

Zeitschrift: Schweizerische Zeitschrift für Religions- und Kulturgeschichte = Revue suisse d'histoire religieuse et culturelle = Rivista svizzera di storia religiosa e culturale

Herausgeber: Vereinigung für Schweizerische Kirchengeschichte

Band: 113 (2019)

Artikel: La bio/Storia di Marco Bellocchio : "Sangue del mio sangue"

Autor: Di Blasio, Tiziana Maria

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-847023>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 16.03.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

La *bio*/Storia di Marco Bellocchio: «Sangue del mio sangue»

Tiziana Maria di Blasio

«L'histoire n'est pas autre chose qu'une constante interrogation des temps révolus au nom des problèmes et des curiosités – et même des inquiétudes et des angoisses du temps présent qui nous entoure et nous assiege. [...] Avoir été, c'est une condition pour être.»¹

La citazione di Fernand Braudel, tratta dalla sua opera *La Méditerranée*, ci introduce nella complessa dimensione spazio/temporale dello sguardo di Marco Bellocchio che, a partire da una pre-ordinata geografia dei luoghi: Bobbio, piccola città in Val Trebbia, dai legami di con-sanguineità ininterrotti, centro gravitazionale della sua filmografia, set di *I pugni in tasca* (1965), *Sorelle* (2006) e *Sorelle Mai* (2010), si s-noda, attraverso migrazioni dell'immaginario tra passato e presente, in quella che può essere definita una *bio*/Storia, come evocato inequivocabilmente dal titolo del lungometraggio: *Sangue del mio sangue* (2015).

Il film, con le sue ibridazioni come negazione della piena compiutezza di una metamorfosi, risulta inclusivo delle realtà più profonde e segrete della condizione umana, integrate da *Visioni* sub-alterne ed esoteriche. Attraverso la *rêverie*, il ricorso cioè ad immagini che hanno il potere di essere vissute come esperienze di vita, la diegesi possiede una doppia natura di condizione spaziale e di immaginazione generatrice.

La *location* individuata, oltre alla casa natale, è l'antica prigione di Bobbio sorta all'interno degli spazi austeri dell'abbazia di San Colombano che rimanda, sin dalle prime sequenze, a trame ed atmosfere cupe e misteriose, anche per la presenza di una religiosa gemente ripresa appesa a testa in giù quale evocazione di torture e di roghi inquisitoriali, ma anche come richiamo testuale e meta-testuale al suo precedente *La visione del sabba* (1988).

Se Braudel rimarcava come gli interrogativi che lo storico pone al passato fossero generati dalle problematiche e dalle curiosità, nonché attraversati dalle inquietudini e dalle angosce del presente, tale attitudine pertiene ancor di più al

¹ Fernand Braudel, *La Méditerranée. L'espace et l'histoire*, Paris 1985, 7–8.

dispositivo narrativo/visivo del cineasta, come emerge nitidamente dalla riflessione dello stesso Bellocchio:

«Regista per angoscia o regista senza angoscia. E questa distinzione per la possibilità di una ricerca di nuove immagini. E questa ricerca di nuove immagini parte forse dal superamento dell'angoscia di essere artista come condizione naturale e necessaria dell'artista, per cui la forma e i contenuti artistici sono sostanzialmente la rappresentazione al massimo di una capacità di convivenza con l'angoscia, dal superamento di fare l'artista per non impazzire.»²

È stato Marc Ferro, il primo ad elaborare uno studio sistematico sulla relazione Cinema/Storia, a riferirmi personalmente che, in occasione di un convegno in cui si accingeva ad affrontare per la prima volta tale tematica, fu proprio lo stesso Braudel a metterlo in guardia sulle probabili diffidenze degli storici «puri»³.

Di fatto la relazione Cinema/Storia, con le sue oggettive interferenze e confluenze, è un'acquisizione relativamente recente e forse non ancora del tutto compiuta nel senso di una lettura inclusiva che tenga conto di quanto la rivoluzione culturale della visione, generata dalla fotografia e poi dal Cinema nel secolo XIX, abbia arricchito di importanti contributi il dibattito del XX secolo sulla Storia.⁴

A partire dagli opuscoli di Boleslaw Matuszewski pubblicati nel 1898⁵ a soli tre anni dall'invenzione del Cinematografo, quando si riteneva che esso fosse in grado di rappresentare il Reale, si è giunti però solo negli Anni Settanta ad una disamina più aperta e dialogica tra la disciplina storica e l'espressione filmica. Ciò è avvenuto quando il Cinema, con le molteplici *Nouvelles Vagues* europee, riallacciandosi all'esperienza del Neorealismo italiano che aveva dimostrato di fondere mirabilmente l'elemento umano con il dato storico, si era totalmente rinnovato nel concetto di *politique des auteurs*, nel prevalere cioè della soggettività creativa dell'autore sulla presunta oggettività del Reale e nel rendere palese la sua propensione a far confluire nella narrazione l'evoluzione storica e la riflessione socio-culturale.

La rappresentazione del «presente del passato» accomuna, seppur con metodo differente, storico e cineasta nell'inseguire, con sguardo soggettivo, segni, piste significanti, tracce di senso, nella costruzione di un proprio racconto sulla

² Marco Bellocchio, Cinema come terapia, in: *Filmcritica*, 433 (1993), 100.

³ Marc Ferro, Videointervista a cura di Tiziana Maria Di Blasio, Saint-Germain-en-Laye, 2 novembre 2011 (inedita).

⁴ Cf. Jacques Le Goff, Prefazione, in: Tiziana Maria Di Blasio, Cinema e Storia: Interferenze/Confluenze, Roma 2014, 7.

⁵ Boleslaw Matuszewski, Une Nouvelle Source de l'Histoire (Création d'un dépôt de la cinématographie historique), Paris 1898; Id., La Photographie animée, ce qu'elle est, ce qu'elle doit être, Paris 1898.

Storia. Come ricorda Jacques Revel alle origini della storiografia occidentale non esisteva contraddizione tra storia come inchiesta e storia come racconto:

«Les vérités que l'historien met au jour ne sont susceptibles d'être transmises qu'au prix d'une mise en forme et d'une mise en ordre qui s'identifient à une intrigue. Il ne saurait donc se contenter de présenter les faits qu'il a recueillis en ordre chronologique; il doit leur donner une organisation porteuse d'une signification, produisant des figures reconnaissables.»⁶

Storico e cineasta ricercano, nel loro specifico, l'adesione del lettore/spettatore al testo, e mirano, in altre parole, a convincere comunicando quell'illusione di realtà che la retorica latina definiva *evidentia in narratione*.

Ri-pensare il passato in forma di immagini non produce automaticamente errori, anacronismi o falsi storici, come spesso si è ritenuto, ma può diventare un'opportunità dal momento che neppure la parola scritta è da considerarsi specchio fedele del Reale. Come l'occhio di chi predispone il dispositivo filmico, anche il punto di vista dello storico, pur procedendo con metodologia scientifica, non è mai neutro, anche per i condizionamenti del presente che detta categorie, modelli comunicativi e modalità espressive.

Nel cinema di Marco Bellocchio la Storia ha sempre occupato un ruolo particolare, dovendosi incontrare/scontrare con l'inventiva poetica dell'autore. La relazione con la Storia si risolve in lui nella dialettica tra Io autobiografico e documentarizzazione, tra esigenze della libertà espressiva e ragioni della conoscenza storica e dove è la prima, con i suoi itinerari sinuosi ed effetti di sfasamento, ad imporsi sulla seconda in quanto rappresentazione estetica.

«Per un regista l'approccio è sempre conflittuale poiché deve tener conto di due esigenze fondamentali: da una parte la fantasia, dall'altra la conoscenza storica. Quest'ultima concede la straordinaria possibilità di suggerimenti mentre la prima la libertà di trasformarla. Non è un paradosso... più conosci la Storia e più sei libero di tradirla! In *Buongiorno notte* avrei potuto scegliere di «tradire» totalmente la storia, ma ho preferito «rispettarla» in parte. Una delle immagini più significative per me è l'assoluta infedeltà della scena finale del film, quella in cui Aldo Moro è lasciato libero. Essendo noto a tutti l'epilogo tragico della vicenda, quella sequenza risulta emblematica della libertà d'autore di fornire non una mia versione, ma una mia rappresentazione.»⁷

Nella visione soggettiva del regista è presente peraltro la dimensione oggettiva del materiale d'archivio come, tra gli altri, i telegiornali in *Buongiorno notte* (2003) o i cinegiornali LUCE in *Vincere* (2009), ma rielaborato come post-riappropriazione che trasferisce la referenzialità iconica da un orizzonte docu-

⁶ Jacques Revel, *Ressources narratives et connaissance historique*, in: *Enquête*, 1 (1995), 50.

