto è solo la fine di un processo molto più lungo. Lavorare fianco a fianco permette innanzitutto di far capire che dal lato mio c’è una comprensione del lavoro di ognuno, e d’altro canto si riesce così a fare più passi avanti. Credo che sia fondamentale per chi vuole affacciarsi a questo settore che se ne intenda di set, di cinema e di audiovisivo. Vedo altre persone che fanno questo lavoro arrivando da altri settori, ingegneri energetici, consulenti, che possono saperne più di me su alcuni dettagli tecnici, ma per i quali è più difficile sentirsi integrati in una troupe ed essere partecipi del processo.

Sui set sui quali ti sei trovata finora la tua presenza è sempre stata gradita oppure è anche capitato che qualcuno non veda di buon occhio il tuo lavoro?

In generale c’è molta curiosità nei miei confronti e sono spesso ben accolta. Questo non significa che tutti facciano tutto quello che potrebbero fare. Ci sono dei casi in cui qualcuno in un reparto è felicissimo di avere EcoMuvi ma non capisce che qualcosa che ha fatto non va nella buona direzione. Ci sono altri casi in cui qualcuno non vede la necessità di questa figura sul set e pensa di poter andare avanti a produrre nella stessa maniera in cui si è sempre fatto. Il rischio più grande è quello di trovarsi in una situazione in cui sembra che non ci sia un reale miglioramento del lavoro grazie alla mia presenza. Mi è capitato

di andare su un set dove era stata predisposta la raccolta differenziata e una volta arrivata ho visto che non era fatta in maniera corretta. Per un professionista che passa di lì l'impressione è pessima, può sembrare che stiamo facendo *greenwashing*. Purtroppo capitano questi casi, per fortuna sono pochi. Se il lavoro viene mal fatto si rischia non solo di minare la reputazione propria, ma anche di alimentare una sfiducia nei confronti di chi lavora per la sostenibilità. C'è ancora un gran lavoro di sensibilizzazione da fare.

Mi hai parlato di greenwashing. Chi fa greenwashing prende dei provvedimenti in base al loro impatto comunicativo e non alla loro reale efficacia per limitare i danni sull'ambiente. Spesso in quel caso si opta per la compensazione delle emissioni: piantare degli alberi a fine riprese ad esempio. L'intento di EcoMuvi è di ripensare il processo produttivo alla base per renderlo più sostenibile, questo esclude a priori le misure di compensazione oppure possono anche essere uno strumento?

Nel protocollo originale, prima dell'aggiornamento, non era neanche citata la compensazione. Adesso l'abbiamo aggiunta solo nei punti bonus finali, per riflettere su questo concetto. EcoMuvi nasce nel 2013 ed è solo negli anni successivi che si sono diffusi i concetti di impatto zero, di zero emissioni e di zero netto. È un bene che ci siano ma se ci si basa solo su questi indicatori si trasmette l'idea che la sostenibilità si limita ad una contabilità nella quale ogni danno trova la sua compensazione e invece non è così. Il Golfo del Messico adesso è in fiamme, non è che toglierci le cannucce di plastica risolverà la situazione. Similmente piantare quattro alberi da qualche parte non può essere l'unica soluzione, oltre al fatto che la piantumazione può anche essere problematica se non rispetta alcuni criteri. Però è più facile avere una copertura mediatica quando si pianta un albero e quindi spesso si opta per quello perché fa una bella impressione.

Durante le riprese in generale è previsto che tu sia presente sul set ogni giorno oppure viene identificata una persona della produzione con la quale ti interfacci per capire se il protocollo viene rispettato?

Si decide insieme se ci sarà una persona fissa sul set per gestire EcoMuvi. Quello che accade più spesso è che io faccia un affiancamento, una consulenza durante la pre-produzione, e poi delle visite occasionali sul set e delle visite in amministrazione per la raccolta dei documenti e dei giustificativi. Questo significa distanziarsi un po'. All'inizio avrei voluto essere presente sempre su tutti i set perché mi piace la produzione, ma non è stato possibile e poi col tempo fare una parte del lavoro a distanza ci è sembrata la modalità migliore. Ho dei colleghi all'estero che seguono altri protocolli e sono sempre presenti, però ci sono due rischi. Da una parte rischi di essere relegato ai compiti più semplici come quello di fare la raccolta differenziata, e se la troupe ti percepisce come la persona che si occupa solo ed esclusivamente di questa questione è più difficile arrivare a lavorare su altre cose che richiedono che tu non sia sempre fisso sul set, ad esempio concepire un piano energetico o contattare dei fornitori. Al tempo stesso questo aiuta anche a responsabilizzare tutti,

il fatto che io sia presente ogni tanto permette a tutti di capire qual'è la loro parte all'interno di questa strategia quando io non ci sono.

Non eri presente quando è stato ideato EcoMuvi però hai studiato le specificità di vari protocolli, alcuni come Albert, quello della BBC, che esisteva da poco al momento della creazione di EcoMuvi, e altri che sono apparsi negli anni successivi. In questo panorama ci sono dei punti sui quali EcoMuvi si distingue dagli altri disciplinari?

La principale particolarità di EcoMuvi è di essere nato con l'idea di essere certificabile. Mentre altri protocolli si limitano a dispensare una serie di buone pratiche EcoMuvi metteva l'accento fin dall'inizio sulla possibilità di poter quantificare ogni azione. Per ogni attività c'è un certo peso, un certo conteggio e vengono fatte delle rilevazioni sul campo. Questo ha permesso di essere diversi non solo al livello teorico ma anche al livello pratico perché il manager di sostenibilità che viene a visitare il set non solo verifica se una serie di provvedimenti sono stati attuati o meno ma è in grado di dire se una cosa è stata fatta bene e di capire quanto si può fare di più. La differenza con Albert ad esempio è che Albert è un calcolatore di carbonio. I calcolatori si basano su dei fattori di conversione: le emissioni di carbonio sono divise tra emissioni dirette e indirette. Quelle dirette anche noi le misuriamo, invece per come lavoriamo noi non siamo convinti al momento che calcolare quelle indirette abbia molto senso. Per emissioni indirette si intende ad esempio le emissioni associate ai cotton fioc che usa la truccatrice. Il motivo per cui non li includiamo e che non tutto è riconducibile alla CO2 e i fattori di conversione sui quali si basano quei calcoli sono molto vaghi. Cercare di avere per forza un numero di emissioni più basso possibile, se si prende solo in considerazione quel criterio può avere un effetto deleterio. Ad esempio in Albert non si parla mai del consumo di acqua, questo perché non ha il suo equivalente in emissioni di carbonio, però com'è possibile non calcolare l'impatto del consumo di acqua su un set? Il loro è uno strumento, ma non è secondo noi la soluzione a tutto. La sostenibilità per come la concepiamo noi deve essere un servizio integrato, si deve lavorare con tutti i reparti, non ci può essere qualcuno che dall'alto mette dei dati in un database e tutto finisce lì. Si va nel dettaglio, si lavora con tutti e solo dopo si raccolgono i dati secondo un criterio il più possibile tangibile. Le emissioni dirette le calcoliamo in CO2, le emissioni indirette le possiamo calcolare con altre misure, con i chili di rifiuti o i litri di acqua ad esempio. Siamo disposti a lavorare con dei calcolatori, per esempio con Eureka che è un progetto europeo che si sta sviluppando e con il quale siamo a contatto, però lo vediamo come uno strumento e non come il lavoro complessivo.

Lavorate sempre con un ente di certificazione, indipendente da EcoMuvi, che a un certo punto viene a verificare se il protocollo è stato rispettato. Quali sono gli enti con i quali lavorate e perché ritenete che sia importante l'intervento di un ente esterno?

Lavoriamo solo con enti che sono accreditati per le certificazioni ambientali (ISO 14001, ISO 20121, ecc.). Questo significa che a loro volta questi enti subiscono una verifica da parte di Accredia, l'organismo che

in Italia accredita gli enti certificatori. Uno degli enti con cui lavoriamo è Italcert ma non è l'unico. Il nostro documento è scritto come se fosse una norma, si tratta in qualche modo di una versione per il cinema di quello che già loro fanno in altri settori e quindi ci appoggiamo a questi enti per una certificazione sulla base del nostro documento. Abbiamo deciso di lavorare in questo modo perché EcoMuvi non ha l'autorità per rilasciare una certificazione. EcoMuvi ti dà il servizio, la strategia, i fornitori, è come un project manager, ti mette in campo un'attività. Però riteniamo che sia giusto avere un certificatore accreditato che dia un certificato di conformità che viene emesso da loro, con la nostra norma.

Sul set di Lazzaro felice c'era un lupo, da dove veniva?

Su quel set alcuni animali sono stati acquistati e poi sono stati donati ai contadini della zona. Il lupo non era selvaggio, era di un allevatore e aveva una preparazione che gli consentiva di stare su un set. La prima versione del protocollo prendeva già in considerazione la biodiversità del luogo e prevedeva che si potesse misurare l'inquinamento del suolo, adesso con l'aggiornamento abbiamo anche rafforzato l'attenzione agli animali: da dove vengono, come vengono trattati sul set e come viene gestita la loro vita una volta che le riprese sono finite.

Il protocollo prevede che siano resi pubblici i dati relativi alle emissioni. Mi sembra un punto interessante perché in materia di ambiente come ricordavi c'è molto da fare e quindi sapere cosa e come hanno fatto le altre produzioni può permettere di trovare nuove piste. Quanto è importante secondo te questo aspetto?

Questo aspetto è fondamentale anche per quanto riguarda la teoria della sostenibilità. Uno degli indici di sostenibilità è sempre la trasparenza. Non ci può essere sostenibilità senza una trasparenza sui dati, sulle filiere e su come si è lavorato. Il fatto di rendere pubblici i dati non significa avere per forza qualcosa di eclatante da dire. Lo scopo non è quello di fare grandi annunci come quello del "zero impatto" senza che si sappia come è stato calcolato né a cosa corrisponde. Il fatto di condividere cosa si è fatto, come lo si è fatto anche se non si è riuscito a fare il meglio è già un passo fondamentale per cercare di essere sostenibili. La prima volta posso fare un esperimento che può andare bene o male però sapere come ho fatto, avere dei dati quantificati, condividere questi dati mi darà già un punto dal quale partire per la prossima volta. Se invece continuo a fare delle cose non ben quantificate, non ben qualificate, con una comunicazione nebulosa, quello che faccio potrà anche avere successo all'inizio, ma sul lungo termine questa cosa non regge. Spesso le produzioni hanno paura che si venga a sapere che non sono riuscite a fare il massimo. Invece conta che tu ti stia impegnando a fare una cosa e che la stia facendo col giusto metodo.

Hai l'impressione che in questo periodo si stia diffondendo un approccio più rispettoso dell'ambiente sui set cinematografici?

Sicuramente da un anno si sta diffondendo più di quanto non si sia mai diffuso prima però c'è ancora molto da fare. Dal punto di vista

istituzionale ci sono ancora delle diciture vaghe, ci sono varie entità ormai sui set, ma che lavorano in una maniera diversa e quindi c'è poca armonia nel metodo che viene utilizzato e la paura che ho è che questo vada in una certa misura a minare la fiducia che i professionisti possono avere in questo nuovo metodo. Si è alzata la sensibilità individuale però al tempo stesso c'è anche della disinformazione e quello che non si afferra del tutto molto spesso è che il discorso della sostenibilità è un discorso molto complesso, che riguarda l'ambiente, ma anche l'aspetto economico e quello sociale, che riguarda una filiera molto lunga per cui non conta solo quello che tu usi oggi, ma anche quello che c'è voluto prima e come verrà smaltito dopo. Questo implica delle interconnessioni con le località dove tu vai a girare e quindi anche con le culture locali. Non è giusto arrivare, fare e andarsene senza badare alla traccia che si lascia. Ancora meglio sarebbe cercare di migliorare il luogo dove si è andati. Se ci si concentra solo su delle piccole azioni come quella di sostituire la plastica monouso si rischia di semplificare la problematica e di pensare che facendo delle piccole cose si sia fatto abbastanza. Iniziare a fare qualche piccolo passo è importante, ma non può essere l'unica risposta, non ci si può mai dimenticare di dove vogliamo andare e dove vogliamo andare non è solo un mondo senza i bicchieri monouso, c'è molto di più da fare.

Forse una resistenza viene dal fatto che si teme che la sostenibilità interferisca con delle scelte di natura artistica. Cosa hai da obiettare a chi è scettico, per questo motivo o per altri?

Partiamo sempre dal presupposto che stiamo facendo cinema, non stiamo salvando delle vite. Se EcoMuvi fosse qui per ridurre l'impatto del tutto non faremmo nemmeno film. È importante che si ricordi che stiamo trovando dei compromessi per andare verso l'aspetto artistico. Non si vuole mai tarpare le ali alle scelte artistiche pur di riuscire ad avere dei risultati in materia di sostenibilità. È per questo che la sostenibilità sui set deve essere flessibile per seguire realmente le esigenze di quello che si vuole fare. Un'altra domanda che si fanno tanti produttori è quella di sapere se fare un film con EcoMuvi costa di più, perché i piattini compostabili costano più dei piattini di plastica. La risposta è che non costa di più, magari è vero che alcune voci di spesa saranno più alte però EcoMuvi non va visto come comprare una borraccia piuttosto che un'altra. Si tratta innanzitutto di rendere più efficiente un processo e quindi di ridurre i consumi. Alla fine questo si traduce anche in un risparmio economico. L'ultima cosa che mi viene in mente è che il cinema è anche un'industria influente, che ha un certo glamour, una certa voce. Non consumiamo e non inquiniamo quanto altre industrie però le nostre voci sono molto ascoltate, e spesso e suscettibili di portare un cambiamento come capita per altri argomenti come la parità di genere o i diritti civili. Quindi immaginiamoci cosa potremmo fare se decidessimo che domani il nostro messaggio fosse quello della sostenibilità e se questo messaggio si traducesse in atti. Avremmo un impatto in termini di sensibilizzazione che tanti altri settori più inquinanti non riuscirebbero ad avere. Da questo punto di vista penso che questo sia un dovere di cui il nostro settore dovrebbe farsi carico.



Figura 1.9: « Il discorso della sostenibilità è un discorso molto complesso, che riguarda l'ambiente ma anche l'aspetto economico e quello sociale ». (Ludovica Chiarini) – Immagine dal set di *Lazzaro felice*. Fotografia di Simona Pampallona



Figura 1.10: « Il cinema ha un certo glamour, una certa voce. Possiamo avere un impatto in termini di sensibilizzazione che settori più inquinanti non riuscirebbero ad avere ». (Ludovica Chiarini) – Immagine dal set de *Le meraviglie*. Foto di Simona Pampallona

Prendere una posizione

Il punto di vista di chi riprende

2

Che cosa ho fatto io per tutta la vita? Ho contemplato il mondo come un insieme, come un quadro e una realtà compatta, ma in ogni istante o, più precisamente, in ogni fase della mia vita, da un determinato angolo di osservazione.

Pavel Florenskij

2.1 Gli insegnamenti del documentario

Quando evoca la sua prima esperienza dietro la macchina da presa per il documentario *Un piccolo spettacolo* (2005), Alice Rohrwacher si ricorda prima di tutto il terrore che provocò in lei l'inizio delle riprese. Una paura immensa che la presenza della camera denaturasse il rapporto, reale e non mediato, che esisteva tra lei e il suo ambiente, tra lei e chi doveva essere ripreso¹. Un'impressione di « violentare la realtà » alla quale lei fa spesso riferimento e che dimostra una consapevolezza che l'atto di riprendere non è innocuo e presuppone un intervento sul reale.

L'esperienza del documentario ha avuto forte valore formativo per Alice Rohrwacher. Come lei afferma riferendosi a *Corpo celeste*, le affinità col documentario nel suo cinema non sono una questione di stile, esiste un legame più profondo:

Credo che il contatto col documentario sia altrove, forse più radicale che stilistico. Il documentario è un mezzo che ti obbliga a prendere una posizione, la sua forza sta proprio nel dove si trova chi sta guardando, il suo corpo, come si relaziona con quello che gli sta accadendo intorno, cosa ne mostra, cosa ritiene sia meglio non mostrare. Ti obbliga quindi a una nudità e a una riflessione profonda.²

1: Betteni-Barnes, «La grazia bambina»

2: Rohrwacher, «L'anima, nel concreto...»

