

NEL NOME DI MADDALENA. UNA COMPARAZIONE TRA *CASTA DIVA* E *THE DIVINE SPARK*

Francesco Bono, Università della Tuscia

Nel panorama della produzione italiana degli anni '30 *Casta Diva* presenta più di una ragione di interesse. Innanzitutto perché Carmine Gallone gira *Casta Diva* nel 1935, dopo un periodo all'estero, in cui ha lavorato fra Berlino e Parigi; poi perché la storiografia si è interessata a *Casta Diva* in quanto tiene a battesimo il genere del film-opera in Italia, che fiorisce per un ventennio (fino al termine degli anni '50) e di cui Gallone è considerato il maestro.¹ In *Casta Diva* si è anche scorto, per la sua qualità, una prova dello sviluppo che il cinema italiano conosce a metà del decennio² (ottiene la Coppa Mussolini per il miglior film italiano al Festival di Venezia nel 1935), ma si è trascurato l'apporto dato al film da esponenti di primo piano della cinematografia tedesca. Tale contributo è rilevante e concerne la sceneggiatura (Walter Reisch), la fotografia (Franz Planer), la scenografia (Werner Schlichting), la musica (Willy Schmidt-Gentner), oltre che il ruolo dell'attrice protagonista (Marta Eggerth) e quello dei produttori (Gregor Rabinowitsch e Arnold Pressburger), dei quali si coglie la presenza dietro l'Alleanza Cinematografica Italiana, la società che produce *Casta Diva*. Partecipazione che spinge a interrogarsi sulla collocazione di *Casta Diva* nel quadro della produzione degli anni '30 e che lo caratterizza come un *Emigrantenfilm* in Italia, termine con cui la storiografia d'oltralpe designa le produzioni degli esponenti del cinema di lingua tedesca all'estero, che abbandonano la Germania quando il Nazionalsocialismo giunge al potere.

Fra i film in più versioni che si producono in Italia nel corso degli anni '30 *Casta Diva* presenta una particolarità: la realizzazione di una versione in lingua inglese. Il titolo è *The Divine Spark* e la versione è girata da Gallone, insieme a *Casta Diva*, nello stabilimento della Cines in via Veio. Il fatto rappresenta un'eccezione nel cinema italiano degli anni '30, quando Parigi e Berlino fanno da riferimento. In Italia *Casta Diva*, insieme a *Tredici uomini e un cannone* e *Kiki*, è l'unico film di cui all'epoca sia stata girata una versione in lingua inglese.³ Dagli anni '20 all'inizio della guerra la maggior parte delle coproduzioni avviene con Francia e Germania ed è indicativo che del primo film sonoro realizzato in Italia, *La canzone dell'amore* (G. Righelli, 1930) si proponessero delle versioni in francese e in tedesco. Si tratta infatti delle lingue in cui – in Italia negli anni '30 – si girano la quasi totalità dei film in più versioni. In alternativa a Parigi e Berlino, la produzione di *Casta Diva* riflette il proposito di avviare un rapporto con il mercato di lingua inglese, e il progetto è il frutto di una intesa fra Pressburger, Rabinowitsch e Luigi Freddi, che è a capo della Direzione Generale per la Cinematografia;⁴ questa è istituita nel 1934 all'interno del Ministero per la Stampa e la Propaganda, con il compito di “regolare, ispirare, dirigere, controllare” il cinema in Italia.⁵ Il progetto di *Casta Diva* risponde da un lato all'esigenza della Direzione di

aprire uno spazio alla produzione italiana in Europa, dall'altro consente a Pressburger e Rabinowitsch, ai quali è interdetto di lavorare nel Terzo Reich, di trasferire la produzione al di fuori della Germania ed è attribuibile all'iniziativa di Pressburger che, dopo aver lasciato la Germania, si è stabilito a Londra, dove costituisce la British Cine-Alliance.⁶ La versione in lingua inglese è prodotta in collaborazione con la Gaumont British, che distribuisce *The Divine Spark* in Gran Bretagna. In precedenza Pressburger e Rabinowitsch hanno collaborato con la Gaumont British per *My Heart is Calling*. Si tratta della versione in lingua inglese di *Mein Herz ruft nach Dir* (C. Gallone, 1933-34) di cui Marta Eggerth è la protagonista, al fianco di Jan Kiepura. Il regista aveva già lavorato con Pressburger all'inizio del sonoro, per *Die singende Stadt* (1930) dirigendo anche la versione inglese, *The City of Song* (1930). La collaborazione che si intreccia fra Gallone, Rabinowitsch e Pressburger all'inizio degli anni '30⁷ costituisce la premessa per *Casta Diva*.