⁷ Marco Bellocchio, *Intervista a Marco Bellocchio a cura di Tiziana Maria Di Blasio*, Roma 14 giugno 2014, in: *Di Blasio, Cinema e Storia* (cf. nota 4), 170.

mentaristico ad un nuovo immaginario ancor più perturbante ed ambiguo. Altrimenti detto, le immagini documentarie in Bellocchio si convertono in documenti dell'immaginario.⁸

È l'autore stesso a dichiarare che il punto di partenza di *Buongiorno notte* sia stato la cronaca, trattandosi di un fatto realmente accaduto e appartenente alla Storia recente della Italia, ma che abbia generato in lui una ribellione profonda di fronte all'evolversi inerte, indifferente e disperato degli eventi tanto da indurlo a «tradire» la Storia creando una dialettica cinetica visibile/invisibile.⁹

Nella sua opera presentata a Cannes *Il Traditore* (2019) incentrata sulla figura storica del collaboratore di giustizia Tommaso Buscetta, detto il «boss dei due mondi», l'aspetto archivistico viene ridotto all'essenziale. L'immagine ricostruita attraverso le fonti e la colonna sonora restituisce infatti una collocazione spazio-temporale ed un immaginario permeato di memorie, incubi, solitudini, ambiguità, affettività, una sorta di «scia visiva del tempo», per dirla con Georges Didi-Huberman.¹⁰

Il film affronta uno dei temi a Bellocchio più cari: la *famiglia*, i suoi rituali ed il suo universo simbolico, in un'esegesi sulla relazione materiale/immateriale della parentela allargata, clanica o mitologica, fatta di associazioni e opposizioni, congruenze e contraddizioni, echi e corrispondenze. Quest'alternanza è rispettata dall'autore anche in un film come *Il Traditore*, inevitabilmente caratterizzato da una cronologia più stringente costituita da elementi oggettivi quali: interrogatori, verbali, udienze di tribunale, testimonianze, confronti, atti processuali, cioè l'immagine dello Stato nella sua più palese evidenza, il cui lessico è rigorosamente osservato, ma è pur sempre una cronologia continuamente interpolata e violata dall'irruzione soggettiva delle angosce e dei traumi del protagonista. D'altronde è lo stesso Bellocchio ad averlo teorizzato quando, a proposito de *La religione della storia* (1998), aveva affermato:

«Proprio in *La religione della storia*, nella scansione di tutte queste fatalità, c'erano di tanto in tanto delle contraddizioni, evidenziate dal montaggio che metteva in luce proprio l'elemento della contraddizione.»¹¹

D'altro canto va osservato che anche i documenti sui quali lo storico lavora, possono contenere, come ricorda Jacques Le Goff, una parte di immaginario:

«Anche la più prosaica tra le carte che lo storico consulta può, nella forma come nel contenuto, essere commentata in termini di immaginario. Pergamena, in-

⁸ Cf. Marco Bertozzi, L'archivio di Bellocchio, in: Bianco e Nero, 576/577 (2013), 150–159.

⁹ Cf. Marco Bellocchio, *Buongiorno, notte*, Venezia 2003, 5–9.

¹⁰ Georges Didi-Huberman, L'immagine brucia, in: Andrea Pinotti/Antonio Somaini (ed.), *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, Milano 2009, 263.

¹¹ Marco Bellocchio, *Buonanotte, giorno*. Conversazione con Marco Bellocchio a cura di Daniela Turco e Bruno Roberti, in: *Filmcritica*, 541/542 (2004), 46.

chiostro, scrittura, sigilli, e così via, esprimono tutti, più che una rappresentazione, un'immaginazione della cultura, dell'amministrazione, del potere. [...] Le immagini che interessano allo storico sono immagini collettive rimescolate dalle vicissitudini della storia: esse si formano, cambiano, si trasformano. [...] L'immaginario nutre e fa agire l'uomo. È un fenomeno collettivo, sociale, storico. Una storia senza l'immaginario è una storia mutilata, disincarnata.»¹²

Acclarato che l'immaginario non è alieno all'indagine storica, in Bellocchio esso genera una sorta di inondazione che tracima ed invade cosicché l'orizzonte immaginifico fa ragione della documentazione scientifica mentre il dato biografico dell'Autore irrompe nell'esistenza dei personaggi in una rete di tempi divergenti, convergenti o paralleli, come nel caso di *Sangue del mio sangue*, articolato su due differenti epoche storiche, il Seicento e l'Italia contemporanea della piccola provincia, ancora Bobbio, nell'era della globalizzazione, un grumo di mondo circoscritto in orizzonti personali ed intriso di giochi di potere, conservazione ed illegalità. «Ma il mondo è diventato piccolissimo, altro che vasto, Bobbio è il mondo...» risponde il Conte Basta «il Vampiro» (Roberto Herlitzka) al custode Angelo (Bruno Cariello), in risposta alla citazione di Andersen a proposito del vasto mondo.¹³

Già all'uscita de *I pugni in tasca* Pier Paolo Pasolini aveva scritto a Bellocchio chiarendo preliminarmente di non voler condurre in quella lettera una disamina filologico-stilistica, quanto affrontare un discorso più generale:

«È vero, il suo film non è un film realistico, però c'è l'esperienza neorealistica che non è affatto lasciata da parte, dimenticata; è assimilata; c'è un certo modo di vedere l'Appennino, un certo modo di vedere mettiamo la scena del ballo – i ragazzi che ballano in quel piccolo night-club di provincia – certe corse in macchina, la breve scena in cui i due fratelli, fratello e sorella, stanno a osservare delle prostitute ecc. ecc., sono echi stilistici della esperienza neorealistica. E così c'è anche, evidentemente, un tipo di denuncia critica di tipo marxista alla società. È chiaro che è presente, lei non la ignora; e c'è anche la problematica di tipo neocapitalistico all'Antonioni – questo mondo del benessere che arriva anche nella piccola frazione della provincia di Reggio, di Parma, di Piacenza. Dunque questi temi ci sono tutti. L'irrazionalismo, la sua rivolta, passa attraverso tutte queste fasi, quasi come una specie di lavacro attraverso cui si purifica delle sue origini oscuramente novecentesche. Sicché la rivolta dell'epilettico contro la società, del mostro contro le persone normali, non ha niente di quei vizi irrazionalistici dei poeti «borghesi» contro cui noi abbiamo lottato per dieci anni. Il suo film, infine, mi sembra inserirsi in un momento della «rotazione dei bisogni e delle forme» (Barthes), in cui una storia ricomincia a contare per la violenza del suo contenuto.»¹⁴

¹² Jacques Le Goff, *L'immaginario medievale*, Roma/Bari 2001, VIII, XIII.

¹³ Marco Bellocchio, *Sangue del mio sangue*, ed. Alberto Cattini, Mantova 2016, 75.

¹⁴ Pier Paolo Pasolini, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, ed. Walter Siti/Silvia De Laude, II, Milano 1999, 2803–2804.

Elemento costitutivo del cinema di Marco Bellocchio è la struttura del «doppio», in quanto intrusione autobiografica nella narrazione storica, come intrigo drammaturgico inestricabile dove l'Autore si muove tra le due tensioni. È così anche nel caso de *Il Traditore*, in cui essa non è più autobiografica, tra autore e personaggio, ma biografica, interna al personaggio nel suo «ante» e nel suo «post», nel suo essere stato mafioso e nel suo essere diventato pentito.

La polarità in cui è immersa invece la meta-biografia di *Sangue del mio sangue*, attraversata addirittura da una doppia polarità, quella delle due epoche storiche e quella della sfera privata all'interno del racconto collettivo, si effonde visivamente nei due elementi liquidi sottesi all'opera: il sangue e l'acqua.

Tema ancor più profondo è quello della gemellità, tratto biografico, dell'autore insieme a quello del suicidio che, com'è noto, appartiene al suo vissuto: il suicidio a 29 anni del fratello gemello Camillo, già affrontato ne *Gli occhi, la bocca* (1982).

Ri-velatrice risulta la scena in cui, aprendo l'armadio nell'abitazione delle sorelle Perletti, il protagonista Federico viene sommerso dall'abbigliamento maschile del gemello Fabrizio (2° Episodio *Il confessore*, Scena VII) e, in un processo di progressiva identificazione, indosserà inizialmente la semplice talare per giungere alla porpora cardinalizia (1° Episodio *La monaca*, Scena I).

Altra sequenza sintomatica, l'unica in cui i due gemelli vengono ripresi insieme esplicitando il gioco del doppio, è quella in cui Federico «vede» Fabrizio ed il suo suicidio nelle acque del Trebbia (2° Episodio *Il confessore*, Scena XVI). Infine, la sequenza delle chiavi gettate nell'acqua da Federico che vanno ad accostarsi a quelle di Fabrizio rimaste sul greto del fiume dall'epoca del suicidio (2° Episodio *Il confessore*, Scena XXXI).

Scriva Virgilio Fantuzzi:

«È forse questo che Bellocchio intende esprimere tratteggiando nel film una sorta di autoritratto interiore, trasferito nel volto, a lui somigliante, del figlio Pier Giorgio, una sorta di Giano bifronte, uno e bino, sacerdote e soldato a un tempo? Bellocchio figlio è pronto a sdoppiarsi nei due personaggi (i due gemelli) assumendo le caratteristiche di entrambi. A spogliarsi degli abiti del soldato, per indossare quelli del sacerdote, come se il compito di colui che sopravvive consistesse nel prendere su di sé, oltre alla propria vita, anche quella che l'altro non ha voluto vivere?»¹⁵

La mia esperienza personale come consulente storica del film conferma, a partire da uno strumento euristico che attiene principalmente alla storia delle sceneggiature che si sono succedute nel tempo, le dinamiche e le istanze di questa dialettica. Ho avuto infatti modo di seguire le differenti stesure e la loro evoluzione da un originale nucleo precedentemente realizzato: il cortometraggio *La*

¹⁵ Virgilio Fantuzzi, «Sangue del mio sangue», un film di Marco Bellocchio, in: *La civiltà cattolica*, 3970 (2015), 339.

monaca, girato dall'autore a Bobbio nell'estate 2010 durante il Laboratorio «Fare Cinema», della durata di 12'27", e di poter analizzare «sul campo» tale scelta.

Il cortometraggio, ripreso poi con alcuni tagli all'interno del lungometraggio *Sangue del mio sangue*, può rientrare per analogia nelle moderne pratiche del *found footage* ed è liberamente ispirato alle conseguenze del rilevante fenomeno delle monacazioni forzate del XVII secolo legato all'istituto del maggiorasco che prevedeva l'eredità esclusiva del primogenito per evitare la dispersione del patrimonio, ma violando la libertà di scelta individuale, e all'istituto del fedecompresso.