Una questione di punto di vista

Nel documentario *La strada dei Samouni* (2018), Stefano Savona racconta la storia di una famiglia di Gaza devastata dalla guerra, costretta a ricostruire un quartiere spazzato via dai bombardamenti e a ricomporre una memoria a partire da frammenti. La camera di Savona accompagna gli adolescenti coinvolti nella ricostruzione, mentre seminano i campi e evocano il passato. Le riprese sono alternate con sequenze di animazione che danno forma ai ricordi dei protagonisti, in particolare a quelli della giovane Amal. L'animazione aggiunge una dimensione al film, il quale non si limita a rendere conto di una tragedia ma permette allo spettatore

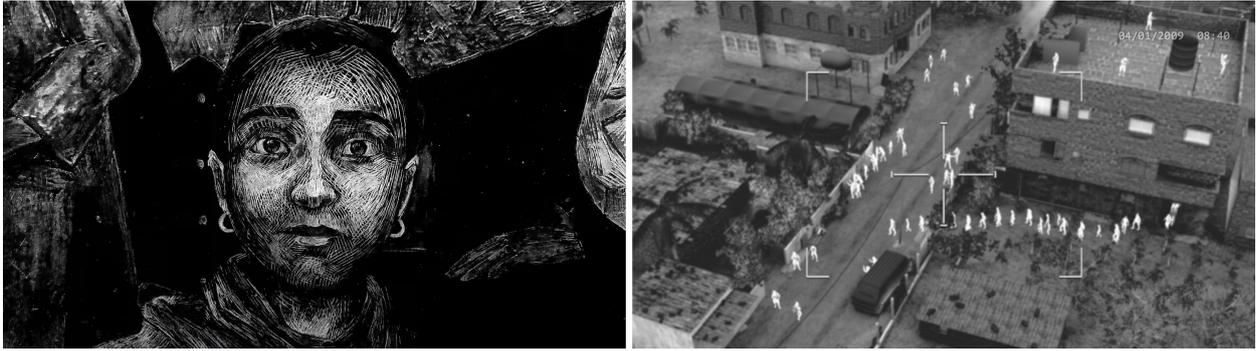


Figura 2.1: Fotogrammi dalla scena dell'operazione militare tratte dal film *La strada dei Samouni* (2018). La distanza dalle quale si assiste al bombardamento rimanda lo spettatore alla sua situazione di osservatore lontano.

di avvicinarsi al vissuto di questa famiglia, a un passato che coesiste sempre con il presente.

La scena centrale del film ci riporta all'operazione militare israeliana durante la quale ventinove membri di questa famiglia allargata vennero uccisi. Vediamo l'inizio della scena attraverso gli occhi di Amal, poi, improvvisamente, si adotta il punto di vista di un pilota di drone. L'inaspettata distanza dalla quale si assiste al bombardamento rinforza il sentimento di impotenza dello spettatore, lo rimanda alla sua situazione di osservatore lontano. Eppure l'empatia che si è creata con Amal è tale che questo cambio di prospettiva, fondamentale per capire le circostanze dell'attacco,³ non interrompe il legame emotivo che esiste tra i Samouni e lo spettatore.

Stefano Savona sostiene che il cinema consiste nell'« assumere un punto di vista⁴ », perciò decide di raccontare dall'interno la storia dei Samouni, come scrive nelle note di regia del film:

Con questo film ho deciso di raccontare la storia della famiglia Samouni dall'interno, dal centro di questa comunità contadina e nel luogo che da essa prende nome. Viviamo la storia al fianco dei protagonisti, attraversando insieme a loro i campi che da sempre coltivano, i loro uliveti e i loro ricordi. Siamo posti come loro, di fronte a scelte e a circostanze che mettono a dura prova i loro valori e il loro modo di vivere. Assistiamo all'assidua lotta di una piccola comunità per preservare la propria identità e uno spazio, tanto sottile quanto prezioso, di libertà.⁵

In queste linee Stefano Savona sintetizza il suo lavoro di documentarista, nel quale si filma anche il rapporto tra chi riprende e chi è ripreso e che permette allo spettatore di avvicinarsi al vissuto dei protagonisti consentendogli di stare in mezzo a loro. Questo approccio è molto simile a quello che ha adottato Alice Rohrwacher nei suoi primi due film, *Corpo celeste* e *Le meraviglie*. Per evidenziare come il cinema di Rohrwacher si sia ispirato a metodi di lavoro caratteristici del documentario, vorrei fare un accenno alla sua breve esperienza in questo campo.

In *Un piccolo spettacolo* (2005), frutto della collaborazione tra Alice Rohrwacher e Pier Paolo Giarolo,⁶ si segue una famiglia circense tedesca che dopo dieci anni di spettacoli in Italia ha deciso di andare in Ungheria.

3: La vista dal drone ci fa vedere le immagini sulla base delle quali il pilota ha agito, prima eseguendo l'ordine di sparare (dato da un colonnello che aveva scambiato un'asse di legno con un'arma) e poi interrompendosi alla vista di bambini. Savona ha ricostruito lo svolgimento dell'attacco e le conversazioni tra i militari a partire dal resoconto di un'inchiesta interna all'esercito israeliano. Marie Richeux. *Par les temps qui courent*. Stefano Savona : "Ce qui est détruit contient sa propre mémoire." <https://www.franceculture.fr/emissions/par-les-temps-qui-courent/stefano-savona-ce-qui-est-detruit-contient-sa-propre-memoire>. France Culture, 9 nov. 2018. Ultima consultazione 11 ott. 2021, (42:10)

4: *ibid.*, (49:20)

5: Stefano Savona. *Note di regia. La strada dei Samouni*. Pagina archiviata: <http://web.archive.org/web/20191002141823/http://distribuzione.ilcinemaitrovato.it/per-conoscere-il-film/la-strada-dei-samouni/note-di-regia>. 2018

6: Il film è nato da un'idea di Alice Rohrwacher ed è stato realizzato da Pier Paolo Giarolo. Tutti e due hanno partecipato alla scrittura, alle riprese e al montaggio del film



Figura 2.2: Fotogrammi dal film *Un piccolo spettacolo*. <https://vimeo.com/77277925>

La loro vita ci è raccontata dall'interno. Una vita nella quale, come sottolinea Stefan in una scena del film, gli spettacoli non occupano che una piccola parte, « forse il dieci per cento » del loro tempo. E così Rohrwacher e Giarolo li accompagnano nel loro viaggio, nei loro incontri, e ci mostrano anche ciò che di solito non vediamo, come i momenti di dialogo e di negoziazione con le autorità locali quando la famiglia arriva in un nuovo posto.

La posizione adottata è quella di un membro di questa compagnia: « Avrei voluto passare del tempo con loro ma sono negata per qualsiasi attività circense e allora pensai che facendo un documentario avrei avuto una scusa valida!⁷ ». Chi è dietro la macchina da presa non cerca di nascondere la sua presenza. La relazione tra chi riprende e chi è ripreso è al centro del film.

Si sente in diverse occasioni la voce di Alice Rohrwacher, fuori campo, che risponde ai protagonisti. Un esempio che illustra il suo sentirsi parte di questo gruppo ci viene dato nella scena in cui Stefan fa fatica a trovare la parola giusta per esprimere la sua gratitudine a un impiegato: « Lei è la prima persona che ci da informazioni... » – « Concrete » interviene Rohrwacher, sentendolo in difficoltà. Lei sta dalla parte di Stefan, pronta ad aiutarlo in caso di bisogno.

Stare con i protagonisti vuole anche dire accompagnarli nel percorso emotivo che compiono di fronte a una situazione imprevista. Quando la roulotte trainata da due cavalli con la quale viaggiano è costretta a passare in un tunnel, i fari delle macchine e l'eco dei motori dei camion scatenano una reazione di panico negli animali. I cavalli iniziano istintivamente ad accelerare il passo per uscire dal tunnel e Stefan, che finora camminava accanto a loro, deve sedersi al posto di guida per poterli dirigere.

Questa scena è ripresa dall'interno della roulotte, e tutti gli elementi da cui dipende l'azione sono visibili nell'inquadratura: Stefan, i cavalli, la strada, e, un po' più avanti, l'uscita del tunnel. Dalla marcia che precede l'entrata nel tunnel fino a quando il pericolo sembra passato con l'avvicinarsi dell'uscita, tutto accade durante un unico piano sequenza. La scena rientra nella situazione che il critico André Bazin teorizzava nel suo articolo diventato famoso *Montage interdit*: « Quando l'essenziale di un avvenimento dipende da una presenza simultanea di due o più fattori dell'azione, il montaggio è proibito⁸ ». Se questa ripresa fosse

7: Rohrwacher in Bettini-Barnes, «La grazia bambina», p. 34

8: « Quand l'essentiel d'un événement est dépendant d'une présence simultanée de deux ou plusieurs facteurs de l'action, le montage est interdit ». L'articolo, inizialmente apparso nei *Cahiers du Cinéma* nel 1953 è reperibile in André Bazin. *Qu'est-ce que le cinéma ?* Parigi: Éditions du Cerf, 1985. Trad. it. *Che cosa è il cinema?* Trad. da Adriano Aprà. Milano: Garzanti, 1999

stata tagliata, è in effetti molto probabile che il senso di pericolo che essa trasmette non sarebbe stato così intenso e autentico.

Non solo questo piano sequenza mette lo spettatore nella posizione di un passeggero della roulotte, ma lo invita anche a stare attento al minimo segno di agitazione dei cavalli. Si crea una forte empatia con Stefan, il quale sa che non si può imporre agli animali di stare calmi in tali condizioni, e che bisogna invece prendere in considerazione la loro paura per accompagnarli verso l'uscita. Questa scena ci dà un'idea di cosa implica vivere e viaggiare con degli animali, una scelta alla quale non rinuncerebbero per niente e che determina il loro percorso: se l'accesso ai traghetti viene loro sistematicamente negato e se devono intraprendere un viaggio così lungo è proprio per la presenza dei cavalli. Se questa sequenza è così efficace è probabilmente anche per la sua dimensione simbolica: l'inquietudine degli animali in questo passaggio angusto trasmette qualcosa che va oltre il valore documentario delle immagini, contribuisce a far coincidere il nostro sguardo con quello dei protagonisti.

2.2 Occhi stranieri: lo sguardo di Marta in *Corpo celeste*

In *Corpo celeste* (2011), la tredicenne Marta torna a vivere a Reggio Calabria, la sua città di origine, dopo dieci anni passati in Svizzera. Sua madre la iscrive al catechismo affinché possa integrarsi in questa comunità: « un modo per farsi degli amichetti, per conoscere gente di qua » dice la zia di Marta a pranzo in una delle prime scene del film. In una conversazione con Nanni Moretti, Rohrwacher riassume il lavoro di ricerca che ha preceduto la stesura della sceneggiatura:

Volevo partire da quello che resta di un'idea di comunità in un'epoca che vive un'imbarbarimento del vivere comunitario, e la parrocchia dove stavo è sicuramente il luogo in cui la comunità si ritrova. Così ho cominciato a frequentare le lezioni di catechismo, ad andare agli incontri con i giovani, alle prove del coro, alle riunioni dei catechisti; quindi il film è interamente filtrato da me, ma è derivato dallo sguardo su questi incontri.⁹

Non avendo mai ricevuto un'educazione religiosa¹⁰, Alice Rohrwacher confida di essersi sentita un'estranea di fronte alla vita di una parrocchia:¹¹ « Da una parte questo mi consentiva un'osservazione attenta, libera come quella di un'amante, dall'altra mi lasciava un senso di smarrimento e solitudine¹² ». Per rendere conto di quest'esperienza, intuiva che sarebbe stato necessario trovare un personaggio che veniva da fuori. Avendo conosciuto delle famiglie che tornavano a vivere in Calabria dopo molti anni all'estero, Rohrwacher ebbe l'idea di adottare il punto di vista di un'adolescente di ritorno nel suo paese natale:

Così è nata Marta, un'adolescente che ritorna in un luogo cambiato, e questo mi ha permesso di sposarne lo sguardo almeno in

9: Arnaldo Casali, cur. *Tra cielo e terra. Cinema, artisti e religione. Intervista ai protagonisti del grande schermo*. Bologna: Pendragon, 2011, pp. 205–206

10: « non sono neanche stata battezzata, sono sempre vissuta fuori dalla Chiesa »

Rohrwacher in Piergiorgio Odifreddi. «La fede di celluloido. Conversazione con Alice Rohrwacher». In: *Micromega* 6 (2011), p. 237

11: « mi sentivo un'estranea, e mi chiedevo sempre cosa c'entro io, chi sono per poterlo fare »

Rohrwacher, «L'anima, nel concreto...», p. 100

12: *ibid.*



Figura 2.3: Marta guarda la città – Immagine dal set di *Corpo celeste*. Fotografia di Simona Pampallona

gran parte del film: lei come me non sapeva nulla della città, non ne aveva ricordi, eppure apparteneva a quello spaesamento.¹³

Quando Marta osserva la città dal tetto di casa, è attraverso una ripresa soggettiva che scopriamo Reggio Calabria. Quello che ci è dato di vedere del suo ambiente è quello che attira la sua attenzione: una donna con i tacchi alti che stende i panni, un gruppo di adolescenti che raccoglie i mobili buttati dalla gente lungo il letto di un fiume prosciugato, le signore anziane che si ritrovano nel cortile per cantare; scene della vita di una città che guardiamo per la prima volta insieme a lei. Alice Rohrwacher menziona la volontà di trasmettere una prima impressione come un elemento che ha influito sulla scelta di affidarsi a Hélène Louvart per la fotografia:

Arrivando in un luogo così selvaggio, ho avuto l'impressione che stavo guardando con "occhi nudi", per così dire. È anche il motivo per cui riprendere questo film con Hélène Louvart, la direttrice della fotografia francese, era estremamente importante. Volevo veramente raccontare questa storia attraverso occhi stranieri. Volevo che qualcun altro, oltre a me, fosse in questo posto per la prima volta, dietro la macchina da presa.¹⁴

Agli allievi della classe di catechismo viene chiesto di confermare la scelta che i loro genitori hanno fatto per loro quando li hanno battezzati. La Cresima, scrive Rohrwacher, «È la prima presa di posizione spirituale che un ragazzo deve compiere nella sua vita». Allora Marta si interroga,

13: Rohrwacher, «L'anima, nel concreto...», p. 100

14: «When I arrived at such a wild place, I felt like I was looking with "naked eyes," so to speak. It is also for this reason that shooting this film with Hélène Louvart, the French cinematographer, was extremely important. I truly wanted to tell my story through foreign eyes. I wanted somebody else, besides me, to be in this place for the first time, behind the camera».

Laura Di Bianco. «Interview with Alice Rohrwacher». In: *Italian Women Filmmakers and the Gendered Screen*. A cura di Maristella Cantini. Londra: Palgrave Macmillan, 2013, p. 249 (trad. mia)

chiede a Santa, la catechista, il significato delle parole che i ragazzi dovranno ripetere durante la cerimonia: « *Eli, Eli, lemà sabactàni?* ». Non ottiene però una spiegazione, « non è il momento » risponde Santa, bisogna andare avanti con i preparativi.

« Sentire lo Spirito Santo è come indossare dei meravigliosi occhiali da sole », promette il manuale di catechismo, « è tramite lui che devi guardare il mondo ». Malgrado l'aspetto goffo di una tale analogia, queste parole trovano un'eco nell'atteggiamento di Marta, poiché è attraverso un'osservazione attenta che si compie il suo percorso spirituale. È con stupore che lei guarda il mondo, e questo le permette di coglierne la bellezza. Così nell'ultima scena del film *Marta* è testimone di un avvenimento straordinario eppure decisamente terrestre: la coda di « un miracolo » come lo chiamano i ragazzi, gli stessi che lei osservava in lontananza dal tetto.

A differenza di quanto le viene insegnato in chiesa, Marta trova finalmente la sua strada nella vicinanza con le cose, « non la via al di là del mondo ma la via attraverso il mondo¹⁵ ».

La via attraverso il mondo

Corpo celeste prende il suo titolo dal libro omonimo di Anna Maria Ortese, anche se racconta una storia completamente diversa. Nelle prime pagine del libro, l'autrice descrive il senso di meraviglia che suscitò in lei la scoperta che la Terra fosse un corpo sospeso nello spazio. Questo passaggio, che Alice Rohrwacher riporta nelle sue note di regia, ha avuto un ruolo decisivo nell'invenzione del personaggio di Marta:

Le leggende e i testi scolastici parlavano dello spazio azzurro e dei corpi celesti come di un sovramondo. Agli abitanti della Terra essi aprivano tacitamente le grandi mappe dei sogni, svegliavano un confuso senso di colpevolezza. Mai avremmo conosciuto da vicino un corpo celeste! Non ne eravamo degni! Invece, su un corpo celeste collocato nello spazio viviamo anche noi: corpo celeste, o oggetto del sovramondo era anche la Terra, una volta sollevato quel cartellino col nome di pianeta Terra. Eravamo quel sovramondo.¹⁶

Il percorso di Marta sembra proprio suggerire che *quel sovramondo* è già alla sua portata. Questa presa di coscienza va di pari passo con il suo graduale allontanamento dalla classe di catechismo. Un allontanamento spirituale, ma anche fisico, che coincide con le sue peregrinazioni attraverso la città e nei suoi dintorni e culmina con la traversata del sottopassaggio allagato che le permette di arrivare sulla spiaggia alla fine del film. Il sottopassaggio è un luogo dal forte valore simbolico. Nell'acqua si riflette quello che è dall'altra parte: i ragazzi che giocano, che non sono al di là del mondo, che si possono invece raggiungere. La studiosa Ilaria Puliti interpreta il sottopassaggio allagato come uno spazio transitorio, passando dall'altra parte Marta trova finalmente un contesto in cui viene accettata¹⁷.