Riguardo al raffronto fra *Casta Diva* e *The Divine Spark*⁸ è opportuna un'avvertenza. Non è stato possibile considerare, in questo intervento, tutti gli ambiti in cui si pongono delle differenze fra le due versioni; tra gli altri, il ruolo della recitazione e dell'apporto che viene dall'interprete alla caratterizzazione del personaggio di Vincenzo Bellini⁹ (in *Casta Diva* è Sandro Palmieri, in *The Divine Spark* Phillips Holmes) e le differenze che, da una versione all'altra, si riscontrano riguardo ai dialoghi. Questi ultimi nel caso di *Casta Diva* sono di Corrado Alvaro, mentre l'adattamento per *The Divine Spark* è stato curato da Emlyn Williams e Richard Benson. Nondimeno è importante rilevare un cambiamento, che concerne il riferimento alla figura della madre nel dialogo fra Bellini e Maddalena in giardino e, successivamente, nel palco all'opera. In *Casta Diva* il compositore menziona la madre, insieme agli amici in Sicilia e ad una bella donna, in risposta alla domanda di Maddalena sulla ragione che lo spinge a comporre musica. Nel palco il riferimento alla madre si colloca nel contesto della dichiarazione del musicista a Maddalena, con l'invito a sposarlo. Egli è certo che la madre accoglierà Maddalena con affetto. In *The Divine Spark* il riferimento è assente in tutte e due i passaggi ed è possibile spiegare la variazione come un adeguamento alla sensibilità del pubblico d'Oltremarica. Indirettamente il dialogo diviene la spia di una società e una cultura e il cambiamento ci parla della differenza fra Italia e Gran Bretagna negli anni '30. Inoltre, va rilevato che la riflessione riguardo ai dialoghi in una versione e nell'altra non si esaurisce in un confronto a due. La discussione chiama in causa anche la sceneggiatura che serve da base per entrambe le versioni. L'autore è Reisch e la sceneggiatura è scritta in tedesco.

Il fulcro di questa comparazione fra *Casta Diva* e *The Divine Spark* è costituito dalle scene o dai segmenti (spesso si tratta soltanto di una inquadratura) in cui, da una versione all'altra, si riscontra una differenza di elementi o una mancanza di componenti. Le lacune concernono in maggior misura la versione in lingua inglese, dove sono numerose le parti di cui si constata la soppressione rispetto alla versione italiana. È raro che si riscontri l'inverso, ovvero che un segmento sia presente in *The Divine Spark* mancando in *Casta Diva*. Accade tuttavia per l'incontro fra Bellini e Maddalena di fronte ad una chiesa. In *Casta Diva* la scena termina con Maddalena che si accomiata e sale in carrozza. Invece la scena prosegue in *The Divine Spark*. Uno stacco porta a un piano di Maddalena in procinto di ordinare al cocchiere di andare, ma Bellini le si avvicina. Maddalena lo esorta a diventare famoso, se vuole che sia felice. Ora la carrozza

parte e la macchina da presa si ferma sul compositore, che inclina la testa e riflette sull'esortazione di Maddalena. In proposito si osserva come il gesto e la inquadratura sono analoghi nel rifacimento di *Casta Diva* che Gallone gira dopo la guerra, nel 1954, con cui *The Divine Spark* presenta più di un tratto in comune.

Complessivamente la lunghezza di *The Divine Spark* (il confronto è stato condotto sulla copia conservata al National Film and Television Archive – British Film Institute di Londra) è inferiore all'incirca di dieci minuti rispetto alla versione italiana. L'accorciamento si distribuisce sull'intero film. Per la maggior parte i tagli sono d'entità modesta e intervengono soltanto ad abbreviare una scena, senza modificarne lo svolgimento; ma sono continui e riguardano la quasi totalità delle scene. Probabilmente l'accorciamento è dovuto all'esigenza di conformare la durata al sistema di programmazione adottato in Gran Bretagna dove, negli anni '30, era usuale la pratica del *double bill*, del doppio spettacolo, con l'offerta di due film al prezzo di un biglietto. Ciò esigeva di contenere la lunghezza fra i settanta e gli ottanta minuti. È probabile che l'accorciamento sia stato compiuto per mano di Pressburger, dopo il completamento del film da parte di Gallone. Lo suggerisce l'accreditamento del montaggio di *The Divine Spark* al figlio del produttore, Fritz Pressburger.¹⁰ Invece *Casta Diva* fu montato da Fernando Tropea.