Il Concilio di Trento, sulle questioni riguardanti le vocazioni religiose ed il matrimonio, aveva tuttavia ribadito l'affermazione del principio della libera scelta. Alla sessione XXV (3-4 dicembre 1563) risale il *Decretum de regularibus et monialibus* che al cap. XVIII dichiarava anatema contro chiunque violasse l'obbligo di rispettare la libera volontà anche attraverso la costrizione di natura psicologica.¹⁶

Sul dramma delle monacazioni forzate, problema di natura politico-economica, esiste una vasta letteratura nella storia di genere,¹⁷ ma una fonte

¹⁶ «Questo santo sinodo pronuncia l'anatema contro tutte e ciascuna delle persone, di qualsiasi qualità o condizione, sia chierici che laici, secolari o regolari, di qualunque dignità rivestiti, i quali in qualsiasi maniera costringessero una vergine, una vedova, o una qualsiasi donna, ad entrare in monastero o a indossare l'abito di un ordine o a pronunciare la professione religiosa contro la sua volontà fuorché nei casi previsti dal diritto; lo stesso anatema colpisce coloro che avessero prestato consiglio, aiuto e favore, nonché le persone che, pur sapendo che la donna entra in monastero, riceve l'abito e fa la professione contro la propria volontà, in qualche modo si sono intromessi in tale atto con la presenza, il consenso e la loro autorità». CT sessio XXV, c. 18, in: Conciliorum oecumenicorum decreta, ed. G. Alberigo et alii, Bologna 1991, 781-782. La professione religiosa poteva essere annullata qualora si fosse riscontrato un vizio di forma o di contenuto. La normativa vigente prevedeva che la candidata dovesse avere l'età richiesta (16 anni per la professione temporanea, 21 per quella solenne); doveva essere stata ammessa dal superiore del suo ordine; il suo noviziato doveva essere stato valido; la professione non doveva essere stata estorta sotto l'influsso di violenza, paura o inganno; la professione doveva essere stata espressa; essa doveva essere stata accettata da un legittimo superiore. Nell'ambito delle monacazioni forzate ci si poteva appellare entro 5 anni dalla professione, poiché per gli impedimenti esteriori, era prevista una sanatoria concessa dalla Sede Apostolica. «Ogni religioso che affermi di avere abbracciato lo stato religioso per forza o per timore o anche di avere fatto la professione prima dell'età prescritta, o altre cose simili, e colui per qualunque causa voglia lasciare l'abito o addirittura voglia andarsene con l'abito, senza il permesso dei superiori, tutti costoro saranno ascoltati soltanto entro cinque anni dal giorno della loro professione e a condizione che esponano i propri motivi dinanzi al loro superiore e all'ordinario» (CT sessio XXV, c. 19, in: Conciliorum oecumenicorum decreta, 782).

¹⁷ Enrico Cattaneo, *Le monacazioni forzate fra Cinque e Seicento*, in: Umberto Colombo (ed.), *Vita e processo di Suor Virginia Maria de Leyva*, Milano 1985, 145-195; Lucetta Scaraffia/Gabriella Zarri (ed.), *Donne e fede. Santità e vita religiosa in Italia*, Roma-Bari 1994; Giovanna Paolin, *Lo spazio del silenzio. Monacazioni forzate, clausura e proposte di vita religiosa femminile nell'età moderna*, Montereale Valcellina-Pordenone 1996; Gabriella Zarri, *Recinti. Donne, clausura e matrimonio nella prima età moderna*, Bologna 2000; Silvia Evangelisti, *Storia delle monache. 1450-1700*, Bologna 2012.

privilegiata è di certo il testo coevo di suor Arcangela Tarabotti (1604–1652), monaca benedettina presso il monastero di S. Anna in Castello a Venezia e autrice di *Inferno monacale*, opera che, nelle intenzioni dell'autrice, doveva restare manoscritta per evadere i controlli istituzionali e che ben introduce nell'atmosfera del cortometraggio attraverso una serie di metafore che assommano, ad esempio, il monastero al sepolcro.

«Non può già l'humana mente immaginarsi maggior sceleragine di quella che comettono questi padri, che fan quasi l'offitio di Caronto nel traghettar le lor figlie a quelle rive oscure alle quale può ragionevolmente darsi titolo d'Inferno per le serate monache, poi ché vien dinegato lo sperarne mai più l'uscita. Se l'Evangelio dice che «In Inferno nulla est redentio» et che «Ibi erit fletus et stridor dentium», queste son conditioni che rendono poco dissimile il monastero dagli abissi infernali. Non mai può sperarsene la liberatione e'l fonte dell'amarissime lacrime dell'infelici è tanto abbondante che dà sembiante di stanza de' danati a quel loco ove sono miseramente condannate. [...] In vedendosi legate in doppi lacci di rigori e dal foro ecclesiastico e dal laico, a guisa di furibonde fere rattenute da nodi indissolubili si van disperatamente ravolgendo et affanando fra quei muri senza rittrare altro frutto che d'un tormentosissimo cordoglio. [...] In quel giorno funesto che nascono forzatamente alla religione e muoiono a quei mondani piaceri che non hanno mai assagiati, si volgono mille e mille volte indietro a remirar le paterne case, hora a queste, hor'a quell'altra parte rivolgendosi. Contorcendosi dano con gli interni movimenti a conoscer l'inquietudine che internamente l'affligie. Misere sventurate, non venute per altro alla luce del mondo che per star sempre, ancorché innocenti, fra le prigionii!»¹⁸

Questo testo, nel trattare la vita all'interno dello spazio claustrale, per alcune giovani donne luogo di autoaffermazione per altre dimora coatta, rievoca le vicende contemporanee di suor Virginia Maria, al secolo Marianna de Leyva y Marino (1575–1650), condannata, il 17 ottobre 1608, dal processo canonico istruito secondo il volere dell'arcivescovo di Milano il cardinale Federico Borromeo, ad essere «murata viva» nel monastero di Santa Valeria in Milano, a vivere cioè in una piccola cella comunicante con l'esterno soltanto attraverso una feritoia. Suor Virginia, dopo esser stata processata visse, per più di 13 anni, in quel «camerino» largo tre braccia e lungo cinque, con un muro, abbattuto il 25 settembre 1622, che ostruiva la porta, e con una sola fessura per poter ricevere cibo e lasciar filtrare la luce che le permetteva di recitare l'Ufficio.

Della visita del cardinal Federico a suor Virginia è interessante, ai fini dei dialoghi della sceneggiatura (1° Episodio *La monaca*, Scena I), la relazione redatta dal medico personale e biografo del Borromeo, Giovanni Battista Mongilardi, il quale annota:

¹⁸ Arcangela Tarabotti, *Inferno monacale*, (ante quem, 1643), codice cartaceo in quarto, conservato nell'Archivio privato Giustiniani, ed. moderna Francesca Mediolì, L'«Inferno monacale» di Arcangela Tarabotti, Torino 1990, Libro I, 37–38.

«quo in loco perditam monialem relegarat per annos, cumque novisset eandem in foeminam eximiae virtutis evasisse multorumque annorum carcere ac aerumnis priores errores luisse, eam hoc pacto allocutam fuisse: «Siccine, impudica foemina pastorem tuum adire non pudet? Siccine infamis etiamne praesulis conspectum sustinere audes? Indigna prorsus, quae te sustentet terra digna potius omni supplicio, digna, quae dum inter vivas es, intras duos parietes claudaris mortua item, quae in inferno sePELLIARIS. Dic, igitur, effare tandem an eademmet sis, quae potissimum eras superioribus annis? Adhuc ne satis saevitum est, Placet ne rursus ut strictiores adhibeantur custodiae, severiora intrudantur supplicia? Quid ad haec miserabilis foemina? At cave ne impudicos oculos attollas, indignos qui lucis usura fruuntur». Supplex haec positus genibus, tota lacrimis perfusa, squallida, moerens, singultiens, vix unicum verbum effingere poterat, veniam nihilominus deprecabatur, parata rursus ea sustinere, que pro tot criminibus pastor decerneret. «Facesse hinc subnectit rigidus pastor, rectaque ad consuetum locum rursus perge, dum quid mihi faciendum sit attentius meditor». Ibat iam misella vacillans cruribus, horrore perfusa, cum forte lacera, obsoletaque ad modum veste indutam conspexit, paterno quopiam affectu commotus, eandem revocavit ac mitioribus verbis percutantus est [...].»¹⁹

Nell'immaginario collettivo il personaggio è noto attraverso la trasposizione letteraria ottocentesca del celebre episodio manzoniano di Gertrude de *I promessi sposi* in cui, l'autore nella personale ricerca del «vero», oscilla tra invenzione e storia posticipando l'episodio, avvenuto in realtà negli anni compresi tra il 1597 ed il 1608²⁰, nel periodo che va dal novembre 1628 all'ottobre 1630.