15: Alice Rohrwacher. *Note di regia. Corpo celeste*. <https://pad.mymovies.it/filmclub/2010/12/040/mymovies.pdf>. 2011. Ultima consultazione 11 ott. 2021, p. 4

16: *ibid.*, p. 5 ; Anna Maria Ortese. *Corpo celeste*. Milano: Adelphi, 1997, pp. 9–10

17: Ilaria Puliti. «Spazi rivendicati. L'adolescenza femminile nel cinema di Alice Rohrwacher». In: *Cineforum* 590 (dic. 2019), p. 72

L'evoluzione del modo che Marta ha di relazionarsi al mondo si compie attraverso il suo percorso in un paese che lei non riconosce. Questo processo, che la porta ad una miglior conoscenza di sé stessa tramite l'esplorazione di luoghi nuovi, è simile a quello che si può osservare in *Viaggio in Italia* di Roberto Rossellini. In questo film del 1954, Alex e Katherine Joyce, una coppia inglese benestante, si accorge durante un viaggio nelle vicinanze di Napoli che dopo otto anni di matrimonio c'è un'incomprensione totale tra l'uno e l'altro. Mentre lui si reca a Capri per vedere degli amici, lei rimane da sola per visitare la città. Il confronto con i luoghi e la loro storia, con i dolori e le gioie delle persone che Katherine incontra alimentano la sua riflessione sulla propria infelicità.¹⁸ La maniera che ha Rossellini di consentire allo spettatore di vedere lo sconforto dei personaggi senza drammatizzare le situazioni¹⁹ si ritrova nel modo in cui Rohrwacher filma l'indeterminatezza di Marta in *Corpo celeste*.²⁰ In entrambi i film questo è possibile perché stiamo accanto ai personaggi, li accompagniamo mentre cercano di collocarsi in una geografia nuova.

Dietro ogni film di Alice Rohrwacher c'è un lavoro sugli spazi, che passa attraverso l'elaborazione di una mappa. Un accenno a questo lavoro lo troviamo in una sua conversazione con il critico cinematografico e produttore Dario Zonta, durante la quale lei spiega:

Per inventare un mondo bisogna fare una geografia. Le mappe sono a strati, come una fiaba: c'è la città, la casa, il ponte, la spiaggia, dei luoghi... A volte i simboli crescono dal basso, appaiono inavvertitamente; decidiamo che la casa è in alto rispetto al paese, oppure che c'è un sottopassaggio allagato per andare al mare... Queste decisioni spaziali rivelano un lato profondo, appunto simbolico, spesso inaspettato.²¹

Quando Marta si ritrova per la prima volta di fronte al sottopassaggio è guidata dalla sua empatia. In questa scena a poco più della metà del film, lei esce d'impulso dalla parrocchia per inseguire Ignazio, al quale Santa ha dato il compito di sbarazzarsi di una cucciolata di gatti appena nati. Dopo averlo visto buttare i gatti dal ponte, lei scende e scopre il sottopassaggio. Ignazio si avvicina, dicendole che « non si va da nessuna parte di qua ». La sua apparizione spaventa Marta e lei fugge, tornando sui suoi passi. La scoperta da parte di Marta di questo nuovo confine segna il suo irreversibile allontanamento dalla parrocchia, la protagonista sperimenta in questo passaggio del film una connessione spirituale con il mondo che era invece assente nelle interazioni vissute nel contesto della comunità parrocchiale.²²

Mentre seguiamo Marta attraverso la città la camera è generalmente alla sua altezza. La ricorrenza di inquadrature semi-soggettive (nelle quali guardiamo sopra la sua spalla) evidenzia la corrispondenza tra il suo sguardo e ciò che mostra la macchina da presa. Anche quando Ignazio la sorprende nel sottopassaggio, costui non viene inquadrato finché Marta non si gira. Nella penombra la silhouette di quell'uomo robusto non è immediatamente identificabile e condividiamo l'inquietudine di

18: A proposito del personaggio di Katherine lo storico del cinema Gianni Rondolino scrive « Il "viaggio in Italia" della turista straniera è contemporaneamente un viaggio nei luoghi e tra la gente di un determinato paese, visto come l'emblema di una civiltà costruita sull'uomo e per l'uomo, e un viaggio nei meandri e tra le pieghe del proprio io, che si apre al contatto con quei luoghi e quella gente ».

Gianni Rondolino. *Rossellini*. 2^a ed. Torino: UTET, 2006, p. 203

19: Vedere l'analisi che ne fa Martin Scorsese nel suo documentario sul cinema italiano *Il mio viaggio in Italia (My Voyage to Italy)*, 1999

20: « cercavamo un'indeterminatezza, una ragazza che non sapeva cosa voleva diventare da grande ».

Rohrwacher in Nanni Moretti. «Conversazione con Alice Rohrwacher». In: *Tra cielo e terra. Cinema, artisti e religione. Intervista ai protagonisti del grande schermo*. A cura di Arnaldo Casali. Bologna: Pendragon, 2011, p. 206

21: Dario Zonta. *L'invenzione del reale. Conversazioni su un altro cinema*. Roma: Contrasto, 2017, p. 189

22: Nicholas Albanese. «Bodies in space: emplacement in Alice Rohrwacher's *Corpo celeste*». In: *The Italianist* 37.2 (2017), p. 235



Figura 2.4: L'inseguimento dei gatti: Marta guida lo spettatore attraverso la città. La macchina da presa è generalmente alla sua altezza e in diverse occasioni guardiamo direttamente sopra la sua spalla.

Marta mentre assistiamo alla scena dalla stessa posizione dove lei si trova.

Altrettanto importante per permettere allo spettatore di entrare nel mondo all'interno del quale Marta si muove è la presenza fisica di chi riprende, che si avverte nelle immagini. Il film è interamente ripreso con una macchina a spalla.²³ Sul set, questa tecnica di ripresa permette di seguire con precisione i movimenti degli attori senza che debbano per forza rispettare una traiettoria prestabilita e consente quindi una libertà di movimento maggiore. Ne risulta che i movimenti della persona

23: Hélène Louvart. *Corpo celeste. Note sulla fotografia del film.* <https://www.afcinema.com/Corpo-celeste.html?lang=fr>. 20 Dic. 2011. Ultima consultazione 11 ott. 2021

che effettua la ripresa sono percepibili. È il corpo dell'operatore a far muovere le immagini e questo permette una forma di coinvolgimento dello spettatore che fa appello alla propria corporeità.²⁴

Un corpo a corpo con la realtà

Corpo celeste è un film che coinvolge i sensi dello spettatore. Prima di girare, Alice Rohrwacher disse a Hélène Louvart « che era un film sensoriale, il pi  possibile un corpo a corpo con la realt ²⁵ ». A questo approccio alle riprese corrisponde l'avvicinamento di Marta ad un'esperienza spirituale incarnata.

Alice Rohrwacher ha dichiarato di ammirare la regista argentina Lucrecia Martel, in particolare il suo primo lungometraggio *La ci naga* (2001).²⁶ Il film di Martel   ambientato in una piccola citt  di provincia, dove due famiglie e le loro domestiche trascorrono una parte dell'estate insieme. Gli adulti passano le loro giornate a bere del vino ghiacciato, stesi lungo una piscina piena di alghe. Il calore   avvolgente, lo avvertiamo nella vicinanza con la quale la camera di Martel filma i corpi sudati. I tuoni in lontananza, il ronzio degli insetti attorno alla palude ci fanno sentire l'umidit  tropicale. Se il film di Rohrwacher ha qualcosa in comune con quello di Martel   il suo aspetto sensoriale, un'attenzione a tutto ci  che nella scena   in grado di stimolare la percezione dello spettatore per fargli sperimentare e non solo intendere quello che i personaggi vivono. Tale attenzione si abbina a un rifiuto degli artifici: in entrambi i film   stato fatto un lavoro meticoloso sul suono e non vengono mai usate musiche extradiegetiche.

Nella sequenza del "cieco nato", Marta e i suoi compagni camminano nella chiesa con gli occhi bendati. Fanno fatica ad orientarsi, devono affidarsi al loro tatto, trovare qualcosa a cui aggrapparsi. In assenza di riferimenti visivi, messi in una condizione simile a quella dello spettatore nella prima scena del film (*Corpo celeste*, come anche *Le meraviglie e Lazzaro felice*, inizia al buio) i bambini sono anche pi  sensibili ai suoni che li circondano: i passi dei compagni e il ronzio del crocifisso di neon. Quel crocifisso che era stato messo l  per apparire aggiornati, per portare i giovani in chiesa e rappresenta « uno sforzo un po' goffo di imitare la modernit ²⁷ ». Un aneddoto sulle riprese di questa scena offre un buon esempio della capacit  di Alice Rohrwacher di cogliere dettagli capaci di restituire il senso del luogo: il fonico pens  di dover rifare il suono a causa del ronzio. « Ma io quello volevo » si ricorda Rohrwacher: « gli dissi "Noi stiamo raccontando il ronzio di quel crocifisso, con il suo abbandono!"²⁸ ».

Dopo che Marta si   trovata di fronte al sottopassaggio allagato per la prima volta, mentre torna a casa, don Mario, il prete con il quale lei si prepara alla cresima, la vede camminare lungo l'autostrada e si ferma per farla salire in auto. Lui deve passare nel suo paese natale, ormai disabitato, a recuperare il « crocifisso figurativo » che sostituir  quello di neon che i parrochiani poco apprezzano. Nella chiesa abbandonata, Marta si trova di fronte a un prete solitario, don Lorenzo, al quale

24: L'intuizione che ebbero molti registi che quando   l'operatore a portare la camera i movimenti ottenuti vengono percepiti dallo spettatore come pi  simili alla propria esperienza del mondo rispetto all'impressione che si pu  avere quando la ripresa viene effettuata con un carrello o altri macchinari sembra trovare una conferma negli studi condotti da Vittorio Gallese e Michele Guerra. *Lo schermo empatico. Cinema e neuroscienze*. Milano: Raffaello Cortina Editore, 2015, p. 167

25: Rohrwacher in Betteni-Barnes, «La grazia bambina», p. 35

26: Thomas Dawson. *Keeping the faith: Alice Rohrwacher on Corpo Celeste*. <https://www.bfi.org.uk/news-opinion/sight-sound-magazine/interviews/keeping-faith-alice-rohrwacher-corpo-celeste>. 2012. Ultima consultazione 11 ott. 2021

27: Rohrwacher, *Note di regia. Corpo celeste*, p. 7

28: Betteni-Barnes, «La grazia bambina», p. 36



Figura 2.5: La prima inquadratura della sequenza del “cieco nato”. I bambini hanno gli occhi bendati durante una lezione di catechismo. Il ronzio del crocifisso di neon evoca l’abbandono della chiesa.



Figura 2.6: Malgrado l’aspetto buffo della scena i primi piani su Marta suggeriscono un reale risveglio sensoriale e spirituale.

chiede il significato delle parole « *Eli, Eli, lemà sabactàni?* ». Lui le risponde che è un grido, quello di Gesù: « Mio Dio, perché mi hai abbandonato? ». Gesù è solo, incompreso, gli chiedono spiegazioni e miracoli in continuazione. Un Cristo arrabbiato, pieno di dolore, ben lontano dalla figura « sorridente, con gli occhi azzurri » che lascia intravedere il catechismo. Mentre il Cristo della Chiesa può sempre solo essere riverito per la sua perfezione, il Cristo di cui parla don Lorenzo, decisamente più umano, è un esempio al quale uno potrebbe voler assomigliare.²⁹

Rimasta sola di fronte al crocifisso steso per terra, Marta lo spolvera con le sue mani. Mentre la catechista Santa insegna che « il corpo di Gesù è un corpo diverso dal nostro. Un corpo spirituale, celestiale, santo », quello di fronte al quale Marta si ritrova si può invece toccare, è concreto.³⁰

29: Questa idea viene esplicitata nell’introduzione al Vangelo secondo Marco firmata dal musicista rock Nick Cave e di cui Rohrwacher prende spunto per il film

Megan Ratner. «Heaven Down Here: Interview with Alice Rohrwacher». In: *Film Quarterly* 65.2 (Winter 2011), p. 44

30: Di Bianco, «Interview with Alice Rohrwacher», p. 250

2.3 Lasciare libero lo spettatore: *Le meraviglie*

Il secondo film di Alice Rohrwacher, *Le meraviglie*, è ambientato in campagna e si svolge per lo più in una casa dove una famiglia ha deciso di ritirarsi per scelta politica, « perché nelle città non c'era più posto, e anni di manifestazioni sono stati soffocati dalla violenza e dalla delusione³¹ ». Gelsomina ha più o meno l'età di Marta in *Corpo celeste* ed è la sorella maggiore in questa famiglia piena di donne. Il padre Wolfgang conta su di lei per aiutarlo nel suo lavoro di apicoltore. Viene dato in affidamento a questa famiglia Martin, un ragazzo che non apre mai bocca e suscita la curiosità di Gelsomina. Durante una grande parte del film seguiamo Gelsomina nonostante non venga assunto in modo altrettanto esplicito il punto di vista di un solo personaggio come in *Corpo celeste*. Il nostro sguardo passa da un personaggio all'altro, e in ogni situazione siamo accanto a loro e « non dobbiamo sapere più di loro³² ».

Assistiamo a tutte le vicende dall'interno, alla stregua dei personaggi, un osservatore esterno potrebbe forse dire che anche noi siamo « troppo dentro alle cose » (il rimprovero che viene fatto a Wolfgang dall'assistente sociale che segue Martin), eppure questa è la posizione adatta per seguire questa famiglia poiché come sostiene Alice Rohrwacher in questa storia non dobbiamo giudicare i personaggi, « bensì guardarli con tenerezza³³ ». Avendo usato la stessa lente per la grande maggioranza della riprese (una focale medio-lunga, il che corrisponde a un angolo di campo leggermente più stretto rispetto alla sensazione che si ha quando si guarda ad occhio nudo), c'è una diretta corrispondenza tra quello che vediamo sullo schermo e la posizione di chi riprende, così Rohrwacher spiega questa scelta:

Quasi tutto il film è girato con lo stesso obbiettivo. Quando volevamo avvicinarci al nostro personaggio, dovevamo farlo anche noi, con la macchina da presa. Questo doveva voler dire che la distanza che c'era tra me e le cose era esattamente la distanza fisica che i personaggi avevano con il mondo che guardavano, non c'era nessuna mediazione.³⁴

Le meraviglie è esclusivamente girato con una camera a spalla. Come spiegava Rohrwacher per le riprese di *Corpo celeste* non si è mai trattato per lei e Hélène Louvart di ottenere un certo effetto con questa tecnica di ripresa, l'intenzione era invece quella « di essere più precisi rispetto ai movimenti dei non professionisti, e [di] far sì che la ripresa fosse viva, sensibile, come lo sguardo di esseri umani³⁵ ». Proprio per essere più precisa nei suoi movimenti di camera, Louvart ha usato un *Easyrig*, un attrezzo che ripartisce il peso della macchina da presa su spalle e fianchi dell'operatore.³⁶

Come i personaggi siamo anche noi alle prese con ciò che accade. Non ci viene spiegato tutto, la presenza di Cocò ad esempio, una donna che vive e lavora con loro, o ancora la visita di Adrian a metà del film

31: Rohrwacher, «Il paese delle meraviglie»

32: Rohrwacher in Francesca Betteni-Barnes. «Devi sentire il mondo intorno a te. Conversazione con Alice Rohrwacher». In: *Cineforum* 536 (lug. 2014), p. 9

33: *ibid.*

34: *ibid.*

35: Betteni-Barnes, «La grazia bambina», p. 36

36: Hélène Louvart. *Les merveilles. Note sulla fotografia del film*. <https://www.afcinema.com/Les-Merveilles.html?lang=fr>. Feb. 2015. Ultima consultazione 11 ott. 2021



Figura 2.7: Hélène Louvart con un *Easyrig Cinema 3* nel lago di Bolsena per le riprese de *Le meraviglie*. Fotografia di Sven Meyer

non sono mai contestualizzate. Lo spettatore è reso partecipe, a partire degli elementi che ha deve costruire una propria rappresentazione dello spazio e dei rapporti tra i protagonisti. Non gli viene imposta una lettura del film, il suo sguardo è libero di soffermarsi su quello che ritiene importante. In questo rapporto che si instaura con il film è di fondamentale importanza l'uso che viene fatto della profondità di campo. André Bazin riteneva che i film che fanno uso della profondità di campo nella loro messa in scena pongono lo spettatore in una relazione con l'immagine più simile a quello che lui intrattiene con la realtà rispetto ai film nei quali gli avvenimenti vengono ricostruiti attraverso l'uso del montaggio.³⁷ Così non viene imposto allo spettatore di guardare una cosa piuttosto che un'altra, mentre come sostiene Alice Rohrwacher, «selezionare con la messa a fuoco sarebbe stato dettare allo spettatore una gerarchia dell'immagine³⁸».