Gli *incipit* dei due film sono diversi e il cambiamento è considerevole. In *The Divine Spark* è assente tutta la scena, con cui comincia *Casta Diva*, che mostra il concerto di Paganini e, a seguire, l'incontro fra Bellini e il maestro. Si tratta del taglio di maggior entità fra le due versioni. *The Divine Spark* si apre con la scena in cui il direttore del conservatorio convoca gli allievi per informarli circa il luogo in cui si terrà, conformemente alla tradizione, il pranzo annuale. La scena è preceduta da una didascalia che informa sul luogo e la data: ci troviamo a Napoli nel 1827. La didascalia manca in *Casta Diva*. L'alterazione dell'*incipit* incide in profondità sul racconto, modificando l'equilibrio fra Bellini e Maddalena e, conseguentemente, fra gli interpreti che ricoprono i ruoli.

In *Casta Diva* l'*incipit* assolve al compito di presentare Vincenzo Bellini come si conviene ad un protagonista individuandolo e poi isolandolo fra il pubblico che assiste al concerto con un movimento in avanti della macchina da presa, che termina in un primo piano che il montaggio alterna con il volto di Paganini, istituendo un rapporto fra il giovane, ancora ignoto, e il maestro sul palco. La soppressione della scena, che si configura come un prologo (in cui si presenta il protagonista ed è introdotto il tema del bisogno del successo e del consenso) muta l'assetto enunciativo, così che *The Divine Spark* comincia *in media res* e l'introduzione del personaggio è diretta. Quando il direttore ne pronuncia il nome, uno stacco mostra Bellini. Invece *The Divine Spark* non interviene sulla presentazione del personaggio di Maddalena, che la sceneggiatura articola *in crescendo*. Prima il padre la convoca a tavola (ma lei si trattiene in camera); poi ci è mostrata in effigie (il riferimento è al ritratto); infine la scorgiamo nella sua stanza, ma una tenda la nasconde parzialmente, mentre Bellini lascia la casa, percorrendo il giardino. Perché la macchina da presa presenti Maddalena in primo piano è necessario attendere che Bellini si rechi di nuovo in casa del giudice, per regalarle la romanza che gli ha ispirato. La conseguenza è una diversa importanza attribuita al ruolo di Maddalena e di Bellini all'interno del racconto, in favore della figura di Maddalena che, in *The Divine Spark*, diviene preponderante. Mentre *Casta Diva* si incentra sulla coppia, elevando entrambi i personaggi a protagonista, l'accento si sposta su Maddalena in *The Divine Spark*, di cui si decreta la centralità. Conseguentemente è modificata la rilevan-

za degli interpreti che, rispettivamente, impersonano Maddalena e il musicista. Mentre in *Casta Diva* Sandro Palmieri (all'inizio della carriera) e la Eggerth sono trattati pariteticamente, in *The Divine Spark* l'attrice domina.

Insieme alla presentazione di Bellini, al prologo è affidato il compito di introdurre un tema, nella conversazione fra il protagonista e Paganini, che attraversa *Casta Diva* in filigrana, per culminare nell'incontro che Bellini avrà di nuovo con il violinista a Milano, dopo l'insuccesso della *Norma*. Mentre Paganini dichiara il bisogno di successo, del plauso del pubblico, Bellini spiega di non desiderarlo (e lo ripete al segretario del re di Napoli, quando lo incarica di comporre una cantata per il genetliaco del sovrano). Tuttavia, di fronte al fiasco della *Norma*, Bellini invoca il successo e lo avrà, ma al prezzo della morte di Maddalena. In un saggio su *Casta Diva* Guglielmo Pescatore scorge un riflesso di Faust, che vende l'anima al maligno per il successo.¹¹ In *Casta Diva* lo incarnerebbe Paganini, come vuole una tradizione a cui s'ispira la sua presentazione nell'*incipit*. A introdurlo è un'ombra sulla parete, che deforma e ingigantisce la figura. Veste di nero, il suo sguardo è torvo e contrasta con la solarità che contrassegna il giovane Bellini. Il punto è rilevante perché l'eliminazione del prologo in *The Divine Spark* e del riferimento al rapporto fra artista e pubblico, che prosegue l'esposizione del tema, nel dialogo fra Bellini e Maddalena in giardino, ha per conseguenza l'attenuazione del motivo nella versione in lingua inglese. Ugualmente, il motivo scompare nel remake del dopoguerra.¹² Qui l'*incipit* è mantenuto, modellandosi sulla versione italiana degli anni '30, pur variando la messinscena, ma è eliminato l'incontro a Milano. Nell'assenza del tema di Faust, che fa da cornice alla storia d'amore in *Casta Diva*, si riscontra un punto in comune fra la versione in lingua inglese e il rifacimento dello stesso Carmine Gallone.¹³ Analogamente, nel rifacimento è assente il soggettivismo che permea fortemente *Casta Diva* e lo contraddistingue, a partire dalla scena in cui il musicista scorge il ritratto di Maddalena, subendo il fascino del suo sguardo, che non dimentica più. Ma l'annotazione coinvolge anche *The Divine Spark*, in cui si osserva un ridimensionamento del soggettivismo che, in *Casta Diva*, permea la relazione fra Bellini e Maddalena. Fra il remake e *The Divine Spark* si constatano degli elementi in comune che, contemporaneamente, li differenziano da *Casta Diva* (1935). Sorge la domanda se, in una comparazione, non si debba anche considerare la versione in lingua inglese talché, in un raffronto fra *Casta Diva* (1935) e *Casta Diva* (1954), un posto spetti a *The Divine Spark*: da una partita a due si passa a un confronto a tre.