¹⁹ «in quel luogo aveva relegato per anni una monaca perduta, e avendo saputo che quella stessa era divenuta donna di singolare virtù e che aveva scontato i precedenti errori con molti anni di carcere e di tribolazioni, le parlò in questo modo: «E così dunque, femmina spudorata, non ti vergogni di presentarti al tuo pastore? E così tu, infame, osi anche stare davanti ad un presule? Tu, del tutto indegna di stare sulla terra, degna piuttosto di ogni supplizio, degna di essere rinchiusa tra due pareti, finché sei viva, come pure di essere sepolta all'inferno, una volta morta. Di', su, di' chiaramente una buona volta se sei proprio quella stessa che in passato era tanto potente! Non sei stata abbastanza punita sino ad ora? Desideri ancora che si faccia ricorso a carceri più strette, che ti siano comminati supplizi più severi? Che vuoi, femmina miserabile? E stai attenta a non alzare gli occhi impudichi, indegni di fruire e godere la luce.» Ella, supplice, in ginocchio, tutta bagnata di lacrime, sporca, piangente e singhiozzante, aveva potuto a mala pena pronunciare una sola parola; nondimeno implorava il perdono, pronta a sostenere nuovamente ciò che il pastore dovesse decidere per i suoi numerosi crimini. «Allontanati da qui», aggiunge il severo pastore, «e vai subito e di nuovo al tuo solito posto, mentre io rifletto più attentamente a ciò che devo fare». Se ne andava già la meschina, vacillante sulle gambe, spaventata, quando per caso egli notò che quella indossava una veste lacera e molto vecchia; mosso da affetto paterno, la richiamò e le rivolse parole più affabili [...]. Joannis B. Mongilardi medici Vita latina de rebus gestis Federici cardinalis Borromaei. Fuit Mongilardus Medicus Cardinalis Federici ultimo huius vitae septennio, ms., Ambrosiana, Y 114 sup, in Carlo Marcora, La biografia del Cardinal Federico Borromeo scritta dal suo medico personale Giovanni Battista Mongilardi, in: Memorie storiche della Diocesi di Milano, vol. XV, Milano 1968, 190–191.

²⁰ Sulla fortuna del personaggio manzoniano e sulle sue «filiazioni» cf. Antonia Mazza Tonucci, Virginia-Gertrude tra storia e romanzo: fascino e fortuna di un personaggio, in: Umberto Colombo (ed.), Vita e processo di Suor Virginia Maria de Leyva Monaca di Monza, Milano 1985, 871–924.

Sul tema delle monacazioni forzate ritorneranno nei secoli successivi Denis Diderot nell'opera incompiuta, *La Religieuse*, sulla figura di Marguerite Delamarre (1717–1790ca) dell'abbazia reale di Longchamp, ambientata nella Francia del XVIII, scritta nel 1758 e pubblicata postuma nel 1796, e Giovanni Verga con il suo romanzo epistolare *Storia di una capinera*, edito nel 1871 e parzialmente autobiografico in cui l'autore s'ispira per la protagonista a Rosalia, giovane educanda del monastero di San Sebastiano (Vizzini), di cui si era innamorato durante la giovinezza. I romanzi storici citati saranno oggetto di diversi adattamenti cinematografici tra i quali *La monaca di Monza* (Carmine Gallone, 1962); *Suzanne Simonin. La Religieuse de Denis Diderot* (Jacques Rivette, 1966), *La monaca di Monza* (Eriprando Visconti, 1969) e *Storia di una capinera* (Franco Zeffirelli, 1993).

I processi per stregoneria della prima età moderna denominati «caccia alle streghe» ed il cui culmine si raggiunse tra il 1580 ed il 1650 con l'80 % delle condanne a morte comminate alle donne evidenziando con una sostanziale femminizzazione della stregoneria, hanno interessato l'immaginario narrativo e cinematografico. Basti ricordare alcuni titoli tra cui: *Il Grande Inquisitore* di Michael Reeves (1968), che ripropone le atmosfere del 1645 dell'Inghilterra di Cromwell; *I diavoli* di Ken Russel (1971), liberamente tratto dal romanzo *I diavoli di Loudun* di Aldous Huxley e ambientato nel 1631 in Francia sotto il Regno di Luigi XIII; *L'ultimo inquisitore* di Milos Forman (2006), ambientato nella Spagna del 1792 e la cui protagonista, Inés Bilbatúa, era la musa ispiratrice di Francisco Goya.²¹

Una menzione speciale riguarda *La visione del sabba*, film che si pone in evidente correlazione con *Sangue del mio sangue*, a sua volta preceduto da un altro lavoro dal titolo *Il diavolo in corpo* (1986) liberamente ispirato al romanzo di Raymond Radiguet da cui Claude Autant-Lara aveva tratto il suo *Le diable au corp* (1947), e di cui ugualmente rispetta il tema del «doppio» sia nell'analoga duplicità epocale, '600 e contemporaneità, sia nella relazione tra realtà e sogno che nel bipolarismo simbolico dell'acqua e del fuoco.

La visione del sabba narra infatti di uno psichiatra che in epoca contemporanea, nel sottoporre ad analisi psichica una giovane donna accusata di omicidio ed in stato di lucida alterazione, la quale dichiara di essere una strega e di essere nata nel 1630, cioè 357 anni prima, ne viene emotivamente coinvolto in un intreccio sentimentale insidioso ed indistricabile di tempo e di spazio che lo pone in contrasto con la «normalità» della moglie la quale minaccia il suicidio, gesto estremo rintracciabile a più riprese nella filmografia dell'autore.

Oltre alle visioni che riportano indietro nei secoli, sono gli stessi dialoghi a sottolineare delirio, onirismo e stati di veglia, confusione tra passato e presente,

²¹ Sulla relazione cinema/stregoneria cf: Laura Caretti/Dinora Corsi, *Incanti e sortilegi: streghe nella storia e nel cinema*, Pisa 2002.

e ad ampliare semanticamente il senso dell'opera verso un progressivo *glissement* meta-filmico dove ruolo e funzioni dello psichiatra vengono a coincidere con quelle dell'autore.²²

«Preferisco farmi odiare che consolare», afferma lo psichiatra in un *transfert* più che palese con tutto l'universo bellocchiano. Fin dal suo primo film *I pugni in tasca*, che si proponeva un tipo di cinema provocatorio e sicuramente non consolatorio, così come le ripetute sottolineature sulla difficoltà di distinguere tra realtà e fantasia e di riflettere su un'idea di «follia» ben diversa da quella di una mera malattia della mente o sulla necessità di un approccio più libero evocato dal medico condotto quando afferma: «Se lei cerca entro i confini del naturale e del possibile non capirà mai niente.» Ed infatti in questo film «impossibile» dove non solo si possono avere visioni del passato, ma vi si può fisicamente entrare facendo danzare i corpi di oggi con i fantasmi di ieri in un sabba infernale, non alloggia il naturale ma un'atmosfera inquieta, piena di risentimenti e presentimenti, tra ricerca di marchi del diavolo, prove dell'Inquisizione e ricerca sofferta del Sé.

E così avviene nell'emblematico interrogatorio della «strega», che non a caso porta un nome altrettanto emblematico, Maddalena (Béatrice Dalle), dove le domande, reali e concrete, dei giudici si scontrano senza successo contro una commistione di bugie e fantasie poetiche, dalla data di nascita al racconto del suo incontro in Russia con Napoleone, descritto come un essere vuoto di memoria e privo di ricordi che, allontanandosi dalla donna e preoccupato solo di tramandarle la sua posa famosa, si trasforma in un pupazzo di neve che si scioglie all'arrivo della primavera.

«I sogni non sono strutturati come un racconto ma immagini frammentarie», afferma uno dei giudici ed è come se lo stesse comunicando il regista al proprio spettatore, preavvertendolo di un finale assolutamente «impossibile» ma altamente simbolico come l'accensione del rogo della strega Maddalena per mano dello psichiatra e la sua riapparizione, una volta dissolti i fumi della pira, più viva e luminosa che mai, proprio come Benedetta (Lidiya Liberman) nel finale dell'episodio di *Sangue del mio sangue*.

Il cortometraggio di Marco Bellocchio, *La monaca*, articolato in cinque scene, narra per l'appunto di una monaca di nome Benedetta che fa innamorare di sé il proprio confessore Fabrizio (Pier Giorgio Bellocchio) che per questo si suiciderà annegando nel fiume Trebbia e verrà sepolto, come disponeva la legge canonica, in terra sconsecrata. Per togliere quest'onta sulla famiglia arriverà in monastero il fratello Federico (ancora Pier Giorgio Bellocchio), sosia e doppio, per convincere Benedetta a confessare di essere una strega che ha sedotto Fabri-

²² Sull'immaginario legato al fenomeno del sabba cf. Carlo Ginzburg, *Storia notturna. Una decifrazione del sabba*, Milano 2008.

zio con arti sataniche. Federico non riuscirà nel suo intento, anzi, rischierà a sua volta di cadere in tentazione e Benedetta sarà murata viva.

Nel cortometraggio riecheggiano evidenti citazioni di Dreyer, come la riproposizione del canto gregoriano *Dies irae* dell'omonimo film dell'autore danese (1943) eseguito mentre la strega viene arsa sul rogo, ed il taglio dei capelli della protagonista per verificare se vi sia impresso il sigillo di Satana che rimanda alla scena della Falconetti con il volto solcato di lacrime ne *La passione di Giovanna d'Arco* (1928).

Come per Giovanna, il «dono delle lacrime» rivela che non c'è alleanza con il demonio e che Benedetta ha superato «il giudizio di Dio»²³.

La ricerca del *punctum diabolicum* o marchio del diavolo, un segno di dimensioni e forme varie che doveva risultare insensibile e non emettere sangue, era utilizzata dai demonologi e dagli inquisitori nel processo alle streghe che venivano rasate completamente soprattutto nelle parti più nascoste e la reazione costituiva una prova, come evidenziato anche ne *La Visione del sabba*. L'uso di queste verifiche fu condannato dal gesuita Friedrich von Spee nella sua opera *Cautio criminalis seu de processibus contra sagas liber* (1631). Alla fine del XVI secolo l'*Instructio pro formandi processibus in causis strigum et sortilegiorum et maleficiorum* dimostra che la Congregazione del Sant'Uffizio era incline a dubitare delle accuse di maleficio. I crimini di tale natura erano considerati *mixti fori* e la capacità di procurare un maleficio poteva derivare dal patto demoniaco, e dunque configurare un crimine di apostasia, perseguibile con le procedure canoniche previste per l'eresia.