Tutto sembra a portata di mano nello spazio all'interno del quale i personaggi si muovono, persino la luce appare come «qualcosa di tangibile³⁹» quando Gelsomina ordina a sua sorella Marinella di «bere» il raggio di sole che filtra attraverso lo spiraglio del fienile. La scena ricorda quella in cui Marta tocca il lampadario in *Corpo celeste*, creando un gioco di luce sulla parete della sala da pranzo e sul proprio volto. In entrambi i casi la luce è un elemento che le protagoniste toccano e con il quale possono giocare.

Un film a più strati

Come nel suo film precedente, Alice Rohrwacher lascia che siano elementi naturali e a volte imprevedibili a rivestire una dimensione simbolica. In una scena nella quale Angelica, la madre, vuole parlare con Gelsomina, una nuvola oscura il cielo prima ancora che Angelica abbia avuto il tempo di esprimersi, rispecchiando lo stato d'animo delle protagoniste. Che la regista abbia indicato questa sequenza come una delle sue preferite proprio per il fatto che questo cambio di luce non si

37: Vedere «L'évolution du langage cinématographique». André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, p. 75

38: Betteni-Barnes, «Devi sentire il mondo intorno a te», p. 9

39: Maria Garcia. «An Evanescent Girlhood. Interview with Alice Rohrwacher». In: *Cineaste XL.4* (Fall 2015), p. 28



Figura 2.8: La luce come elemento tangibile: a sinistra Marta su un fotogramma da *Corpo celeste*, a destra Marinella su un fotogramma da *Le meraviglie*

poteva prevedere⁴⁰ ci può aiutare a capire il suo atteggiamento sul set: non si può mai tenere tutto sotto controllo, quindi bisogna essere pronti ad accogliere ogni contributo che possa in qualche modo arricchire il film.

Questo rifiuto di un controllo assoluto va di pari passo, l'abbiamo visto, con una volontà di lasciare lo spettatore libero. Quello che ne risulta è un film nel quale, come sostiene il regista Michelangelo Frammartino « Non c'è nulla che accada a un solo livello. Gli avvenimenti sono sempre accompagnati da diversi "strati"⁴¹ ». Questa polisemia è particolarmente evidente nella sequenza del cammello. Wolfgang aveva accennato in una scena precedente alla possibilità di comprare un cammello, animale che Gelsomina ammirava da piccola. Questa conversazione aveva messo a disagio Gelsomina per il fatto che il padre non si sia ancora reso conto che lei non è più una ragazzina. Lui finisce per comprare il cammello ma prima di annunciare la notizia a Gelsomina si accorge che la figlia le ha disobbedito e la riprende severamente.

In questa scena né Gelsomina né lo spettatore sanno ancora che Wolfgang è tornato con un cammello. Subito dopo il litigio lei esce in giardino sotto la pioggia, il suo sguardo si sofferma su qualcosa che non vediamo. Lei inizia a camminare in quella direzione e la camera si gira per seguirla. Una volta compiuto il movimento di macchina vediamo che è verso un cammello che Gelsomina avanza. Fuori campo si sentono le grida delle due sorelle minori che esultano: « Grazie babbo! ». Durante tutto questo tempo Gelsomina ci dà le spalle e non vediamo la sua reazione. Solo dopo che le sorelle si sono avvicinate tutte e tre al cammello il piano sequenza iniziale viene tagliato e vediamo l'animale da vicino, dopodiché la camera si gira e scopriamo l'espressione di tristezza e di smarrimento di Gelsomina. Mentre le ragazzine iniziano a correre attorno al cammello vediamo il dolore di Gelsomina crescere e lei che si allontana.

La sequenza è costruita in maniera tale da non occultare la complessità di questo momento. La nostra attenzione oscilla tra il cammello, le bambine che giocano e Gelsomina sull'orlo delle lacrime. Le emozioni suscitate sono in larga parte contraddittorie e non viene data allo spettatore una chiave di lettura univoca.

40: Garcia, «An Evanescent Girlhood», p. 28

41: Rohrwacher, Sibilia e Frammartino, «Giovane cinema italiano», p. 115



Figura 2.9: La comparsa del cammello. La nostra attenzione oscilla tra le bambine che giocano e Gelsomina sull'orlo delle lacrime. Non viene data allo spettatore una chiave di lettura univoca.

2.4 Alternare i modi di filmare: *Lazzaro felice*

Come i due precedenti film di Alice Rohrwacher, *Lazzaro felice* inizia al buio. Rumori di grilli, in un'inquadratura larga si indovinano i contorni di una cascina e davanti un uomo in piedi, di profilo, stranamente immobile. Un altro personaggio compare e gli si avvicina. « Lazzaro, ma ti sei incantato? ». Non sapremo cosa Lazzaro stava guardando, forse si tratta di qualcosa che solo lui può vedere. Qualche attimo dopo i contadini sono riuniti in cucina e condividono un pezzo di pane e un bicchiere di vino. Lazzaro rimane in disparte, non chiede nulla, gli basta vedere gli altri felici per essere felice anche lui.

Lazzaro e gli altri contadini vivono all'Inviolata dove coltivano il tabacco per la marchesa Alfonsina De Luna. Lei li tiene volontariamente nell'ignoranza e li fa lavorare come schiavi. Tra Lazzaro e Tancredi, il figlio della marchesa, nasce l'amicizia. In una conversazione tra Tancredi e sua madre, lei sostiene che il proprio atteggiamento sia naturale: la marchesa sfrutta i contadini, che a loro volta sfruttano Lazzaro, « è una catena e non si può fermare ». Quando Tancredi le fa notare che magari Lazzaro non sfrutta nessuno, lei risponde che « questo proprio non è possibile ». La marchesa non è l'unica a non accorgersi della bontà di Lazzaro, il quale rimane incompreso durante tutto il film. Mentre in *Corpo celeste* e ne *Le meraviglie* il nostro sguardo sposava generalmente quello della protagonista, ciò che vede Lazzaro invece rimane a noi inaccessibile, come spiega Alice Rohrwacher:

Il film non è il punto di vista di Lazzaro sul mondo ma è semmai “guardare Lazzaro”, è come il mondo vede Lazzaro. Non so bene cosa Lazzaro abbia in testa. Non sono riuscita a capire bene questo personaggio perché forse la bontà è misteriosa, ha qualcosa di miracoloso che non si può dominare e svelare.⁴²

Si è quindi dovuto riflettere su una modalità di riprendere diversa rispetto a l'idea di stare accanto ai personaggi che aveva caratterizzato *Corpo celeste* e *Le meraviglie*. Lazzaro doveva poter essere ripreso a distanza, nei suoi rapporti con il mondo e con le altre persone. In *Lazzaro felice* Hélène Louvart ritiene di aver cercato di includere delle riprese che potevano corrispondere a una visione più oggettiva:

Non c'è per me niente di scontato nel mio lavoro con Alice. Anche se conosco i suoi gusti, il suo mondo, l'idea non era rifare quello che abbiamo fatto sui suoi due precedenti film. Abbiamo voluto far evolvere il nostro modo di girare. Forse per andare verso un po' meno di soggettività, verso una narrazione a volte più “oggettiva”⁴³

Nello stesso articolo Hélène Louvart spiega di aver stabilito insieme ad Alice Rohrwacher tre modi di filmare (vedere figura 2.10), e in ogni scena solo uno o due di questi tre modi sono stati utilizzati. Non si deve pensare a questa scomposizione in tre modi di filmare come a un sistema rigido che non si può trasgredire, si tratta semplicemente di

42: Rohrwacher, «Un altro medioevo», p. 57

43: « Il n'y a pour moi “aucun acquis” dans mon travail avec Alice, même si je connais ses goûts, son univers, il ne s'agissait pas de refaire la même chose que sur ses deux précédents films. Nous avons souhaité faire évoluer notre manière de filmer. Peut-être glisser vers un peu moins de subjectivité, être plus sur une narration “objective”, par moments ». Louvart, *La directrice de la photographie Hélène Louvart, AFC, parle de son travail sur "Lazzaro felice", d'Alice Rohrwacher* (trad. mia)

una linea direttrice per le riprese. Avere un riferimento di questo tipo è importante in quanto Louvart e Rohrwacher non hanno per abitudine di stabilire una lista di inquadrature da girare prima delle riprese⁴⁴.



Come per le riprese dei due film precedenti, rimane fondamentale l'idea di « non far arrivare mai nulla dall'alto⁴⁵ », lasciando che siano i luoghi in cui si riprende a guidare la scelta delle inquadrature.⁴⁶ Invece di raggruppare tutte le riprese e di suggerire il cambio di stagione con un intervento sulla luce e le ambientazioni, si è scelto di girare in estate tutte le scene che nella storia accadono in estate (la prima metà del film) e in inverno tutte le scene che accadono in inverno.⁴⁷ Hélène Louvart spiega che per quanto riguarda le scelte di illuminazione, l'approccio è rimasto più o meno lo stesso rispetto ai suoi precedenti lavori con Alice Rohrwacher: per gli esterni giorno non c'è stato nessun intervento sulla luce, mentre per gli interni l'illuminazione è stata ricreata usando un proiettore per finestra, cercando sempre di riprodurre il più fedelmente

44: Louvart, *La directrice de la photographie Hélène Louvart, AFC, parle de son travail sur "Lazzaro felice", d'Alice Rohrwacher*

Figura 2.10: I tre modi di filmare in *Lazzaro felice*:

1. Con la camera a spalla, seguendo le azioni dei personaggi senza adottare un punto di vista particolare: siamo con Lazzaro e il gruppo di persone e si riprende semplicemente quello che accade.
2. Con una focale più lunga che isola Lazzaro dal gruppo. In questo caso la camera può essere montata su un cavalletto e rimanere fissa o eseguire una panoramica, oppure essere montata su un carrello. Lui è allora generalmente ripreso dal basso e viene esaltato nell'inquadratura.
3. Con un punto di vista che si distanzia chiaramente dalla narrazione. Le inquadrature sono allora più larghe e spesso si riprende dall'alto, come se ci fosse una "entità" che osserva Lazzaro.

Fonte: *ibid.*

45: Betteni-Barnes, «*La grazia bambina*», p. 36

46: A proposito di *Corpo celeste* Alice Rohrwacher dichiarava: « I didn't come up with ideas and then try to create or find locations. The locations themselves suggested the shots ».

Ratner, «*Heaven Down Here: Interview with Alice Rohrwacher*», p. 45

47: Hélène Louvart e Sébastien Buchmann. *Rencontres confinées. Conferenza organizzata dalla Fémis e messa in linea dalla scuola Louis Lumière*. https://www.youtube.com/watch?v=PKVkBuKn_nk. 25 Mag. 2020. Ultima consultazione 11 ott. 2021, (26:44)

possibile la luce del giorno come veniva percepita. Questo lavoro ha richiesto di trascorrere del tempo nei luoghi in cui si è girato a tutte le ore del giorno per conoscere la posizione del sole in ogni momento. È anche stato di grande aiuto il costante dialogo con Erita Frigato, la scenografa del film.⁴⁸

Ricreare la luce del giorno quando si gira in interno è una scelta estremamente frequente sui set cinematografici e consente di riprendere in orari diversi da quelli in cui si svolge la scena, qualunque siano le condizioni meteorologiche. L'originalità nell'approccio di Héléne Louvart sui set di Alice Rohrwacher consiste semmai nell'uso quasi esclusivo di proiettori posti fuori dalle finestre per illuminare le scene. In effetti anche nel caso in cui la luce principale proviene da fuori, molti direttori della fotografia usano una luce di riempimento posizionata all'interno,⁴⁹ il che consente un intervento più preciso per ottenere l'atmosfera voluta.

Che Louvart e Rohrwacher non piazzino quasi mai fonti di illuminazione in interno per le scene di giorno (fatta eccezione di quelle giustificate come il lampadario sopra il tavolo da pranzo della marchesa) trova una spiegazione nella volontà di non ostacolare la libertà di movimento dell'operatrice. Poiché non lavorano con un *découpage* preciso, è indispensabile che Louvart abbia la possibilità di accompagnare gli spostamenti dei personaggi con dei movimenti di camera che non sempre possono essere anticipati.⁵⁰ L'esigenza di poter sempre muoversi sul set, aggiustando la propria posizione con lo svolgimento delle riprese è di nuovo tipica di una maniera di filmare radicata nel cinema documentario.

L'universo della fiaba, già di fondamentale importanza ne *Le meraviglie*⁵¹ appare in maniera ancora più evidente in *Lazzaro felice*: la marchesa, il lupo, il finto rito feudale che segna la consacrazione dell'amicizia tra Lazzaro e Tancredi sono tutti elementi che alludono a un immaginario fatto di miti e di leggende. La presenza stessa di Lazzaro ha una dimensione magica e misteriosa, non per quello che lui fa ma per quello che lui è. Nelle note di regia del film Alice Rohrwacher scrive che « *Lazzaro felice* è la storia di una piccola santità senza miracoli, senza poteri o superpoteri, senza effetti speciali: la santità dello stare al mondo e di non pensare male di nessuno.⁵² »

La santità di Lazzaro deve trasparire nella ripresa. Lui non compie azioni notevoli, deve quindi essere l'immagine stessa a suggerire la sua santità. Tra i riferimenti visivi che Alice Rohrwacher aveva per *Lazzaro felice* c'erano i dipinti a soggetto religioso di Giotto e di Piero della Francesca.⁵³ Avere dei riferimenti non significa provare ad imitare un'immagine esistente. Poiché il lavoro di Louvart e Rohrwacher sul set è comparabile ad una ricerca,⁵⁴ avere un'idea del tipo di immagine che si cerca una volta che l'occhio è nel mirino è fondamentale. A questo proposito Louvart menziona per la seconda metà del film una volontà di cogliere dei momenti in cui l'illuminazione avrebbe potuto aiutare a rivelare l'aspetto divino di Lazzaro o almeno suscitare una domanda riguardo la sua natura.⁵⁵ Lei si riferisce in particolare alla sequenza in

48: Louvart e Buchmann, *Rencontres confinées*, (34:45)

49: Con il termine *luce di riempimento* si designa una fonte di luce secondaria utilizzata per attenuare le ombre create dalla fonte di luce principale

50: « Puisqu'il n'y a pas de découpage très précis, je ne peux pas me permettre d'avoir trop de lumière à l'intérieur, ça embourberait l'espace. Il ne faudrait pas non plus que ça empêche Alice de penser au plan qu'elle aimerait faire ». Louvart. *ibid.*, (40:16)

51: « a me è venuto in mente che forse [la storia di Gelsomina] è una "fiaba materica" ».

Rohrwacher in Betteni-Barnes, « *Devi sentire il mondo intorno a te* », p. 10

52: Rohrwacher, *Note di regia. Lazzaro felice*, p. 5

53: Maria Garcia. « What It Means to Be Human. An Interview with Alice Rohrwacher ». In: *Cineaste* XLIV.1 (Winter 2018), pp. 41-43

54: « avec Alice je sais que nous cherchons une écriture, et que toute erreur fait partie de notre recherche ».

Louvart, *La directrice de la photographie Héléne Louvart, AFC, parle de son travail sur "Lazzaro felice", d'Alice Rohrwacher*

55: Louvart e Buchmann, *Rencontres confinées*, (28:59)

cui Lazzaro riappare per la prima volta all'Inviolata e incontra i ladri. Una luce invernale, suffusa lo avvolge mentre il resto dell'inquadratura è immerso nella penombra.



Figura 2.11: Lazzaro riappare per la prima volta. Una luce diffusa lo avvolge e contrasta con il resto dell'inquadratura, immerso nella penombra.

In *Lazzaro felice* la luce appare ancora una volta come un elemento tangibile. L'esempio delle lampadine di cui i contadini mancano perché sono custodite dalla marchesa illustra bene il modo con il quale Alice Rohrwacher riesce a ricavare dalle situazioni dei simboli che per la loro concretezza non si limitano ad esprimere un'idea astratta, ma sono una possibilità con la quale si può giocare:

Siamo abituati a pensare al simbolo come a una cosa sempre pesante, retorica, invece può essere una cosa molto divertente. Ad esempio ci chiedevamo con H el ene Louvart come far capire il controllo della marchesa su questa gente che non ha catene. La marchesa distilla le lampadine. Lei d a solo il minimo della luce necessaria per vivere, non un po' di luce in pi u. Ovviamente questo   un simbolo,   un simbolo forte: loro non hanno la luce, loro non vedono[...] Per o   anche una cosa divertente, trovarsi in una famiglia che si ruba le lampadine per vedere.⁵⁶



56: Marie Richeux. *Par les temps qui courent*. Alice Rohrwacher: "L'innocence, m eme si on la perd, est une plante miraculeuse qui repousse". <https://www.franceculture.fr/emissions/par-les-temps-qui-courent/alice-rohrwacher>. France Culture, 7 nov. 2018. Ultima consultazione 11 ott. 2021, (19:18)

Figura 2.12: All'Inviolata si manca sempre di lampadine. La marchesa se le tiene per s e, costringendo i contadini a stare al buio.