Gregorio XV il 20 marzo 1623 nel breve *Omnipotentis Dei* aveva dichiarato lecita la condanna a morte delle streghe. Oltre alla pena capitale il breve prevedeva l'*immuratio* ed il carcere perpetuo:²⁴

«[...] ut ex maleficio vel sortilegio mors sequuta sit, etiam pro primo lapsu, curiae seculari tradatur, debitis poenis puniendus; qui vero similiter apostatando pactum cum diabolo, ut praefertur, fecerit, et maleficium seu sortilegium commiserit, ex quo, licet mors sequuta non sit, infirmitas tamen, divortia, impotentia generandi, sive animalibus, frugibus vel aliis fructibus damnum notabile provenierit, muro claudi, sive perpetuis carceribus, in sancto inquisitionis officio, ubi illud existit, fabricandis, mancipari debeat.»²⁵

²³ Sul dono delle lacrime cf. Piroska Nagy, *Le don des larmes au Moyen Âge. Un instrument spirituel en quête d'institution (V^e-XIII^e siècle)*, Paris 2000.

²⁴ Gregorio XV, *Breve Omnipotentis Dei*, 20 marzo 1623, in: *Bullarium Romanum*, XII, Augustae Taurinorum 1867, 795-796.

²⁵ Gregorio XV, *Breve Omnipotentis Dei* (cf. nota 24), 796.

Urbano VIII con l'*Inscrutabilis iudiciorum* del 1° aprile 1631 estese poi la pena di morte anche ai condannati per divinazione e stregoneria colta.²⁶

Va rimarcato che il ruolo svolto dal braccio secolare ebbe un'incidenza fondamentale poiché di fatto esso deteneva il monopolio della repressione collaborando alla cattura ed all'esecuzione del presunto reo e ciò va a sfatare la «legenda nera» dell'Inquisizione, come d'altronde l'attuale storiografia critica e scientifica basata sulle fonti processuali ha dimostrato con le ricerche di storici quali Adriano Prosperi, Silvana Seidel Menchi, Luigi Firpo, Gabriella Zarri, Agostino Borromeo, Carlo Ginzburg, Christopher F. Black.

I fenomeni di maleficio, di sortilegio e di corruzione del clero li ritroviamo estesamente negli atti processuali *In Causa violationis clausurae, deflorationis et homicidii Monialis in Monasterio S.tae Margaritae Modoetiae patratorum a Io: Paulo Osio*. 1608,²⁷ relativi agli interrogatori di suor Virginia de Leyva, quando nella sua difesa del 22 dicembre 1607 davanti all'Inquisitore Gerolamo Saracino,²⁸ pur non rinnegando le colpe commesse ne rilevava l'involontarietà poiché dovuti a «malefittii»²⁹ ed ancora di essere stata «costretta dalli incanti, e malie»³⁰. Così Bellocchio attinge ad una serie di elementi utili per ricostruire la mentalità di un'epoca intrisa di pratiche magiche ed ascetico-disciplinari comprensive di tortura,³¹ come risulta dalla deposizione della de Leyva del 14 giugno 1608 resa al signor Mamurio Lancillotto, vicario criminale della Curia Arcivescovile di Milano presso il monastero del Bocchetto³² durante la quale fu ordinato di applicarle i sibilli alle mani, come secondo la norma, ossia le sue dita furono compresse ai sibilli da una funicella scorrevole.³³

²⁶ Urbano VIII, Bolla *Inscrutabilis iudiciorum*, 1 aprile 1631, in: *Bullarium Romanum*, XIV, Augustae Taurinorum 1868, 211–215.

²⁷ Il processo *In Causa violationis clausurae, deflorationis et homicidii Monialis in Monasterio S.tae Margaritae Modoetiae patratorum a Io: Paulo Osio*. 1608, conservato nell'Archivio della Curia Arcivescovile di Milano, con l'antica segnatura n. 134 è stato integralmente pubblicato a cura di Giuseppe Farinelli, con la traduzione dei testi latini a cura di Ermanno Paccagnini ed edito da Garzanti nel 1985. Nelle citazioni si farà riferimento alla succitata edizione (Atti del Processo e relativa pagina).

²⁸ Atti del Processo, 509–526.

²⁹ Atti del Processo, 513, 518.

³⁰ Atti del Processo, 525.

³¹ I giudici qualora avessero la convinzione di trovarsi dinanzi ad un colpevole, per acquisire la prova che sarebbe stata decisiva, cioè la confessione, potevano utilizzare la tortura. I sistemi usati più frequentemente erano: il fuoco acceso sotto i piedi; la stanghetta cioè il tallone del piede veniva stretto tra due lamine concave e sempre più forzato; la corda legata attorno ai polsi, che erano uniti sopra la testa. Si lasciava sospeso l'imputato alle travi del soffitto e strattoni improvvisi lo innalzavano da terra facendolo poi ricadere. La confessione estorta non costituiva prova valida. Doveva essere confermata successivamente dall'accusato durante un nuovo interrogatorio in condizioni normali.

³² Atti del Processo, 601–605.

³³ Atti del Processo, 603–605. Suor Virginia ratificò la sua deposizione nella quale furono trascritte le seguenti parole: «*Dicendo*. O Dio mi. *Dicendo*. Tirratemeli via. *Aggiungendo*.

Sangue del mio sangue è stato girato, come già in precedenza osservato, nella prigione ricavata da un'ala dell'abbazia di San Colombano a Bobbio, luogo bellocchiano per eccellenza che diventa, nel lungometraggio, momento di unità e connessione spaziale che supera ed introietta la distanza temporale delle due parti del film, diventando in tal modo una storia, più che di tempi, di spazi interconnessi testualmente e metalinguisticamente.

Lo spazio, in Bellocchio, più che fisico è psichico, e si configura come ambiente esperienziale complesso, *habitat* psico-geografico, narrazione da cui emerge l'aspetto domestico, al tempo stesso confidenziale ed inquietante, ri-specchiato dalla famiglia e dal paese di origine. Come affermato da Gaston Bachelard nella sua poetica dello spazio che sembra centrare l'essenza più intima di quella bellocchiana:

«Non solo i nostri ricordi, ma anche le nostre dimenticanze sono «alloggiate», il nostro inconscio è «alloggiato», la nostra anima è una dimora e, ricordandoci delle «case» e delle «camere», noi impariamo a «dimorare» in noi stessi.»³⁴

I film di Bellocchio infatti, e ancor più *Sangue del mio sangue*, si susseguono in una sequela ininterrotta di alloggiamenti memoriali, topografie interiori visualizzati da interni, camere, corridoi, scale, accessi, ingressi, soglie, che interagiscono con i comportamenti.

Il lungometraggio inizia significativamente con una porta chiusa, elemento che collega figurativamente anche il passaggio tra le due epoche storiche. Porte che si aprono, secondo l'accezione metaforica di Bachelard, in quanto «cosmo del socchiuso»³⁵ che chiude/apre, come il cinema, a proiezioni immaginarie.

La metafora della dualità interno/esterno, pubblico/privato, luce/ombra, attraversa tutta l'opera trovando il suo culmine nella muratura della cella che inibisce il transito a cui segue la visione finale del varcare la soglia da parte della protagonista nella forza immaginifica e desiderante di una liberazione non solo materica, ma ribaltata nel suo «ri-venire» alla luce.

Mi fanno male che non posso più e mi fanno molto male. *E ripetendo più e più volte queste parole, aggiunge.* Ho detto la verità tanto nelle cose contro prete Paolo Arrigone quanto contro ogn'altra persona e le ratifico et approvo per verità in questi tormenti. *Dicendo.* Vostra signoria di gratia mi faci levar questi tormenti che mi fanno male. *Ed dopo essere rimasta sottoposta a questo tormento per un periodo di due Miserere attendendosi alle cose già dette, il signor vicario ordinò di toglierle i sibilli dalle mani e si allontanò dal monastero insieme a me notaio, lasciando la costituita in questa cella, dopo aver ottenuto la seguente dichiarazione sottoscritta:* Io suor Virginia Maria Leyva ho depresso et confermato come sopra per la verità.» Atti del Processo, 604–605.

³⁴ Gaston Bachelard, *La poetica dello spazio*, Bari 1999, 28.

³⁵ Bachelard, *La poetica* (cf. nota 34), 257.

La sfida di Bellocchio è stata quella di accostare in maniera non logica situazioni che si aprono e si chiudono, ma che in realtà possiedono, tra nascondimenti e svelamenti, una loro coerenza al di là di una drammaturgia tradizionale.

Con quest'opera dove, seguendo André Bazin «l'immagine conta non per quello che *aggiunge* ma per quello che *rivela*», Bellocchio costruisce un testo plurimo che esibisce nel suo dispositivo narrativo un pensiero non sistematico, ma discontinuo, asimmetrico, enigmatico, non lineare, che procede per aforismi, metafore, simbolismi e iper-identificazioni.

In un mondo pluri-temporale, dunque a-temporale, in un tempo autobiografico più che cronologico che si dilata, si allarga, si duplica nello spazio fino a diventare inafferrabile, in un luogo come il monastero-prigione di Bobbio che ricorda «un castello di destini incrociati» (Calvino) e ri-crea una serie infinita ed interagente di «universi contemporanei» (Borges), le singole vicende temporali si disperdono e si rifrangono, mediazione colta quanto basta emotivamente e quanto serve diegeticamente per ingabbiare i viluppi dei corpi e le fragilità delle anime.

Nell'utilizzare le sequenze del cortometraggio per dare corpo e dimensione «altra» al lungometraggio, Bellocchio, con la medesima libertà creativa con la quale si pone di fronte alla Storia, si confronta con il proprio precedente testo che assume in tal modo il significato di un pre-testo, allo stesso modo di un documento storico che può essere più o meno funzionale ad un *plot* narrativo.

La prima scena del cortometraggio vede l'ingresso in monastero di Federico (Alberto Bellocchio), dopo diversi anni, divenuto nel frattempo cardinale, scortato da alcuni giovani ecclesiastici ed il suo colloquio con il padre spirituale (Sebastiano Filocamo) di Benedetta, da lui definita l'immagine della Maddalena penitente mentre il cardinale ne rievoca la bellezza passata.

Mettendo a confronto i due testi filmici per una ricostruzione filologica del nuovo testo che li ingloba va osservato che il primo verrà conservato quasi integralmente nella sceneggiatura definitiva diventandone la parte finale.

Del primo cortometraggio infatti saranno tagliate le sequenze relative alla postulante (Ambra Angiolini) nelle scene 1, 2, 4 e parte della scena 3, mentre rimangono quelle che vedono il padre spirituale officiare la comunione alle recluse e a Benedetta rinchiusa in una piccola cella con feritoia all'interno di una stanza più grande, fino alla conclusione, quando il muro verrà abbattuto a seguito del perdono.

Nello spazio vuoto rimangono soltanto la monaca, che esce dalla cella, ritornata bellissima nella sua nudità di Maddalena gloriosa che non si lascia trattenerne, in una luce diafana ed evanescente, a dissipare la putredine, l'oscurità profonda e sepolcrale ed il cardinale fulminato dall'apparizione, un'energia tanto vitale da risultare insostenibile. Una verità che Bellocchio rappresenta come verticale (Benedetta) nel levarsi del corpo attraverso la purificazione rispetto

all'ordine orizzontale (il cardinale Federico) di una vita morta, in una dimensione senza contatto.

La prima sceneggiatura del lungometraggio, dal titolo *La prigioniera di Bobbio*, risale all'aprile 2013 e si articola in tre episodi: *la monaca, il confessore e la tortura*.

Il primo episodio riprende fedelmente il cortometraggio mentre il secondo racconta a ritroso gli avvenimenti che hanno portato alla carcerazione di Benedetta con riferimenti cospicui ai procedimenti canonici posti in atto dall'inchiesta inquisitoriale e costituirà, nella stesura definitiva, la prima parte del film.

Numerosi sono i rimaneggiamenti di personaggi e di episodi, di dialoghi e di inquadrature, come le sequenze relative alle figure delle due sorelle che nella prima stesura sono delineate come due anziane signore della piccola nobiltà locale, una sorta di sorelle-zie ben diverse dalle due giovani donne Marta (Federica Fracassi) e Maria (Alba Rohrwacher) di *Sangue del mio sangue*, a riprova della ricerca e del progressivo disvelamento dell'autore degli elementi formali che si metamorfizzano nel passaggio da un corpo filmico all'altro.

Decisivo, in questo senso, il ruolo di un oggetto simbolicamente significante della tessitura narrativa, le *chiavi* alle quali, di copione in copione, Bellocchio viene ad attribuire un sempre maggior rilievo fino a far loro assumere il duplice significato di chiavi della Storia e di codici della rappresentazione.

Esse si presentano, nella prima stesura, come uno strumento di condanna in quanto prova della reità; nella seconda, intraviste sul fondo del fiume, come testimonianza del suicidio; nel terzo come «doppio», a conferma del legame fraterno profondo, la «gemellità», che ha trapassato la Storia.

A riprova di quanto indicato vengono riportati qui di seguito stralci delle fonti testuali nelle loro successive redazioni.

Nella prima stesura *La prigioniera di Bobbio* (Aprile 2013):

«FRATE: Ma perché non parla?!

FRATE: La stregoneria del silenzio...

FRATE: E le chiavi non sono state mai trovate...

(2° Episodio *Il confessore*, Scena XV, Corridoio prigioniero, Stanzone/Interno/Giorno, p. 40).

BENEDETTA: Mai perdere la speranza... Così ho nascosto le chiavi sotto la cenere del camino... Un mazzo l'avevo dato a Federico, e l'ha buttato nel fiume, ma io ne avevo un secondo... E per fortuna mi hanno chiuso proprio in questa cella...

Gli mostra le chiavi

BENEDETTA: [...]

Gli dà le chiavi

Federico ritrae la mano

BENEDETTA: Prendile, se poi non te la senti buttale nel fiume... Ma sono sicura che ritornerai... Ecco questa è del portone, questa della porta alla fine delle scale, e questa della cella...

Benedetta gli prende una mano, gliela apre, mette il mazzo delle chiavi sul palmo, la richiude

Lo bacia

BENEDETTA: Basta, avremo tanto tempo...

Si staccano

Federico mette le chiavi in tasca, esce dalla cella...

(2° Episodio *Il confessore*, Scena XVII, Prigione, Cella Benedetta/Interno/Giorno, pp. 45–46).

Fuori dalla cella, intuendo che l'Inquisitore e gli altri scendendo dal solaio (hanno cercato di ascoltare la conversazione attraverso la cappa del camino) lo cercheranno, corre giù al pianterreno e poi fuori dalla prigione stringendo le chiavi con la massima forza dentro la tasca della tonaca

(2° Episodio *Il confessore*, Scena XVIII, Prigione, Corridoio, Ingresso/Interno, Esterno Giorno, p. 47)

Federico avanza sul ponte, è una bella giornata di sole, cammina in fretta...

Si ferma, si guarda attorno...

Nessuno.

Butta nel fiume le chiavi...

Prosegue di buon passo...

(2° Episodio *Il confessore*, Scena XXVIII, Ponte, Fiume/Esterno/Giorno, p. 63)

Nella seconda stesura *La prigione di Bobbio* (19 Febbraio 2014):

Benedetta fa cenno a Federico che non c'è tempo da perdere.

Va al camino, prende da sotto la cenere un mazzo di chiavi

Si allontana di nuovo dal camino.

Ora è di nuovo di fronte a Federico.

Gli dà le chiavi.

Federico ritrae la mano.

Benedetta gli riprende la mano, gliela apre, mette il mazzo delle chiavi sul palmo, la richiude...

[...]

BENEDETTA: ... STANOTTE...

Glielo ripete e aspetta che Federico le faccia un cenno, le dica un sì...

Federico annuisce col capo...

Mette le chiavi in tasca, esce dalla cella...

Immediatamente dopo entrano nella cella quattro monaci che frugano dappertutto... Anche nel camino con un bastone, sotto la cenere... Non trovano nulla di compromettente...

(2° Episodio *Il confessore*, Scena XV, Prigione, Cella Benedetta/Interno/Giorno, p. 24)

Ormai è buio notte, nessuno per le strade...

Federico vagando si trova davanti al portone del carcere-convento.

Guarda in alto alle bocche di leone... Quale sarà la cella di Benedetta?

Tira fuori il mazzo di chiavi. Sceglie una chiave. Apre il portone.

Entra. L'ingresso e le scale sono completamente al buio...
 Resta fermo, esitante nell'oscurità...
 Alla fine esce in strada richiudendo il portone
 E si allontana quasi correndo...
 (2° Episodio *Il confessore*, Scena XX, Strada, Portone della Prigione,
 Ingresso/Interno, Esterno/Notte, p. 29)

FRATE: Le lacrime di Benedetta sono un dono di Dio, le abbiamo viste tutti,
 spontanee, abbondanti...
 FRATE: Ma perché non parla?
 FRATE: La stregoneria del silenzio...
 FRATE: E le chiavi non sono state mai trovate...
 (2° Episodio *Il confessore*, Scena XIV, Prigione-convento, la sala dell'Affresco /
 Interno/Giorno, p. 36)

Anche qui vi potrebbe essere lo «sdoppiamento» del personaggio di Federico che
 diventa Fabrizio il gemello, il confessore.
 Fabrizio entra o è già entrato con le chiavi che gli ha dato Benedetta [...]
 (2° Episodio *Il confessore*, Scena XXVI, Corridoio prigione, cella di Benedetta
 Interno/Notte, p. 38)

FEDERICO: Padre... Benedetta non è una strega...
 L'Inquisitore non capisce, lo guarda con grande stupore, per l'affermazione e per
 come Federico l'ha fatta.
 Non dice una parola, Federico continua...
 FEDERICO: Quel giorno in cui si voleva confessare e io sono andato come lei mi
 aveva chiesto, in realtà Benedetta non voleva confessarsi, ma fuggire con me, con
 me Federico, non mi ha scambiato per Fabrizio, ed era la prima volta che mi
 vedeva, mi ha consegnato le chiavi della cella, della clausura e del portone, ne
 aveva una copia nascosta sotto la cenere del camino, ha agito esattamente come
 con Fabrizio, solo che io sono più forte o più insensibile di mio fratello, ho visto il
 male della vita, lui no, della vita non sapeva niente... Lo ha praticamente ucciso
 per essere libera e voleva fare la stessa cosa con me, perciò deve pagare... Ma
 morire così, bruciare in un attimo è troppo comodo... Deve morire in carcere,
 perdere in carcere, giorno per giorno, la sua bellezza, decadere lentamente,
 sfasciarsi, diventare orribile, questa è la penitenza, il castigo che merita... Non
 deve bruciare, deve vivere come un topo nella sua angusta gabbietta per tutta la
 vita...
 INQUISITORE: (*Ancora più stupito per la determinazione di Federico*) E don
 Fabrizio?...
 FEDERICO: Io ho le chiavi, la prova tangibile, indiscutibile, della sua lucida
 delinquenza, della sua potenza a fare il male e sono pronto a consegnargliele e
 testimoniare, ma Benedetta deve vivere e patire fino all'ultimo respiro, me lo deve
 promettere...
 (2° Episodio *Il confessore*, Scena XXXI, Chiostro-cimitero, camera dell'Affresco /
 Interno, Esterno/Giorno, pp. 46-47)

La corrente limpida del fiume scorre su un mazzo di chiavi ferme sul fondo dei sassi...

La corrente non ha la forza di trascinarle via...