Lavorare con le persone

I non attori sul set

3

Esistono le persone, l'insieme degli esseri umani, gli animali, le piante, gli insetti, tutto ciò che è vivo, che pensa, intuisce e sente. Quando mi capita di comunicare con l'insieme di tutte le persone riesco ad allargare e arricchire il mio orizzonte.

Cecilia Mangini

« Alice prima di lavorare con gli attori lavora con le persone ». Così Adriano Tardiolo, che interpreta Lazzaro, riassume la sua esperienza durante le riprese di *Lazzaro felice*.¹ Alice Rohrwacher ha scelto di affidare i ruoli principali di tutti i suoi film a dei non attori. Questa scelta si accompagna ogni volta da una lunga preparazione ed è resa possibile anche grazie al lavoro di Tatiana Lepore, che sui set di Alice Rohrwacher interviene come acting coach. Questo capitolo tratta delle modalità di lavoro con gli interpreti e comprende una conversazione con Tatiana Lepore.

1: Adriano Tardiolo. *Intervista per Orvieto TV*. <https://www.youtube.com/watch?v=P6X-qiATOyg>. 11 Giu. 2018. Ultima consultazione 4 ott. 2021, (3:31)

3.1 Lazzaro, personaggio-specchio

L'aura di mistero che circonda Lazzaro è tale che lui stesso non sa chi siano i suoi genitori. Quando Tancredi gli chiede come sia possibile, Lazzaro risponde semplicemente che « È andata così. Ma va bene ». Pertanto è inutile cercare un'interpretazione alle azioni di Lazzaro. L'importante è cosa proviamo di fronte a lui e come reagiamo quando siamo messi davanti alla bontà che lui incarna. Già ne *Le meraviglie* non si trattava di andare a scavare nella psicologia dei personaggi: « volevo cercare dei personaggi che fossero nati prima della psicoanalisi² » sosteneva allora Alice Rohrwacher.

2: Betteni-Barnes, «Devi sentire il mondo intorno a te», p. 11

Nel caso di Lazzaro potremmo persino ritenere il mistero come un elemento costitutivo del suo essere, « e in qualche modo ho rispettato questo mistero³ » tiene a precisare la regista, indicando che lei stessa di Lazzaro non sa veramente niente: non conosce né il suo passato né le sue motivazioni. Così Lazzaro non avrebbe potuto essere interpretato da un professionista poiché il lavoro dell'attore, il quale presuppone generalmente di capire l'origine e il significato di ogni azione del personaggio che si interpreta, sarebbe stato antitetico alla qualità principale che la presenza di Lazzaro doveva avere: l'innocenza. Non sarebbe neanche stato possibile affidare il ruolo a un aspirante attore: « un personaggio come Lazzaro non sarebbe mai andato a un casting⁴ ». Infatti Adriano Tardiolo non si presentò al casting che fu organizzato nella scuola dove lui studiava, ma la casting director Chiara Polizzi lo incontrò per caso quel giorno e vide subito in lui i tratti di Lazzaro. La prima reazione di

3: Richeux, *Par les temps qui courent*. *Alice Rohrwacher : "L'innocence, même si on la perd, est une plante miraculeuse qui repousse"*, (16:50)

4: Rohrwacher, *ibid.*, (17:20)

Adriano fu quella di declinare l'invito a recitare in un film, dopodiché fu l'amicizia nata tra lui e Alice Rohrwacher a farlo cambiare idea.⁵

La scelta accurata di non attori nei ruoli principali per evitare il ricorso ai soliti schemi psicologici per delineare i tratti salienti di un personaggio trova un precedente nei « modelli » di Robert Bresson.⁶ Ai suoi interpreti Bresson non dava nessuna indicazione riguardante eventuali emozioni. Si trattava per loro di eseguire determinate azioni e di dire le battute, non di recitare né di spiegare.⁷ Questo rifiuto di dare una spiegazione allo spettatore o anche solo di mostrargli esplicitamente quello che un personaggio risente è particolarmente evidente nel film del 1966 *Au hasard Balthazar*. A proposito di Balthazar, l'asino protagonista che dà il suo nome al film, Michael Haneke scrive:

“L'eroe” del film non è un personaggio nel quale ci possiamo identificare, che prova delle emozioni e ci consente di viverle per procura. È invece uno schermo di proiezione, una pagina bianca, il cui unico compito è di ricevere i pensieri e le sensazioni dello spettatore.⁸



Qualcosa di simile avviene con Lazzaro: Alice Rohrwacher ne parla come di un personaggio in cui la gente si vede rispecchiata.⁹ Lazzaro, proprio come Balthazar, non ci lascia la possibilità dell'immedesimazione. Entrambi sono personaggi innocenti, confrontati con la brutalità del mondo e le sue ingiustizie più assurde. Il loro essere impassibili mentre vanno incontro a un destino tragico preclude che sia la recitazione a dettare al pubblico quale emozione provare. Lazzaro da questo punto di vista è come uno specchio, nell'accezione del termine che dà Anna Maria Ortese in *Corpo celeste*.¹⁰

Questo fenomeno apocalittico (ma anche incantatore) del vivere, essendo tanto intenso, e sfuggente a qualsiasi prova o analisi di parte – essendo l'insondabile o inafferrabile stesso –, non si può rendere che in uno stato d'animo contrario [...] È il caso dello specchio. Solo una superficie gelida ed elegante – assolutamente immobile – potrà riprendere il moto scompigliato di un albero scosso dal vento, o il levarsi fresco di belva di un'onda verde del mare. Il mare non riflette il mare, né l'albero l'albero. Solo in

5: Alice Rohrwacher. *Lazzaro felice - Cannes 2018 - Interview - VF*. <https://www.youtube.com/watch?v=vOKIuh8Wroo>. 14 Mag. 2018. Ultima consultazione 11 ott. 2021, (1:08)

6: Xavier Bittar. «Derrière les « modèles » amateurs de Robert Bresson : l'exemple de François Leterrier». In: *Double jeu* 15 (2018), p. 13

7: « L'acteur au cinéma doit se contenter de dire son texte. Renoncer à montrer qu'on l'a déjà compris. Ne rien jouer, ne rien expliquer ».

Robert Bresson in Roland Monod. «En travaillant avec Robert Bresson». In: *Cahiers du cinéma* 64 (nov. 1956), p. 18

8: « The screen “hero” is not a character who invites us to identify with him, who experiences emotions for us that we are allowed to feel vicariously. Instead, he is a projection screen, a blank sheet of paper, whose sole task is to be filled with the viewers' thoughts and feelings ».

Michael Haneke. «Terror and Utopia of Form. Robert Bresson's *Au hasard Balthazar*». In: *A Companion to Michael Haneke*. A cura di Roy Grundmann. Londra: Blackwell Wiley, 2010, p. 568 (trad. mia)

Figura 3.1: « un asino non ha una psicologia, solo un destino » (M. Haneke) (trad. mia) – Fotogramma da *Au hasard Balthazar* (1966) di Robert Bresson

9: Richeux, *Par les temps qui courent*. Alice Rohrwacher : “*L'innocence, même si on la perd, est une plante miraculeuse qui repousse*”, (15:53)

10: Ritengo che sia un parallelo pertinente quello con il libro di Anna Maria Ortese in quanto Alice Rohrwacher dice in intervista che oltre ad aver ispirato il titolo del suo primo film, la lettura di questo testo l'ha anche profondamente colpita: «Era un libro che avevo molto amato, che mi portavo spesso dietro nei miei vari traslochi fino alla Calabria.» Rohrwacher, «*L'anima, nel concreto...*», p. 101

qualcosa di natura profondamente diversa e contraria, la natura e l'animo tragico delle cose si riflettono.¹¹

Sono la quiete di Lazzaro e la sua estraneità al mondo in cui si svolge l'azione a conferire alla sua presenza le proprietà di uno specchio. Non si tratta per Alice Rohrwacher di rendere visibili le emozioni del protagonista grazie alla recitazione, ma di fare appello all'immaginazione dello spettatore e ai suoi ricordi, i quali vengono riflessi nel personaggio di Lazzaro. In questo caso la « natura profondamente diversa e contraria » alla quale allude Anna Maria Ortese può anche essere vista come quella del non attore, libero dal desiderio di apparire e che si ritrova comunque sotto i riflettori.

A differenza dei modelli di Bresson, gli interpreti dei film di Alice Rohrwacher non si limitano a pronunciare le battute senza mai manifestare la loro intenzione. Il raggiungimento di una certa consapevolezza di sé da parte dei non-attori è persino un punto che contraddistingue i set della regista.¹² L'aspetto che più profondamente unisce il cinema dei due autori è forse l'intima corrispondenza tra ciò che hanno raccontato e i mezzi che hanno usato per farlo. « Non pensare al tuo film al di fuori dei mezzi che ti sei fatto¹³ » scriveva Bresson. Non si tratta con il ricorso ai non professionisti di esibire sullo schermo un carattere singolare o di mettere in mostra l'autenticità di una prestazione. La ricerca che prepara e accompagna la recitazione sui set di Alice Rohrwacher permette di valorizzare il contributo di ciascun interprete aiutando ognuno a trovare il proprio posto all'interno della narrazione.

3.2 Il lavoro di coaching

Per ognuno dei film di Alice Rohrwacher è stato svolto con gli interpreti un lavoro individuale, specifico, reso possibile dai lunghi periodi di tempo dedicati alla ricerca, all'allenamento e alle prove. In un saggio dedicato alle pratiche di casting e di coaching nel cinema italiano di questi ultimi anni, la studiosa della recitazione Mariapaola Pierini focalizza la sua attenzione su due film che ritiene particolarmente degni di interesse per le modalità di lavoro con i non attori che sono state messe in pratica: *Le meraviglie* di Alice Rohrwacher e *L'intervallo* di Leonardo di Costanzo. In entrambi i casi il percorso di preparazione si ispira fortemente alle pratiche del teatro e passa attraverso esercizi e giochi che contribuiscono a creare un gruppo coeso e a aiutare gli interpreti ad acquisire padronanza dei luoghi, dei gesti e delle parole che fanno il film.¹⁴ Alice Rohrwacher è stata accompagnata per ogni suo film da Tatiana Lepore, attrice cinematografica e di teatro diventata acting coach. In un'intervista recente, la regista spiega che la loro collaborazione parte proprio da un'esperienza teatrale:

Il fatto è che prima di *Corpo celeste* non avevo mai fatto cinema, venivo dal teatro. Avevo lavorato in *Vocazione/set* di Gabriele Vacis, dove ho incontrato Tatiana Lepore, che è diventata la mia collaboratrice e acting coach. Una delle differenze sostanziali

11: Ortese, *Corpo celeste*, pp. 68–69

12: I tre saggi che Mariapaola Pierini ha dedicato alle pratiche di lavoro con i non attori sui set di Alice Rohrwacher sottolineano l'importanza di questa consapevolezza (vedere parte 3.2)

13: Robert Bresson. *Notes sur le cinématographe*. Parigi: Gallimard, 1975. Trad. it. *Note sul cinematografo*. Trad. da Ginevra Bonpiani. Venezia: Marsilio editori, 1986

14: Mariapaola Pierini. «I non attori che sanno recitare. Pratiche di casting e di coaching nel cinema italiano contemporaneo». In: *Bianco e Nero* 581 (gen.-apr. 2015), pp. 15–16

del cinema rispetto al teatro è che il tempo che il regista ha per stare con gli attori è sempre troppo poco in fase di preparazione. Chi viene dal teatro è abituato a un sistema intenso di prove, non solo delle scene ma anche di azioni (fisiche e non solo) che preparano l'attore allo spettacolo, esercizi per raggiungere la consapevolezza, sentire il gruppo. Noi abbiamo cercato di fare lo stesso.¹⁵

Il lavoro che svolge Tatiana Lepore inizia col trascorrere del tempo con gli interpreti, stabilire un rapporto di fiducia con loro, conoscere l'ambiente in cui vivono e le loro abitudini. Nel caso de *Le meraviglie* la preparazione è durata circa quattro mesi, di cui due in location,¹⁶ durante i quali le giovani protagoniste hanno acquisito familiarità con l'universo del film. La coach è garante della continuità tra la preparazione e le riprese e questo significa accompagnare le ragazze in un contesto, quello del set, che può essere destabilizzante per loro. Fare questo lavoro comporta quindi anche la responsabilità di mantenere un equilibrio nelle vite delle giovani interpreti durante i mesi di convivenza con la troupe.¹⁷

Gran parte del lavoro di Tatiana Lepore con i bambini sul set passa attraverso il gioco e la complicità. Si tratta di renderli partecipi della costruzione dei loro personaggi e di tradurre in azioni le situazioni scritte in sceneggiatura. Così la coach spiega di aver cercato insieme agli interpreti de *Le meraviglie* di declinare sotto varie forme espressive alcune sequenze del film:

Alla storia stavolta ci siamo attaccati come degli animali a un tronco durante il nubifragio: alcune situazioni, alcune sequenze le abbiamo mimate, cantate, disegnate, raccontate, a voce e per iscritto, ripetute come dei mantra, rivoltate in mille modi, per poter trovare il modo di condividerle profondamente tra tutti quelli che si era, individui, persone così lontane, così diverse, a volte con nulla o quasi in comune l'una con l'altra.¹⁸



15: Emiliano Morreale. «Accorciare le distanze. Intervista a Alice Rohrwacher». In: *FilmTv* 20 (2021). <https://filmtv.press/servizio/267159>. Ultima consultazione 11 ott. 2021

16: Pierini, «I non attori che sanno recitare», p. 16

17: Mariapaola Pierini. «Un'attività senza esempio. Collaborazioni femminili sul set di Alice Rohrwacher». In: *Arabeschi* 8 (lug.-dic. 2016), pp. 318-320. Il saggio è anche consultabile sul sito di Arabeschi: <http://www.arabeschi.it/73-unattivita-senza-esempio-collaborazioni-femminili-sul-set-di-alice-rohrwacher/>. Ultima consultazione 11 ott. 2021

18: Tatiana Lepore. Dattiloscritto inizialmente apparso sul sito <http://lemeraviglie.mymovies.it/> (2014), sul quale si può visitare la casa de *Le meraviglie*. L'estratto citato è riprodotto nel saggio di Mariapaola Pierini. «Una moltitudine di occhi, di mani. Percorsi verso la recitazione nel cinema di Alice Rohrwacher». In: *Essere (almeno) due. Studi sulle donne nel cinema e nei media*. A cura di Giovanna Maina e Chiara Tognolotti. FAScInA. Pisa: Edizioni ETS, 2018, p. 152

Figura 3.2: Tatiana Lepore sussurra nell'orecchio di Maris Stella Morrow (Luna) sul set de *Le meraviglie*. Fotografia di Simona Pampallona

Più che trasmettere agli interpreti un bagaglio tecnico, le pratiche di lavoro sui set di Alice Rohrwacher consistono nel creare un terreno comune a tutti, attori e non attori, uno spazio all'interno del quale ognuno possa beneficiare della presenza degli altri.¹⁹

3.3 Discussione con Tatiana Lepore

Ho incontrato Tatiana Lepore l'11 giugno 2021 a Torino. In quel periodo lei faceva l'acting coach per la serie Il Re, realizzata da Giuseppe Gagliardi. Durante questa discussione le ho chiesto di parlarmi del lavoro con gli interpreti e dei rapporti umani sui set di Alice Rohrwacher.

Quando ci siamo sentiti al telefono oggi mi hai detto che credi in un cinema che coinvolge tutti. Mi sembra di capire che sia così sui set di Alice Rohrwacher, e che l'organizzazione sia molto meno gerarchica rispetto a tante altre produzioni. Questo cambia la maniera in cui lavori?

Cambia la maniera in cui vivi. Il lavoro che sto facendo adesso sono sei mesi di vita in cui tu convivi con i tuoi colleghi dieci ore al giorno, sei giorni a settimana. Mezz'anno di vita, è tanto no? Trovo che la cosa più bella dei film di Alice è che lei non nega questo. Perché questa è una realtà, sono pazzi quelli che non la vedono. Non è un campo in cui puoi permetterti di avere una separazione molto netta tra il lavoro e la vita. Sarebbe come coinvolgere solo le mani se fai la sarta o solo il corpo se fai l'attore. Sui set di Alice c'è meno l'idea che uno è lì perché è l'elettricista e fa il suo mestiere. Invece sai che lui è Giordano e questo è anche responsabilizzante perché se Giordano appende male un cavo puoi rivolgerti direttamente a lui e dirgli che ha fatto una cosa pericolosa. Non è che c'è più convivialità, siamo tutti ancora più professionali perché quello che stiamo facendo ci coinvolge personalmente. Le sessanta persone del set si conoscono tutte per nome, e c'è anche un dialogo tra reparti generalmente separati tra di loro. Nel cinema tradizionale l'approccio è: "io faccio il mio, tu fai il tuo", è quasi una forma di rispetto questo. Per un film come *Lazzaro felice* la forma di rispetto è che tu sappia qual'è il mio problema, come sto lavorando.

Per i film di Alice intervieni fin dalla fase di casting?

È un lavoro di squadra, si parte da una condivisione della scrittura e quindi del progetto film, del senso del film e della storia. Lavoro a stretto contatto con Chiara Polizzi che è la casting director con cui sempre collabora Alice. È una casting director molto particolare, nel senso che oggi in Italia la sua figura si limita molto spesso a cercare tra i volti già conosciuti, tra i nomi, tra le agenzie degli attori più o meno famosi, ma comunque professionisti. Per quanto riguarda Chiara Polizzi invece lei di solito fa anche un lavoro di scouting, il che vuol dire andare a cercare nuovi volti, nuovi talenti sia tra gli attori, giovani o meno, sia tra i non attori. La ricerca si svolge anche in strada o in altri posti a

19: A proposito del suo lavoro con gli interpreti Alice Rohrwacher aggiunge nell'intervista di Emiliano Morreale citata in precedenza: « Io poi ho una passione per i cast misti, per il far incontrare persone che non si incontrerebbero nella vita reale: un grande attore con uno sconosciuto, un bimbo con un vecchio. Mi piace creare un gruppo forse improbabile, forse rischioso, ma emozionante, nel quale si incontra il diverso ». Morreale, «[Accorciare le distanze](#)»

seconda della richiesta, e la scelta di dove andare a cercare rientra in quello che chiamo il progetto generale e quindi è sempre il frutto di una collaborazione. Per *Le meraviglie* è stato fatto un grande casting nelle scuole della zona all'incrocio tra Toscana, Umbria e Lazio, nei paesi limitrofi a dove si girava, come anche per *Lazzaro felice*. Per *Corpo celeste* invece siamo andati in una comunità che vive fuori dai contesti cittadini, la comunità degli Elfi, perché si cercava una bimba che non somigliasse a niente di urbano e che facesse contrasto con i bimbi di Reggio Calabria. Si tratta sempre di un lavoro molto approfondito e lungo, lavoro con Alice già a partire dalla fase di casting, nei provini finali quando è già stata fatta una selezione. Per questi provini finali c'è Alice, c'è Chiara Polizzi e ci sono anche io. Questa è una cosa che accomuna tutti i film di Alice.

Come si svolge la preparazione?

Io e Alice abbiamo in comune un'esperienza di preparazione attoriale in teatro. Ci conosciamo da quando lei studiava all'università e io facevo l'attrice. Insieme abbiamo fatto degli spettacoli a Torino e dintorni con un regista che si chiama Gabriele Vacis e che dirigeva la compagnia del Teatro Settimo allora. Io facevo l'attrice nei suoi spettacoli e Alice si era accostata a lui prima come semplice allieva e osservatrice, poi era entrata in qualche spettacolo come artista perché lei suona, ha una passione per la musica popolare, il canto popolare e quindi era esperta di cose che negli spettacoli di Vacis erano molto importanti. Quindi tutto nacque così, lei un giorno mi chiamò e disse: "Ho deciso di accettare la proposta di un produttore [Carlo Cresto-Dina] che mi vuol far fare un film, sono terrorizzata. Io so scrivere, ma ho sempre solo scritto, non ho mai diretto. Sono alcuni attori, altri non attori che voglio prendere per fare il film. Ho bisogno di te per affiancarmi". Uso la parola "affiancarmi" e non "aiutarmi" perché c'è un pregiudizio sulla figura dell'acting coach: sembra che serva solo quando ci sono o attori incapaci o registi incapaci. Invece non è così, solo che come ci sono i reparti di fotografia, di costume e altri filoni del lavoro cinema secondo noi c'è anche quello della recitazione. L'acting coach non si sostituisce al regista, ma prolunga il suo lavoro. Tra le mille cose che lui ha da fare tu prosegui nell'allenamento degli attori e quindi è come approfondire quel lavoro, che comunque parte sempre dalla regia. Non ho un approccio autoriale, sono guidata dalla sceneggiatura e poi dalla regia a fare un lavoro di ricerca e di preparazione con gli attori. L'allenamento è molto simile a quello del teatro, si fanno prove, e a seconda dei casi, delle persone singole, uso anche le mie competenze pedagogiche, metodi di rilassamento, di concentrazione, di immedesimazione, esercizi dal metodo Strasberg: varie discipline che metto al servizio della preparazione a seconda di quello che serve di più. Lavoriamo a partire dall'organicità del movimento fisico, dalla possibilità di stare in scena per tante ore e di seguire uno sviluppo emotivo di un personaggio. Naturalmente se abbiamo a che fare con un meraviglioso essere come Adriano Tardiolo che fa il contadino, studia agraria e ha tutt'altro in testa nel momento in cui lo scegliamo per fare il protagonista di un film come *Lazzaro felice* bisogna un po' insegnarli tutto, però senza la velleità di volerlo

trasformare, quindi mettendoci al servizio di quello che lui già è. Rispetto la natura delle persone che abbiamo scelto per i personaggi, che sono sempre aderenti alla sceneggiatura, e cerco di farli rimanere se stessi rafforzando semplicemente gli strumenti tecnici e le possibilità espressive che loro magari non sanno di avere. E poi anche il contesto ha un ruolo fondamentale, per esempio per *Le meraviglie* c'è stato un gran lavoro di presenza sul territorio, di convivenza. Quella famiglia ha vissuto veramente insieme per un po' di tempo, con Alice che faceva delle osservazioni. Costruivamo anche delle situazioni molto simili a quelle che il film racconta: far provare alle bambine il lavoro con le api, vivere in una piccola azienda agricola insieme a dei soggetti originali che in quel caso erano il padre e la madre di Alice. Era tutto a conduzione familiare e questo ha consentito un passaggio di competenze anche in senso più ampio, di vita, di vissuto. Questo ha consentito loro di sapere come i personaggi potevano pensare, agire, vivere e sentire.

Hai sottolineato che il tuo lavoro parte sempre dalla sceneggiatura. Alice dice in un'intervista che non segue le cosiddette regole della sceneggiatura, e che nelle didascalie invece di limitarsi a scrivere le azioni che un personaggio compie include a volte lunghe descrizioni che possono fare riferimento a un evento passato o a un ricordo.²⁰ Come questo influenza il tuo lavoro?

Mi viene di nuovo da citare il teatro. Molte volte chi scrive per il teatro – e lei ha anche scritto per il teatro prima – usa degli stratagemmi per raccontare o descrivere qualcosa che non è presente in scena. Esiste una scrittura che si chiama di scenografia verbale, un classico esempio lo si trova in *Romeo e Giulietta* di Shakespeare nel monologo in cui Romeo si ricorda il suo incontro con lo speziale e ne descrive la bottega.²¹ Nella scrittura teatrale si ricorre anche a quello che si chiama l'attualizzazione del ricordo: suscitare un'emozione al presente legata a un evento passato, qualcosa di simile a un flashback. Alice lo fa un po' con i suoi attori, trovo che ha una perizia nelle didascalie. Le sue didascalie sono descrittive, non sono psicologiche. Quando scrive non lo fa come se lei stesse al di sopra, dicendoti come ti devi sentire. Invece ti presenta una cosa e si chiede: "Come te la posso descrivere? Mi sembra che sia così. C'è una collinetta, poi discende giù, e in lontananza si vede il mare". Ti descrive delle cose utili per farti emozionare e che non sono invasive, delle cose che trovo preziosissime quando devi recitare. È proprio la posizione con cui si pone rispetto alla materia che è interessante: distanza, rispetto e tentativo di essere all'altezza. Chi esce dalle scuole di scrittura tende a ragionare in base al budget. Alice non lo fa mai, scrive chiedendosi: "Chissà qual'è la storia che devo raccontare?", come se fosse un'investitura, non esattamente divina, ma qualcosa di magico ce l'ha comunque. Con Pietro Marcello si è trovata,²² condividono questa follia del permettersi coraggiosamente di non partire dal: "Dove andrà a finire questo film? A chi è rivolto?". Poi ci arrivi per un ragionamento etico, sociale, politico che è importante fare dopo, forse durante, ma non prima.

20: Film at Lincoln Center. *Alice Rohrwacher | Directors Dialogue | NYFF56*. <https://www.youtube.com/watch?v=sRURFCD05H4>. 14 Dic. 2018. Ultima consultazione 11 ott. 2021, (40:49)

21: *Romeo e Giulietta* atto V scena I:
« Dentro la squallida sua botteguccia
era appesa una grossa tartaruga
accanto a un coccodrillo imbalsamato,
e pelli di diversi brutti pesci;
e tutt'intorno, su degli scaffali,
un'accozzaglia di scatole vuote,
vasi di terracotta color verde,
vesciche enfiate e sementi ammuftite,
spaghi e pasticche di rosa canina
rinsecche e tutte forate dai tarli;
il tutto sparso qua e là alla meglio,
come messo a far mostra.

Davanti a tal miseria, mi son detto:
se uno abbisognasse d'un veleno,
la cui vendita a Mantova è vietata,
anzi punita fino con la morte,
qui vive un miserabile pitocco
che glielo venderebbe... »

Traduzione di Goffredo Raponi

22: Pietro Marcello e Alice Rohrwacher hanno recentemente girato e montato, insieme a Francesco Munzi, il documentario collettivo *Futura* (2021)



Figura 3.3: « Le sessanta persone del set si conoscono tutte per nome, e c'è un anche dialogo tra reparti generalmente separati tra di loro. Per un film come *Lazzaro felice* la forma di rispetto è che tu sappia qual'è il mio problema, come sto lavorando ». (Tatiana Lepore) – Immagine dal set di *Lazzaro felice*. Fotografia di Simona Pampallona



Figura 3.4: « Costruivamo anche delle situazioni molto simili a quelle che il film racconta: far provare alle bambine il lavoro con le api, vivere in una piccola azienda agricola insieme a dei soggetti originali che in quel caso erano il padre e la madre di Alice ». (Tatiana Lepore) – Immagine dal set de *Le meraviglie*. Fotografia di Simona Pampallona

A proposito di cose folli, immagino che aver lavorato con una cinquantina di contadini che non avevano mai recitato per Lazzaro felice abbia richiesto un'organizzazione fuori dal comune. Hai potuto passare del tempo con ognuno di loro individualmente o avevi delle strategie per lavorare con tutto il gruppo insieme?

Tutte e due le cose. Come si fa? La prima risposta è con il tempo. Devi convincere una produzione a darti il tempo. E il tempo è denaro, tu puoi anche essere pagato meno per avere più tempo, devi inventarti un modo. Mi sono trasferita in Umbria, quando abbiamo girato *Lazzaro* stavo lì da un anno e conoscevo già il luogo perché è casa di Alice e avevamo già girato *Le meraviglie* in quella zona. È tutto tempo guadagnato perché conosci il carattere delle persone, le mie strategie funzionavano meglio perché avevo una certa familiarità con il luogo. Oltre al tempo conta anche la strategia. Un buon terzo del lavoro che faccio adesso è di organizzazione. Devi frazionare il lavoro tra individuale e collettivo, specialmente in un film come quello. Ci sono dei personaggi, delle persone che richiedono più tempo individuale e altri che richiedono più tempo collettivo, ovviamente con i protagonisti ho passato più tempo individuale. Non puoi mai prescindere dalla relazione privata, se no nel lavoro di gruppo non ottieni niente. Sono stata adottata praticamente da venti, trenta famiglie, li conosco personalmente, sono andata a casa di tutti loro. A un certo punto il rischio era anche di fare concorrenza alla loro vita vera. Almeno dieci dei giovani che avevamo scelto con dei ruoli grossi hanno rifiutato il film perché avevano i loro campi di patate, il loro olio, le loro attività. Quindi c'è anche una relazione individuale e non solo lavorativa, un rapporto di fiducia, un dialogo tale per cui loro si convincono, si decidano e si affezionino al progetto. Alcuni con una consapevolezza, altri con un'altra. Tu devi essere molto trasparente, sincero e schietto con delle persone che poi vengono e per un po' di mesi fanno una vita molto faticosa, straniante e diversa dalla loro. Devi cambiare anche un po' il tuo linguaggio se no loro a volte si spaventano. Se usi solo delle arti totalmente razionali o intellettuali non li conquisti, deve intervenire anche l'istinto, la mimesi, il gioco.

La mescolanza tra attori e non attori è un aiuto per la recitazione?

Per quanto riguarda i film di Alice la commistione tra attori e non attori aiuta tantissimo perché è il tema. Per fare un lavoro che è incentrato sulla mescolanza di realtà e finzione cosa c'è di meglio di far lavorare un attore con un non attore?

Alice usa spesso la parola ibrido per parlare del suo lavoro

È vero, i suoi film sono ibridi. Sono ibridi tra fiaba e realismo, tra fantasia e realtà, tra sogno e quotidianità, tra qualcosa di molto etereo e qualcosa di molto terrestre: la caccia, gli animali. L'incontro tra attore e non attore è una ricchezza enorme. Gli attori sono avvantaggiati dal lavorare con i non attori e viceversa, davanti a qualcosa che non conosci non puoi fingere. Mi viene in mente Sam Louwyck, che fa la parte del padre ne *Le meraviglie*, l'ho inseguito per mezzo Belgio per prepararlo. Abbiamo lavorato sul testo, sulla lingua italiana in treno, in

metropolitana, in macchina, in autobus. Lui canta, ha lavorato nel circo da più giovane, ha fatto il ballerino. Quando l'abbiamo conosciuto stava facendo una fiction, dei concerti ogni tanto la sera e poi delle prove per uno spettacolo teatrale. Nel frattempo dovevo prepararlo, lavorare sulla lingua. Poco fa ho rivisto i video che avevo fatto durante le prove di *Corpo celeste* e de *Le meraviglie*, questo mi aiuta a capire cosa facciamo. Facciamo molto lavoro sul corpo perché è quello che accomuna attori, non attori e non solo, anche gli animali. Parto da questo per accorciare le distanze tra le persone. Poi c'è un lavoro di costruzione di un percorso, di una storia dall'interno. Non amo usare un metodo solo, non amo che il metodo prevalga sull'esperienza specifica e soprattutto sulla persona specifica. Molto spesso lavoro con un protagonista, sono a stretto contatto con una persona per molto tempo con cui si crea un rapporto di lavoro a sé, ogni volta è un viaggio diverso. Il punto di partenza è la sceneggiatura per me, è come l'albero a cui mi attacco nella tempesta. È quello che motiva il mio rapporto di creazione e di lavoro con gli attori. Spazio in mille modi, ma intorno a quello, alla storia. La racconto, la faccio raccontare, la riscrivo, la maneggio, ci gioco, cerco di trovare tutti i modi per mantenerla viva. Uso l'improvvisazione, l'esercizio fisico, stanco molto gli attori. La condizione in cui attori e non attori si somigliano di più è quando sono molto impegnati, molto stanchi, molto poco razionali. Molti attori professionisti scoprono cose nuove, riescono ad uscire dai loro clichés quando sono stanchi, impegnati da occupazioni pratiche, fisiche molto spesso, possibilmente nuove, che non hanno mai sperimentato. Alice scrive per immagini, la stessa immagine può dare suggestioni diverse a persone diverse e da quello attingiamo. Facciamo molte riprese durante le prove e quindi prepariamo diverse ipotesi di costruzione delle scene, che poi servono ad Alice a fare il suo lavoro che è molto elaborato, lei di solito non gira più di due scene al giorno. C'è un lavoro di preparazione in cui si vive insieme. Per tutte *Le meraviglie* avevamo una casa in cui stavamo io, Hélène [Louvat], Alice, sotto c'erano le bambine e grande parte del giorno lo passavamo insieme. Nella casa accanto c'erano la scenografa, la costumista, la parrucchiere.

Trovo interessante la contraddizione, che forse è solo apparente, tra il cercare di cogliere quello che gli interpreti ti danno e l'essere sempre fedele alla sceneggiatura. C'è improvvisazione sui set di Alice?