Sono le chiavi di don Fabrizio, il suicida?

(2° Episodio *Il confessore*, Scena XXXIII, Il fiume/Esterno/Giorno, p. 50)

Nella terza stesura *L'ultimo vampiro/Sangue del mio sangue* (30 maggio 2014).

[...] Benedetta gli fa cenno di avvicinarsi e poi porta un dito alla bocca perché Federico non parli. Sono davanti a un piccolo camino, il fuoco è spento, c'è solo cenere...

[...] Benedetta fa segno a Federico che non c'è tempo da perdere...

Prende da sotto la cenere un mazzo di chiavi che dà a Federico. [...] Federico ritrae la mano.

Benedetta gli riprende la mano, gliela apre, mette il mazzo delle chiavi sul palmo, la richiude...

[...] Federico annuisce col capo...

Mette le chiavi in tasca, esce dalla cella camminando molto veloce. [...]

(2° Episodio *Il confessore*, Scena XIV, Prigione, Cella Benedetta/Interno/Giorno, p. 50)

Ormai è buio notte, nessuno per le strade...

Federico vagando si trova davanti al portone del carcere-convento.

Guarda in alto alle bocche di leone... Quale sarà la cella di Benedetta?

Tira fuori il mazzo di chiavi. Sceglie una chiave. Apre il portone.

Entra. L'ingresso e le scale sono completamente al buio...

Resta fermo, esitante nell'oscurità...

Alla fine esce in strada richiudendo il portone

E si allontana quasi correndo...

(2° Episodio *Il confessore*, Scena XVIII, Strada, portone della Prigione, Ingresso/Interno – Esterno/Notte, p. 39)

Federico, dopo una lunga esitazione, entra, apre con la chiave, nella cella di Benedetta. [...]

(2° Episodio *Il confessore*, Scena XXIII, Corridoio prigione, cella di Benedetta/Interno/Notte, p. 47)

Federico, fermo sul Ponte Gobbo, fissa l'acqua che scorre...

È solo...

Con un gesto rapido, quasi furtivo, getta nell'acqua le tre chiavi di Benedetta
Che vanno a posarsi sul fondo

Accanto ad un altro mazzo di chiavi, di Fabrizio, il fratello suicida...

Ferme (la corrente in quel punto non ha la forza di trascinarle via), in attesa che la prossima piena del fiume le porti lontano...

Anche per questa scena luce a cavallo.

(2° Episodio *Il confessore*, Scena XXXI, Il fiume/Esterno/Notte, p. 58)

Questa scena conclude il secondo episodio poiché la scena XXXII del medesimo episodio (p. 59) che prevedeva la riesumazione del cadavere di Fabrizio con il volto di Federico non è stata inserita nella versione definitiva.

Ed è proprio alle chiavi ed alle serrature che il film affida il compito di simboleggiarne i passaggi temporali e i dilemmi psicologici del personaggio.

Le serrature vuote ma al contempo aperte quale obiettivo sulla Storia e sulle sue sopravvivenze. Un punto di vista che non ha dimensione, punto di fuga in cui nel «vuoto» si dispongono le prospettive ed in cui si è proiettati verso un momento altro dove si assiste al ri-presentarsi di uno spazio intensificato, direi una «spazialità temporale», scandita anche nominalmente: *Basta, Quantunque, Mai* – in cui, come scrive Jean-Luc Nancy in *Corpo teatro*, si situano «la mischia col mondo, le attrazioni e le repulsioni, le traversate e le spinte, le prese e gli abbandoni, gli impossessamenti e gli spossessamenti»³⁶.

La prima stesura del lungometraggio, dal titolo *La prigioniera di Bobbio* (aprile 2013), era strutturata secondo le regole della «myse en abime».

Nell'ultima sequenza in cui Benedetta viene murata nella cella, il silenzio assoluto è interrotto dalla voce fuori campo del regista Gianni Sfuggente che grida: «Stop!» seguita da un applauso liberatorio.

Attraverso questo passaggio sonoro, nel passato della Storia irrompe il presente del Cinema, nella penombra di un pomeriggio estivo sul *set* del film dove è stata girata l'ultima inquadratura. E ciò avviene mentre Benedetta, dalla fessura della cella, scruta la *troupe*.

Mentre l'attrice protagonista, una volta uscita dalla cella, abbraccia il regista, improvvisamente si sentono spari, si susseguono scene di terrore mentre un macchinista spara colpendo a morte i presenti nel caos. Il sangue è dappertutto ed il colpo finale è diretto a Benedetta, difesa dal regista che viene colpito in pieno petto. Il macchinista viene immobilizzato, Benedetta si rialza e subito dopo si ode un altro applauso.

I finti feriti si puliscono dal sangue e si scopre che si tratta della scena finale di un cortometraggio girato sullo stesso *set* dagli stagisti non retribuiti. Il regista chiede: «Allora abbiamo due film nella stessa storia?». In realtà si tratta di un altro soggetto con lo stesso tema ambientato nel presente: la storia di un'attrice, perseguitata dall'amante, che nel film interpreta il ruolo di Benedetta.

Dice il regista: «Un film clandestino che potrebbe essere più bello del mio».

Un film nel film nel film: questa struttura a scatole cinesi rivela l'intento dell'autore di liberarsi dalle oscurità di una storia di Inquisizioni, patti satanici, ordalie o *iudicium Dei*³⁷ (nelle tre prove classiche dell'acqua, delle lacrime e del

³⁶ Jean-Luc Nancy, *Corpo teatro*, Napoli 2011, 10.

³⁷ «Nessun chierico sottoscriva o pronuncii una sentenza di morte, né esegua una pena capitale, né vi assista. [...] nessuno, finalmente, accompagni con benedizioni o atti di consacra-

fuoco, anacronistiche dal punto di vista rigidamente storico, ma nei loro elementi costitutivi, *acqua e fuoco*, essenziali alla rappresentazione dell'autore), e closure per scegliere la via del meta-film, più straniante rispetto alla vicenda e più idoneo alla dialettica del doppio.

Ne *L'ultimo vampiro*, (maggio 2014) diventato poi *Sangue del mio sangue* (giugno 2015), il meta-linguaggio viene arditamente e poeticamente sostituito dall'episodio contemporaneo, fatto di presenze fantasmatiche ed allucinatorie come Basta, il conte-vampiro (Roberto Herlitzka) e di occulti centri di potere in un microcosmo urbano altrettanto claustrofobico che assolve in tal modo, più che ad una continuità tematica tra epoche e personaggi, ad un *continuum* spaziale e semantico, specchio ed interfaccia di situazioni ed emozioni.

Esemplificazione perfetta dell'idea engelsiana per cui la Storia si presenta una prima volta in forma di tragedia ed una seconda in forma di farsa, Bellocchio cala il primo episodio nell'atmosfera grave del dramma seicentesco ed il secondo nella satira novecentesca con grottesche allusioni gogoliane (il personaggio del falso ispettore, anch'egli di nome Federico, doppio in «chiave» moderna del doppio storico Fabrizio/Federico). Rappresentazione replicante di un Potere che, cambiando faccia, resta sempre, nel gioco degli inganni – la stregoneria di ieri, il vampirismo di oggi –, quello tragico del sentimento e quello satirico delle false pensioni.

Le chiavi della Storia sono servite da codici rappresentativi per costruire quella «Fiaba» come Bellocchio stesso mi ha suggerito nel nostro primo incontro: «Pensa di raccontare una fiaba...» e così vediamo il levarsi del corpo di Benedetta, il volto in-corrotto dopo una straziante purificazione/de-carnificazione, svincolato da grumi di materia, dai liquami, al di là della *macula*, come

zione i cosiddetti giudizi di Dio fatti con acqua bollente o gelata, o col ferro rovente». CL IV, c. 18, in: Conciliorum oecumenicorum decreta, 244. «Vulgaris purgationis abusum per canones interdictum, quo suspecti de criminibus, ad se purgandum, ferrum candens, aut aquam ferventem accipiunt, detestantes: statuimus, ut mandantes talem purgationem fieri, tenentes, exhibentes, custodientes, accipientes ad hoc ferrum vel aquam huiusmodi, cum his Deus tentari videatur, & innocentes in huiusmodi purgationibus sine demerito puniantur, in sententiam excommunicationis incidant ipso facto, & nihilo minus saepius, excommunicati publice nuncientur». Concilium apud Vallemoleti, Palentinum, c. 26, in: Sacrorum Conciliorum Nova, et Amplissima Collectio, ed. Giovanni Domenico Mansi, t. XXV, Venetiis 1782, col. 722. «Nel 1215 il IV Concilio Lateranense, per evitare la legittimazione delle pratiche ordaliche, vietò ai chierici di eseguire riti di benedizione o consacrazione per qualsiasi tipo di prova di purgazione dell'acqua bollente o gelida o del ferro rovente (decreto poi confluito nelle Decretali, Liber Extra 3, 50, 9). Fu poi il Concilio di Valladolid del 1322 a colpire con la scomunica latae sententiae tutti coloro che prendevano parte all'esecuzione del giudizio di Dio, ritenendo ormai uno spergiuro invocare l'intervento divino a giustificazione dell'esito di tali prove». M. Pifferi, «Ordalia», in: Adriano Prosperi (dir.), Dizionario storico dell'Inquisizione, vol. II, Pisa 2010, 1142.

una sorta di *anástasis* di quell'eterno femminile inteso come memoria ed anima del tempo, che viene alla «presenza» nella sua intensità.

L'avvicinarsi di un corpo.... Un corpo che nella sospensione dell'avanzare in-corpora lo spazio, le resistenze e le aperture... È l'elogio dell'amore che, come scrive ancora Nancy, «è il tocco dell'aperto»³⁸, «amour fou» che si afferma sul chiuso del potere, sulla prigione del dominio, sull'immobilismo del controllo, nella trasognata *réverie* di una loro fine.