Sul set c'è molto poca improvvisazione. Piuttosto Alice riscrive, e dopo quando arriviamo al set la scena è uscita fuori anche da qualche improvvisazione, ma riscritta. Vedendo le prove lei può decidere di cambiare qualcosa. Sembra che l'improvvisazione dia molta libertà agli attori, ma in realtà la toglie a tutti gli altri. È una finta libertà, una libertà solo per pochi. Nei film di Alice non sono protagonisti solo gli attori, ci sono delle scene in cui è protagonista il suono. Se il fonico non sapesse cosa racconta quella scena non potrebbe fare correttamente il suo lavoro. Non esiste un membro della troupe dei film di Alice che non conosce la sceneggiatura. Lei è alla pari con tutti, parla con te per capire come è meglio che recitino gli attori, parla con Hélène [Louvat] per capire come è meglio girare, magari si scontrano anche. Se ne sa più di te su



Figura 3.5: « Alice scrive per immagini, la stessa immagine può dare suggestioni diverse a persone diverse e da quello attingiamo ». (Tatiana Lepore) – Immagine dalla scena finale de *Le meraviglie*. Fotografia di Simona Pampallona



Figura 3.6: « Non amo usare un metodo solo, non amo che il metodo prevalga sull'esperienza specifica e soprattutto sulla persona specifica ». (Tatiana Lepore) – Alice Rohrwacher, Agnese Graziani e Tatiana Lepore sul set de *Le meraviglie*. Fotografia di Simona Pampallona

una cosa te lo dice ma se ne sa di meno ne sa di meno. È davvero molto raro sentire questa trasparenza di dialogo, di rapporti, che non sono dettati da convenzioni. Per *Lazzaro felice* abbiamo fatto crescere un campo di tabacco, ci sono voluti tre mesi, poi abbiamo raccolto quei mucchi di foglie e li abbiamo fatti essiccare. Chi ci ha insegnato a farlo erano i contadini a cui io insegnavo a recitare.

Riprendere i contadini mentre fanno quel lavoro è una maniera di conservare una memoria di quei gesti, di quei saperi che stanno scomparendo. Immagino che sia una cosa alla quale pensate, come pensate all'impatto che voi come troupe avete sull'ambiente. Cosa mi puoi dire su queste questioni?

L'obiettivo di Alice è anche molto modestamente e concretamente di farlo davvero questo lavoro di coltivazione. Almeno durante questi tre mesi abbiamo effettivamente piantato un campo di tabacco e abbiamo lavorato con un'azienda agricola. Lei voleva provare a continuare ma non è stato possibile. Ed è la trama dei suoi film se ci pensi: il luogo rimane deserto quando non c'è più nessuno all'Inviolata, cioè quando la troupe se ne va. Succede la stessa cosa alla fine de *Le meraviglie* quando la casa rimane vuota. Per Alice sarebbe impensabile girare senza seguire il protocollo EcoMuvi, e anche la produzione con cui lei lavora lo adotta sempre. Limita i danni, ma è inevitabile che una troupe che occupa un territorio per un periodo e poi se ne va danneggi l'ambiente. Una delle cose più importanti è che abbiamo appreso delle competenze sul set che poi diffonderemo. Ho imparato delle cose sul riutilizzo, sul chilometro zero, ho imparato a fare un orto, da allora non compro praticamente più verdure al supermercato. Questo è un esperimento ecologico forte, e l'impatto è forse ancora più evidente su chi inizialmente era meno sensibilizzato. Nei suoi film questo è il tema sostanzialmente, quindi è inevitabile che impari qualcosa a riguardo quando lavori con lei, ed è coerente con la sua vita, essendo lei di famiglia contadina, di apicoltori. È molto delicata l'ape, e all'ape è collegato l'ecosistema, se le api si estinguessero moriremmo tutti. È come se una metafora si incarnasse in realtà prima che in arte.

A proposito di api ricordo un'intervista in cui Alice faceva un parallelismo tra il lavoro con le api che sono animali che non si possono rinchiudere e quello con la pellicola, sulla quale non hai mai il controllo assoluto.²³ Questa volontà di lavorare nella relazione piuttosto che nel controllo la avverto anche in quello che mi hai detto del lavoro con gli interpreti.

Tutti i film di Alice sono pieni di vite incontrollabili, non solo le api: i contadini, i bambini. Le due bambine piccole de *Le meraviglie* erano selvatiche, loro sapevano che avevano le armi contro di noi se volevano, potevano dire "no, oggi non ho voglia", e tutti eravamo fermi, oppure potevano guardare nella macchina da presa. In *Corpo celeste* c'erano i bambini, c'era Pasqualina Scuncia nel ruolo della catechista che era molto insicura, c'erano tante cose difficili da gestire. Un giorno, dopo una scena molto delicata ci siamo accorti che la pellicola si era bruciata e che avevamo perso le riprese di tutte le scene che avevamo girato in quei tre giorni. Lei ha detto "Come faccio a rigirarle quelle scene? Le

23: Mastrantonio, «Conversazione tra Alice Rohrwacher e Dario Brunori "Forse andrà tutto bene"», (questa questione viene abordata nel quarto video a 9:12)

ho girate oramai.” Abbiamo girato altre scene che potessero sostituire quelle che avevamo perse, ma erano scene diverse. Non era qualcosa di ripetibile. Dal mio punto di vista quello che lei e Hélène fanno   una danza. Hélène ha la macchina a mano, Alice   al suo fianco, vede le immagini su un piccolo schermo e la guida dandole degli input tattili. Fanno provare gli attori e poi dopo decidono come inquadrare la scena. Ho fatto tantissime prove per delle cose che poi non hanno inquadrato. Magari in una scena c’era un litigio, una cosa per la cui preparazione avevamo impiegato tanta fatica e arrivati a quel momento della scena la macchina si sposta, ma non lo sapevamo. Ci sono delle fasi nel lavoro, loro sono presenti durante la tua fase e tu sei presente durante la loro fase. Nei film di Alice le figure importanti sono sempre le stesse, ci si conosce tutti e quindi siamo abituati a coordinare i nostri movimenti, un po’ come il circo.   un po’ anarchico, pu  capitare che scatti una riunione in mezzo al campo di grano o ai calanchi. A volte, se c’  una scena molto emotiva e vedo che non succede quello che dovrebbe succedere allora mi butto, alzo la voce, faccio cose strane.

In certi momenti senti di dover prendere un po’ di distanza per permettere ad Alice di avere un contatto pi  diretto con chi recita?

S , sono talmente innamorata del lavoro con lei che ci sono state un paio di occasioni in cui ho sentito di dovermi togliere per non sovrappormi a lei, perch  il nostro lavoro   molto vicino. A volte sono talmente coinvolta che rischierei di espandermi. Per lei non   un problema, ma per le altre persone coinvolte nel film potrebbe esserlo anche solo a livello di immagine. Infatti in pubblico non facciamo mai interviste insieme perch  c’  sempre il rischio come ti dicevo di intendere il mio mestiere come una stampella per registi incapaci o attori incapaci. Quindi ci sono state un paio di occasioni in cui mi sono trattenuta. In quei casi   impossibile che lei ti calpesti o ti maltratti, non   nella sua indole, ma ti pu  dimenticare,   talmente capiente nel cuore, nella testa, che se non ci sei pi  tu ti occupa d’altro, perch  c’  tanta gente nel mondo di cui occuparsi. Quindi scompaio, ma ogni tanto ricomparo per ricordarle che ci sono, e questo vuol dire anche “sono con te, ti sostengo, ti aiuto”. Quindi s  c’  un tempo in cui senti che ti devi trattenere, ma non nel senso che quando finisce il mio lavoro inizia il suo, non ho mai avuto questa sensazione. Alle prove siamo tutti che ascoltiamo Alice e lei mi dirige, non c’  mai stato un fraintendimento di ruoli tra me e lei. Lei fa un’altra cosa rispetto alla mia, che a me serve se no non so dove andare. Io faccio una cosa che a lei credo serva. Lei sa dove andare perch    il nostro capitano, noi possiamo permetterci di non saper dove andare e di farci guidare da lei,   tutto chiaro questo. Certo che a volte bisogna stare tanti in uno stesso spazio quindi se tu prendi tanto spazio devi un attimo tirarti indietro. Durante le prove io spesso prendo tanto spazio perch  sono davanti a tutti gli attori, poi mi sposto e c’  lei davanti,   proprio una questione geografica.



Figura 3.7: « L'obiettivo di Alice è anche molto modestamente e concretamente di farlo davvero questo lavoro di coltivazione. Almeno durante questi tre mesi abbiamo effettivamente piantato un campo di tabacco e abbiamo lavorato con un'azienda agricola ». (Tatiana Lepore) – Trebbiatura del grano in *Lazzaro felice*. Fotografia di Simona Pampallona



Figura 3.8: « Tutti i film di Alice sono pieni di vite incontrollabili, non solo le api: i contadini, i bambini. Le figure importanti sono sempre le stesse, ci si conosce tutti e quindi siamo abituati a coordinare i nostri movimenti, un po' come il circo ». (Tatiana Lepore) – Immagine dal set di *Le meraviglie*. Fotografia di Simona Pampallona

Conclusione

Il cinema di Alice Rohrwacher è fatto di collaborazioni. Su pochi set come sui suoi si trova una così completa e sincera adesione al film da parte di ogni persona che ci lavora. Questo richiede di creare un mondo al quale ognuno possa credere fermamente *curando l'invisibile*²⁴ fin dalla scrittura della sceneggiatura. Il passo successivo è di accordare ad ognuno fiducia e considerazione, dando la direzione senza mai ricorrere alla coercizione.²⁵ Mettersi in ascolto significa anche non ignorare l'impatto che una produzione cinematografica ha in ogni caso, ed adottare un comportamento responsabile in particolare quando si tratta di tutela dell'ambiente e dei minori, un'attenzione che va ben oltre il rispetto delle norme vigenti.

Questa tesi si basa sulle testimonianze di persone che hanno contribuito ai film di Alice Rohrwacher. Si è scelto di dare la parola a due professioni in particolare: il manager di sostenibilità e l'acting coach. Si tratta di due figure poco diffuse tra le produzioni cinematografiche in Italia, mentre sui set della regista il loro lavoro viene considerato indispensabile. La loro presenza sul set riflette anche la ricerca di una coerenza tra i mezzi utilizzati e ciò che i film raccontano. Studiare il ruolo di queste due figure consente di vedere i film da una prospettiva nuova. Questa ricerca meriterebbe di essere arricchita da altre discussioni e potrebbe essere un punto di partenza per chi si interessa al cinema nella sua dimensione collettiva. In questa ottica i film di Alice Rohrwacher sono particolarmente ricchi di insegnamenti, in quanto cinema e vita sono inestricabilmente intrecciati sui suoi set. Questo è il principio alla base dei suoi film, il motivo per cui si avanza con prudenza eppure sempre con gioia: « il cinema non è una macchina, bensì un essere vivente che usa una macchina.²⁶ »

24: « Curo molto l'invisibile, per esempio inserisco lunghe descrizioni di sensazioni che in teoria rendono la sceneggiatura "sbagliata", ma è come calarsi in un mondo ».

Alice Rohrwacher in Morreale, «[Accorciare le distanze](#)»

25: A proposito delle sue collaboratrici Alice Rohrwacher dichiara in un'intervista sul cortometraggio *De Djess*: « mi sembra che queste donne in particolare con cui mi trovo a lavorare sono tutte persone che riescono ad avere un controllo della situazione senza dover diventare violente, senza dover diventare dure ». Il fatto che molte delle persone con cui Rohrwacher lavora siano donne è un punto ho scelto di non affrontare direttamente in questa tesi in quanto, come spiega in questa stessa intervista, lei ritiene che sia una coincidenza. Su questo argomento consiglio invece la lettura del saggio di Mariapaola Pierini, «[Un'attività senza esempio](#)».

Miu Miu Women's Tales #9 - De Djess - Interview with Alice Rohrwacher. <https://www.youtube.com/watch?v=9k0TaZEzb> - s. 19 Feb. 2015. Ultima consultazione 11 ott. 2021

26: Rohrwacher in Betteni-Barnes, «[La grazia bambina](#)», p. 34

Bibliografia

- Albanese, Nicholas. «Bodies in space: emplacement in Alice Rohrwacher's *Corpo celeste*». In: *The Italianist* 37.2 (2017), pp. 228–242.
- Albert. *Annual report 2019-2020*. https://wearealbert.org/wp-content/uploads/2020/10/albert_AnnualReport_19-20.pdf. Ultima consultazione 4 ott. 2021.
- Bazin, André. *Qu'est-ce que le cinéma ?* Parigi: Éditions du Cerf, 1985. Trad. it. *Che cosa è il cinema?* Trad. da Adriano Aprà. Milano: Garzanti, 1999.
- Betteni-Barnes, Francesca. «La grazia bambina. Intervista ad Alice Rohrwacher». In: *Cineforum* 505 (giu. 2011), pp. 34–36.
- «Devi sentire il mondo intorno a te. Conversazione con Alice Rohrwacher». In: *Cineforum* 536 (lug. 2014), pp. 8–13.
- Bittar, Xavier. «Derrière les « modèles » amateurs de Robert Bresson : l'exemple de François Leterrier». In: *Double jeu* 15 (2018), pp. 13–23.
- Bresson, Robert. *Notes sur le cinématographe*. Parigi: Gallimard, 1975. Trad. it. *Note sul cinematografo*. Trad. da Ginevra Bonpiani. Venezia: Marsilio editori, 1986.
- Carson, Rachel. *Silent Spring*. Boston: Houghton Mifflin, 1962. Trad. it. ripubblicato: *Primavera silenziosa*. Trad. da Carlo Alberto Gastecchi. 10^a ed. Milano: Universale Economica Feltrinelli, 2020.
- Casali, Arnaldo, cur. *Tra cielo e terra. Cinema, artisti e religione. Intervista ai protagonisti del grande schermo*. Bologna: Pendragon, 2011.
- Castley, Guy. «Eats, shoots and leaves: what the movie industry does to 'location'». In: *The Conversation* (17 lug. 2015). <https://theconversation.com/eats-shoots-and-leaves-what-the-movie-industry-does-to-location-42417>. Ultima consultazione 4 ott. 2021.
- Dawson, Thomas. *Keeping the faith: Alice Rohrwacher on *Corpo Celeste**. <https://www.bfi.org.uk/news-opinion/sight-sound-magazine/interviews/keeping-faith-alice-rohrwacher-corpo-celeste>. 2012. Ultima consultazione 11 ott. 2021.
- Di Bianco, Laura. «Interview with Alice Rohrwacher». In: *Italian Women Filmmakers and the Gendered Screen*. A cura di Maristella Cantini. Londra: Palgrave Macmillan, 2013, pp. 247–252.
- «Ecocinema Ars et Praxis: Alice Rohrwacher's *Lazzaro Felice*». In: *The Italianist* 40.2 (2020), pp. 151–164. URL: <https://doi.org/10.1080/02614340.2020.1764726>.
- Ericson, Rune. *The Early Years of Super 16 and How it All Started*. www.fdtimes.com/2009/08/20/the-early-years-of-super-16-and-how-it-all-started/. 20 Set. 2009. Ultima consultazione 4 ott. 2021.
- Eurostat. *Greenhouse gas emission statistics - carbon footprints*. https://ec.europa.eu/eurostat/statistics-explained/index.php?title=Greenhouse_gas_emission_statistics_-_carbon_footprints. Feb. 2021. Ultima consultazione 4 ott. 2021.
- Florenskij, Pavel Aleksandrovič. *Lettera al figlio Kirill*. 21 Feb. 1937. Pubblicata in *Non dimenticarmi. Dal gulag staliniano le lettere alla moglie e ai figli del grande matematico, filosofo e sacerdote russo*. Trad. da Leonid Charitonov e Giovanni Guaita. Milano: Mondadori, 2000.
- Follows, Stephan. *The use of digital vs celluloid film on Hollywood movies*. www.stephenfollows.com/digital-vs-film-on-hollywood-movies. 11 Feb. 2019. Ultima consultazione 3 ott. 2021.
- Gallese, Vittorio e Michele Guerra. *Lo schermo empatico. Cinema e neuroscienze*. Milano: Raffaello Cortina Editore, 2015.

- Galli Macricé, Camilla. *Ridurre l'impatto ambientale nel cinema è possibile*. <https://www.greenplanner.it/2014/09/05/ridurre-limpatto-ambientale-nel-cinema-possibile/>. 5 Set. 2014. Ultima consultazione 4 ott. 2021.
- Garcia, Maria. «An Evanescent Girlhood. Interview with Alice Rohrwacher». In: *Cineaste* XL.4 (Fall 2015), pp. 26–29.
- «What It Means to Be Human. An Interview with Alice Rohrwacher». In: *Cineaste* XLIV.1 (Winter 2018), pp. 41–43.
- Ghosh, Amitav. *The Great Derangement: Climate Change and the Unthinkable*. Londra: Penguin Books, 2016. Trad. it. *La grande cecità. Il cambiamento climatico e l'impensabile*. Trad. da Anna Nadotti e Norman Gobetti. Vicenza: Neri Pozza, 2017.
- Haneke, Michael. «Terror and Utopia of Form. Robert Bresson's Au hasard Balthazar». In: *A Companion to Michael Haneke*. A cura di Roy Grundmann. Londra: Blackwell Wiley, 2010, pp. 565–574.
- Jullier, Laurent. *L'écran post-moderne. Un cinéma du recyclage et du feu d'artifice*. Parigi: L'Harmattan, 1997. Trad. it. *Il cinema postmoderno*. Trad. da Carla Capetta. Torino: Kaplan, 2007.
- Lincoln Center, Film at. *Alice Rohrwacher | Directors Dialogue | NYFF56*. <https://www.youtube.com/watch?v=sRURFCD05H4>. 14 Dic. 2018. Ultima consultazione 11 ott. 2021.
- Louvard, Hélène. *Corpo celeste. Note sulla fotografia del film*. <https://www.afcinema.com/Corpo-celeste.html?lang=fr>. 20 Dic. 2011. Ultima consultazione 11 ott. 2021.
- *Les merveilles. Note sulla fotografia del film*. <https://www.afcinema.com/Les-Merveilles.html?lang=fr>. Feb. 2015. Ultima consultazione 11 ott. 2021.
- *La directrice de la photographie Hélène Louvard, AFC, parle de son travail sur "Lazzaro felice", d'Alice Rohrwacher*. <https://www.afcinema.com/La-directrice-de-la-photographie-Helene-Louvard-AFC-parle-de-son-travail-sur-Lazzaro-felice-d-Alice-Rohrwacher.html>. 14 Mag. 2018. Ultima consultazione 4 ott. 2021.
- *Intervista con il collettivo di donne e persone transgenere nei dipartimenti di fotografia in Brasile (coletivo DAFB)*. <https://www.youtube.com/watch?v=rIn43ooJw-E>. 12 Ago. 2020. Ultima consultazione 4 ott. 2021.
- Louvard, Hélène e Sébastien Buchmann. *Rencontres confinées. Conferenza organizzata dalla Fémis e messa in linea dalla scuola Louis Lumière*. https://www.youtube.com/watch?v=PKVkBuKn_nk. 25 Mag. 2020. Ultima consultazione 11 ott. 2021.
- Mangini, Cecilia. *Intervista di Martina Trocano*. <https://www.artribune.com/arti-visive/fotografia/2021/01/cecilia-mangini-intervista-inedita-rip-documentario/>. 2021. Ultima consultazione 11 ott. 2021.
- Marino, Giorgia. *EcoMuvi: è italiano il primo disciplinare ambientale per il cinema*. <http://www.greennews.info/progetti/ecomuvi-e-italiano-il-primo-disciplinare-ambientale-per-il-cinema-20140619/>. 19 Giu. 2014. Ultima consultazione 4 ott. 2021.
- Mastrantonio, Luca. «Conversazione tra Alice Rohrwacher e Dario Brunori "Forse andrà tutto bene"». In: *Corriere della Sera* (22 gen. 2021). <https://www.corriere.it/sette/incontri/7-brunori-rorwacher/index.shtml>. Ultima consultazione 11 ott. 2021.
- Miu Miu Women's Tales #9 - De Djess - Interview with Alice Rohrwacher*. <https://www.youtube.com/watch?v=9k0TaZEzb-s>. 19 Feb. 2015. Ultima consultazione 11 ott. 2021.
- Monod, Roland. «En travaillant avec Robert Bresson». In: *Cahiers du cinéma* 64 (nov. 1956), pp. 16–20.
- Morante, Elsa. *Lettera alle Brigate Rosse*. Mar. 1978. Prima pubblicazione su "Paragone" n.7 (456), 1988. Ripubblicata insieme al *Piccolo Manifesto dei Comunisti (senza classe né partito)*. Roma: nottetempo, 2004.
- Moretti, Nanni. «Conversazione con Alice Rohrwacher». In: *Tra cielo e terra. Cinema, artisti e religione. Intervista ai protagonisti del grande schermo*. A cura di Arnaldo Casali. Bologna: Pendragon, 2011, pp. 205–212.

- Morreale, Emiliano. «Accorciare le distanze. Intervista a Alice Rohrwacher». In: *FilmTv* 20 (2021). <https://filmtv.press/servizio/267159>. Ultima consultazione 11 ott. 2021.
- Morse, Stephen S et al. «Prediction and prevention of the next pandemic zoonosis». In: *The Lancet* 380.9857 (2012), pp. 1956–1965.
- Murch, Walter. *In the blink of an eye: A Perspective on Film Editing*. 2^a ed. Los Angeles: Silman-James Press, 2001. p. 78. Trad. it. *In un batter d'occhi*. Trad. da Gianluca Fumagalli. Torino: Lindau, 2007.
- Odifreddi, Piergiorgio. «La fede di celluloidi. Conversazione con Alice Rohrwacher». In: *Micromega* 6 (2011), pp. 235–251.
- Ortese, Anna Maria. *L'iguana*. Firenze: Vallecchi, 1965.
- *Corpo celeste*. Milano: Adelphi, 1997.
- Pierini, Mariapaola. «I non attori che sanno recitare. Pratiche di casting e di coaching nel cinema italiano contemporaneo». In: *Bianco e Nero* 581 (gen.-apr. 2015), pp. 12–18.
- «Un'attività senza esempio. Collaborazioni femminili sul set di Alice Rohrwacher». In: *Arabeschi* 8 (lug.-dic. 2016), pp. 318–320. Il saggio è anche consultabile sul sito di Arabeschi: <http://www.arabeschi.it/73-unattivita-senza-esempio-collaborazioni-femminili-sul-set-di-alice-rohrwacher/>. Ultima consultazione 11 ott. 2021.
 - «Una moltitudine di occhi, di mani. Percorsi verso la recitazione nel cinema di Alice Rohrwacher». In: *Essere (almeno) due. Studi sulle donne nel cinema e nei media*. A cura di Giovanna Maina e Chiara Tognolotti. FAScinA. Pisa: Edizioni ETS, 2018, pp. 145–153.
- Pimm, Stuart L et al. «The biodiversity of species and their rates of extinction, distribution, and protection». In: *Science* 344.6187 (2014).
- Puliti, Ilaria. «Spazi rivendicati. L'adolescenza femminile nel cinema di Alice Rohrwacher». In: *Cineforum* 590 (dic. 2019), pp. 68–78.
- Ratner, Megan. «Heaven Down Here: Interview with Alice Rohrwacher». In: *Film Quarterly* 65.2 (Winter 2011), pp. 43–47.
- Richeux, Marie. *Par les temps qui courent. Alice Rohrwacher : "L'innocence, même si on la perd, est une plante miraculeuse qui repousse"*. <https://www.franceculture.fr/emissions/par-les-temps-qui-courent/alice-rohrwacher>. France Culture, 7 nov. 2018. Ultima consultazione 11 ott. 2021.
- *Par les temps qui courent. Stefano Savona : "Ce qui est détruit contient sa propre mémoire."* <https://www.franceculture.fr/emissions/par-les-temps-qui-courent/stefano-savona-ce-qui-est-detruit-contient-sa-propre-memoire>. France Culture, 9 nov. 2018. Ultima consultazione 11 ott. 2021.
- Rohrwacher, Alice. *Intervista con Altera Magazine*. https://www.youtube.com/watch?v=1nd1f_kq4f8. 16 Nov. 2011. Ultima consultazione 4 ott. 2021.
- «L'anima, nel concreto... Incontro con Goffredo Fofi». In: *Lo straniero* 132 (giu. 2011), pp. 95–103.
 - *Note di regia. Corpo celeste*. <https://pad.mymovies.it/filmclub/2010/12/040/mymovies.pdf>. 2011. Ultima consultazione 11 ott. 2021.
 - «Il paese delle meraviglie». In: *Lo straniero* 167 (mag. 2014). L'articolo è riportato nelle note di regia sul sito della casa di produzione Tempesta. <https://www.tempesta.com/portfolio/cinema/le-meraviglie/>. Ultima consultazione 11 ott. 2021.
 - *La mia passione per il cinema | Holden Start*. www.youtube.com/watch?v=FrMsDI_NBr0. 23 Ott. 2015. Ultima consultazione 3 ott. 2021.
 - «La strada maestra». In: *Lo straniero* 198-200 (dic. 2016 – feb. 2017), pp. 118–119.
 - *Lazzaro felice - Cannes 2018 - Interview - VF*. <https://www.youtube.com/watch?v=vOKIuh8Wroo>. 14 Mag. 2018. Ultima consultazione 11 ott. 2021.
 - *Note di regia. Lazzaro felice*. www.01distribution.it/extra/festival/cannes/2018/lazzaro-felice-pressbook.doc. 2018. Ultima consultazione 8 set. 2021.

- Rohrwacher, Alice. «Un altro medioevo. Incontro con Goffredo Fofi e Nicola Villa». In: *Gli asini* 53 (lug. 2018), pp. 55–58.
- Rohrwacher, Alice, Thierry Frémaux e Gian Luca Farinelli. *Lezioni di cinema. Film e/o digitale, tra passato, presente e futuro*. Incontro a cura della Cineteca di Bologna. www.youtube.com/watch?v=csY04NZmJ9Y. 2 Lug. 2014. Ultima consultazione 4 ott. 2021.
- Rohrwacher, Alice, JR e Gian Luca Farinelli. *Visioni Italiane 2020*. Incontro a cura della Cineteca di Bologna. www.youtube.com/watch?v=QPRyfNy5nns. 26 Nov. 2020. Ultima consultazione 4 ott. 2021.
- Rohrwacher, Alice, Sydney Sibilia e Michelangelo Frammartino. «Giovane cinema italiano». In: *Micromega* 9 (2014). A cura di Enrico Magrelli, pp. 113–123.
- Rondolino, Gianni. *Rossellini*. 2^a ed. Torino: UTET, 2006.
- Savona, Stefano. *Note di regia. La strada dei Samouni*. Pagina archiviata: <http://web.archive.org/web/20191002141823/http://distribuzione.ilcinemaitrovato.it/per-conoscere-i-film/la-strada-dei-samouni/note-di-regia>. 2018.
- Schmidt, Afonso. (Prefazione di Alice Rohrwacher) *Colonia Cecilia. Una comune di giovani anarchici italiani nel Brasile di fine Ottocento*. Roma: Edizioni dell'asino, 2015.
- Schumann, Robert. «Security and Packaging». In: *Understanding Digital Cinema: A Professional Handbook*. A cura di Charles S. Swartz. Waltham, MA: Focal Press, 2005, pp. 149–181.
- Tardiolo, Adriano. *Intervista per Orvieto TV*. <https://www.youtube.com/watch?v=P6X-qiATOyg>. 11 Giu. 2018. Ultima consultazione 4 ott. 2021.
- UCLA Institute of the Environment. *Sustainability in the Motion Picture Industry*. <https://www.ioes.ucla.edu/wp-content/uploads/mpisreport.pdf>. Nov. 2006. Ultima consultazione 4 ott. 2021.
- Zonta, Dario. *L'invenzione del reale. Conversazioni su un altro cinema*. Roma: Contrasto, 2017.

Filmografia

- Amica geniale, L'.* Regia di Saverio Costanzo e Alice Rohrwacher – serie TV (2018-2021).
- Ariaferma.* Regia di Leonardo di Costanzo (2021).
- Au hasard Balthazar.* Regia di Robert Bresson (1966).
- Bella e perduta.* Regia di Pietro Marcello (2015).
- Brindisi '65.* Regia di Cecilia Mangini – documentario (1966).
- Cecosamanca.* Regia di Andrea D'Ambrosio, Chiara Bellosi, Marco Berrini, Enrico Cerasuolo, Francesco Cressati, Sergio Fergnachino, Martina Parenti, Alice Rohrwacher, Andrea Segre e Nicola Zucchi – documentario (2006).
- Ci sarà la neve a Natale? (Y'aura-t-il de la neige à Noël ?)* Regia di Sandrine Veysset (1996).
- Ciénaga, La.* Regia di Lucrecia Martel (2001).
- Corpo celeste.* Regia di Alice Rohrwacher (2011).
- Djess, De.* Regia di Alice Rohrwacher – cortometraggio (2015).
- Enfant, L' – Una storia d'amore.* Regia di Jean-Pierre e Luc Dardenne (2005).
- Figlio, Il (Le fils).* Regia di Jean-Pierre e Luc Dardenne (2002).
- Futura.* Regia di Pietro Marcello, Francesco Munzi e Alice Rohrwacher – documentario (2021).
- Intervallo, L'.* Regia di Leonardo Di Costanzo (2012).
- Je ne sais pas si c'est tout le monde.* Regia di Vincent Delerm (2019).
- Lazzaro felice.* Regia di Alice Rohrwacher (2018).
- Mad Max: Fury Road.* Regia di George Miller (2015).
- Meraviglie, Le.* Regia di Alice Rohrwacher (2014).
- Omelia contadina.* Regia di JR e Alice Rohrwacher (2020).
- Piccolo spettacolo, Un.* Regia di Pier Paolo Giarolo – documentario (2005).
- Quattro strade.* Regia di Alice Rohrwacher – cortometraggio (2021).
- Rabbia, La.* Regia di Giovanni Guareschi e Pier Paolo Pasolini – documentario (1963).
- Rosetta.* Regia di Jean-Pierre e Luc Dardenne (1999).
- Selfie.* Regia di Agostino Ferrente – documentario (2019).
- Semina il vento.* Regia di Danilo Caputo (2020).
- Signore degli anelli, Il (The Lord of the Rings).* Regia di Peter Jackson – serie di film (2001-2003).
- Strada dei Samouni, La.* Regia di Stefano Savona – documentario (2018).
- Tommaso.* Regia di Cecilia Mangini – documentario (1965).
- Viaggio in Italia.* Regia di Roberto Rossellini (1954).
- Viaggio in Italia, Il mio (My Voyage to Italy).* Regia di Martin Scorsese – documentario (1999).

Indice dei nomi e dei film citati

Indice dei nomi

- Andreoli, Francesca, 20
- Bazin, André, 33, 42
- Bresson, Robert, 50, 51
- Caputo, Danilo, 18
- Carson, Rachel, 11, 17
- Cave, Nick, 40
- Chiarini, Ludovica, 9, 21, 23
- Cresto-Dina, Carlo, 6, 20, 54
- Dardenne, Jean-Pierre e Luc, 14
- Di Bianco, Laura, 21
- Di Costanzo, Leonardo, 51
- Ericson, Rune, 14
- Ferrente, Agostino, 12
- Florenskij, Pavel, 31
- Fofi, Goffredo, 7
- Frammartino, Michelangelo, 16, 43
- Frigato, Emita, 21, 47
- Gagliardi, Giuseppe, 53
- Ghosh, Amitav, 8
- Giarolo, Pier Paolo, 32
- Giotto, 47
- Haneke, Michael, 50
- JR, 9
- Lepore, Tatiana, 9, 16, 49, 51–53
- Louwart, Hélène, 13, 16, 35, 39, 41, 45–48, 58, 61
- Louwyck, Sam, 57
- Mangini, Cecilia, 17, 49
- Marcello, Pietro, 18, 55
- Marcoen, Alain, 14
- Martel, Lucrecia, 39
- Morante, Elsa, 9
- Munzi, Francesco, 55
- Nolan, Christopher, 16
- Ortese, Anna Maria, 36, 50
- Pasolini, Pier Paolo, 18
- Pettenello, Marco, 6
- Pierini, Mariapaola, 51, 52
- Piero delle Francesca, 47
- Polizzi, Chiara, 49, 53
- Puliti, Ilaria, 36
- Rondolino, Gianni, 37
- Rossellini, Roberto, 37
- Savona, Stefano, 31
- Scorsese, Martin, 37
- Scuncia, Pasqualina, 60
- Shakespeare, William, 55
- Sibilia, Sydney, 16
- Strasberg, Lee, 54
- Tardiolo, Adriano, 49, 54
- Vacis, Gabriele, 51, 54
- Veysset, Sandrine, 14
- Vianello, Yle, 18
- Zonta, Dario, 37

Indice dei film di Alice Rohrwacher

Checosamanca – episodio *La fumara*, 6, 11

Corpo celeste, 6, 11, 17, 18, 31, 32, 34, 42, 45, 54, 58

Djess, De, 11

Lazzaro felice, 6, 7, 16, 21, 23, 28, 45, 54, 60

Meraviglie, Le, 6, 11, 14, 21, 24, 32, 41, 45, 47, 49, 51, 52, 54, 57, 60

Omelia contadina, 9, 18

Quattro strade, 11

Indice degli altri film citati

Ariaferma, 23

Au hasard Balthazar, 50

Bella e perduta, 18

Brindisi '65, 17

Ciénaga, La, 39

Ci sarà la neve a Natale?, 14

Enfant, L', 14

Figlio, Il, 14

Futura, 55

Intervallo, L', 51

Je ne sais pas si c'est tout le monde, 6

Mad Max: Fury Road, 19

Piccolo spettacolo, Un, 31, 32

Rabbia, La, 18

Rosetta, 14

Selfie, 12

Semina il vento, 18

Signore degli anelli, Il, 20

Strada dei Samouni, La, 31

Tommaso, 17

Viaggio in Italia, 37

Viaggio in Italia, Il mio, 37