Il cardinale Federico e il conte Basta danno «corpo» a questa fine. L'ultima sequenza del film ferma il fotogramma sull'immagine di alcune gazzelle della Finanza che sopraggiungono «sul luogo del delitto», all'impossibile scoperta di un colpevole sconfitto, volato via sulle ali di un libero sogno d'autore, come nel finale di *Buongiorno notte*, o, se si preferisce, di un'utopia rivoluzionaria.

La bio/Storia di Marco Bellocchio: «Sangue del mio sangue»

La riflessione proposta verte sulla genesi e sulla costruzione dei dispositivi del film di Marco Bellocchio *Sangue del mio sangue* (2015). Vengono focalizzati, attraverso le differenti stesure della sceneggiatura esaminate in qualità di consulente storica del lungometraggio, i progressivi approcci alle tematiche ed alle connesse soluzioni stilistiche. Emerge, in particolare, la dialettica Cinema/Storia che, nel regista, s'innesta in una poetica intrisa di memoria dei luoghi geografici (Bobbio) e psicologici (famiglia, gemellità) nonché di immaginario autoriale che trasfigura il dato storico in un evocativo simbolismo. Tratto peculiare della filmografia bellocchiana è la struttura del «doppio» che qui si esprime nella bipolarità dei personaggi e nelle due epoche storiche (XVII sec. e XXI sec.) dove si mettono in scena, mediante blocchi narrativi distinti, le vicende della relazione tra una monaca ed un sacerdote nel clima dell'Inquisizione e quelle, di epoca contemporanea, di oscuri e misteriosi intrecci di privilegi e di corruzione nella piccola provincia italiana, immerse in luci e ombre di atmosfere caravaggesche.

Marco Bellocchio (1939-) – Sangue del mio sangue (2015) – Cinema – Storia – Immaginario Inquisizione – Memoria – Simbologia – Chiesa – Bobbio

Die Lebens/Geschichte von Marco Bellocchio: «Sangue del mio sangue»

Der Aufsatz bezieht sich auf die Entstehung und die Konstruktion des Dispositivs von Marco Bellocchios Film *Sangue del mio sangue* (2015). Basierend auf den verschiedenen Fassungen des Drehbuchs und aus meiner Perspektive einer historischen Beraterin des Films fokussiert sich der vorliegende Beitrag auf die sich schrittweise verändernden Zugänge zu den Themen und den damit verbundenen stilistischen Lösungen. Insbesondere gelangt die Dialektik Kino/Geschichte zum Vorschein, die die Poesie des Regisseurs prägt. Diese ist von der Erinnerung an geografische (Bobbio) und psychologische Orte (Familie, Zwillinge) geprägt sowie von der Imagination des Autors, der die historischen Daten in eine suggestive Symbolik verwandelt. Ein besonderer Charakterzug des Filmschaffens von Bellocchio ist die Struktur des «Doppelten». Dies drückt sich in der Bipolarität der Charaktere und in den beiden historischen Epochen (17. und 21. Jahrhundert) aus, in denen die Beziehung zwischen einer Nonne und einem Priester im Klima der Inquisition und Vorkommnisse der zeitgenössischen Ära in einer dunklen und geheimnis-

³⁸ Jean-Luc Nancy, *Sull'amore*, Torino 2009, 5.

vollen Verflechtung von Privilegien und Korruption in der kleinen italienischen Provinz durch unterschiedliche Erzählblocks inszeniert werden, eingetaucht in Licht und Schatten einer Atmosphäre à la Caravaggio.

Marco Bellocchio (1939-) – *Sangue del mio sangue* (2015) – Kino – Geschichte – Bildwelten – Inquisition – Gedächtnis – Symbolik – Kirche – Bobbio.

L'histoire (biographique) de Marco Bellocchio: «Sangue del mio sangue»

La réflexion proposée porte sur la genèse et la construction des dispositifs du film *Sangue del mio sangue* (2015) de Marco Bellocchio. A travers les différentes ébauches du scénario examiné et dans ma perspective de consultante historique du long-métrage, les approches progressives des problèmes et les solutions stylistiques qui y sont liées sont mises en évidence. Il en émerge en particulier la dialectique cinéma/histoire qui, chez le réalisateur, s'inscrit dans une mémoire poétique et complexe de lieux géographiques (Bobbio) et psychologiques (famille, jumeaux) ainsi que l'imagination de l'auteur qui transforme les données historiques en un symbolisme évocateur. Le trait particulier de la filmographie de Bellocchio est la structure du «double» qui s'exprime ici dans la bipolarité des personnages et dans les deux époques historiques (17ème et 21ème siècles) où sont mis en scène, à travers des blocs narratifs distincts, la relation entre une religieuse et un prêtre dans le climat de l'Inquisition et les événements de l'époque contemporaine, dans un entrelacement sombre et mystérieux des privilèges et de la corruption dans la petite province italienne, plongée dans les lumières et ombres d'une atmosphère à la Caravaggio.

Marco Bellocchio (1939-) – *Sangue del mio sangue* (2015) – cinéma – histoire – inquisition imaginaire – mémoire – symbolisme – Église – Bobbio.

The (Life) story of Marco Bellocchio: «Sangue del mio sangue»

This article is about the genesis and construction of the (cinematic) contrivances of Marco Bellocchio's movie *Blood from my blood* (2015). Based on the different versions of the script and from my perspective as a historical advisor of the movie, this contribution focuses on the progressively changing approaches to the topics and the corresponding stylistic solutions. What emerges specifically is the dialectic cinema-history that figures the director's poetry, one that is shaped by the memories of geographical places (Bobbio) and psychological places (family, twins), as well as by the author's imagination which transforms the historical data into suggestive symbolics. A characteristic particularity of Bellocchio's film-making is the structure of the «double». This is expressed here in the bipolarity of the characters in two historical periods (17th and 21st century) in which the filmic realization is accomplished, by means of distinct narrative parts, of the unfolding of the relationship between a nun and a priest in the climate of the Inquisition and that, in the contemporary era, of obscure and mysterious complots of privileges and corruption in the small Italian province, immersed in a Caravaggio-esque atmosphere of light and shadow.

Marco Bellocchio (1939-) – *Sangue del mio sangue* (2015) – Cinema – History – Image worlds – Inquisition – Memory – Symbolics – Church – Bobbio.

Tiziana di Blasio, Dr., Docente incaricato della Pontificia Università Gregoriana, Corso L'esperienza religiosa nel cinema italiano del dopoguerra. Delegato CICT-ICFT UNESCO.

Dossier delle foto

Pictures by Federica Scarpioni courtesy Kavac Film



Immagine 1: Marco Bellocchio sul set di *Sangue del mio sangue*.



Immagine 2: Lidiya Liberman (Benedetta) attorniata dagli Inquisitori.



Immagine 3: Alba Rohrwacher (Maria Perletti) diretta dal regista.



Immagine 4: Lidiya Liberman (Benedetta) durante il taglio dei capelli.



Immagine 5: Lidiya Liberman (Benedetta) murata nella cella.

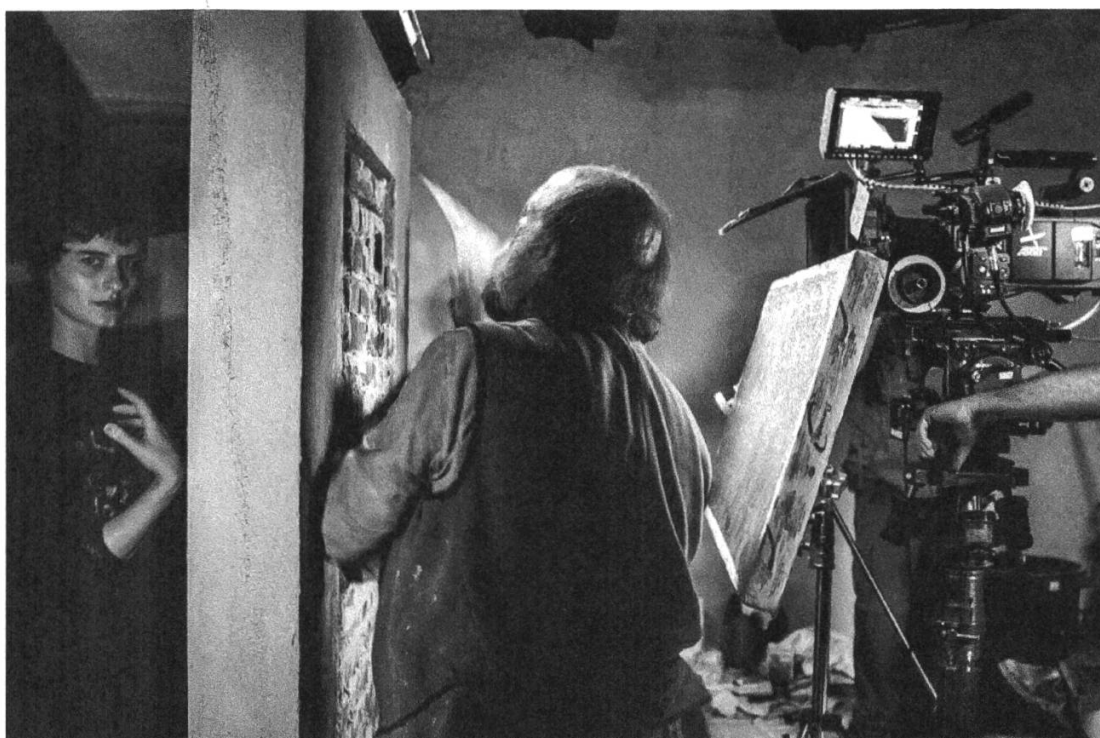


Immagine 6: Backstage delle riprese della muratura.