Ci si soffermi sul soggettivismo di cui è soffuso il rapporto fra il compositore e Maddalena, perché esso introduce una differenza di rilievo fra *Casta Diva* e *The Divine Spark*. Insieme all'*incipit* l'unica scena che risulta soppressa per intero in *The Divine Spark* è la passeggiata di Bellini, dal collegio in riva al mare, durante la quale compone musica. La scena procede *in crescendo*, terminando con una inquadratura del cielo, in controluce, che si congiunge con il mare all'orizzonte. Fra le nubi si fa largo la luce del sole. In sovrimpressionazione s'intravede il volto di Maddalena e sembra che appaia in cielo, emergendo dalla luce, simile a un angelo. Una dea che ispira il musicista e che, al contempo, la musica evoca. È un momento (presto la dissolvenza mostra che si tratta del ritratto di Maddalena, che un cameriere è intento a spolverare, ed è facile scorgere la mano di Reisch nello *humour* con cui si raffredda il pathos). Ma la soppressione non è indifferente per una valutazione del modo in cui si connota la figura di Maddalena in una versione e nell'altra.

È necessario quindi esaminare la scena in cui Bellini scorge il ritratto di Maddalena.

Come vuole la tradizione del conservatorio, una volta all'anno gli allievi sono invitati a pranzo da personalità del luogo. Il montaggio ci conduce da un pranzo all'altro, soffermandosi su quello di Bellini in casa del giudice. Qui è abbreviato il dialogo fra Bellini e il giudice sull'importanza della musica che il giudice nega recisamente, così come l'esecuzione di Bellini al pianoforte. Mentre la macchina da presa si sofferma in *Casta Diva* sulla compagnia che si divaga dopo il pranzo, *The Divine Spark* ci conduce subito al momento nel quale Bellini, mentre suona, scorge il ritratto. È un momento centrale nel racconto, in cui Maddalena si trasforma nella musa che ispira il compositore. In apertura del segmento, ad un primo piano di Bellini segue uno scorcio del salone. Al centro spicca il ritratto. La macchina da presa torna sul musicista, poi mostra il ritratto da vicino. In *Casta Diva* l'inquadratura è in movimento. Con un'angolazione dal basso verso l'alto, la macchina da presa si avvicina al ritratto, assumendo il punto di vista di Bellini al pianoforte. Progressivamente l'inquadratura coincide con il ritratto, quasi scompare la cornice che lo circonda. Invece l'immagine è fissa in *The Divine Spark* e la macchina da presa mostra il ritratto a distanza. Il taglio è di qualche secondo, ma incide sulla scena. Il movimento della macchina da presa traduce la cancellazione della distanza fra il musicista e Maddalena che, diversamente, *The Divine Spark* mantiene, giustappo- nendo uno sguardo all'altro, sopprimendo il movimento in cui si compenetrano. In *Casta Diva* il volto di Maddalena si stacca dalla tela, si fa immateriale, permea lo spazio e, mentre *The Divine Spark* lo mostra oggettivamente, *Casta Diva* lo caratterizza soggettivamente. Lo rivela l'inquadratura del ritratto che, in entrambe le versioni, è alternata a un primo piano di Bellini per due volte. In *The Divine Spark* l'immagine è neutra. Invece il ritratto si trasforma in *Casta Diva*. Una luce avvolge il volto, esaltando lo sguardo. Gli occhi brillano. Il ritratto si caratterizza come una visione, che si produce nell'animo di Bellini. L'immagine è interiore.

La scena segna l'avvio di un processo che, attuandosi nel corso di *Casta Diva*, investe la figura di Maddalena e la trasforma. Gradualmente Maddalena si caratterizza come un fantasma. È indicativo che il film la introduca in effigie e che, letteralmente, Maddalena sia privata del corpo con la morte. Diviene un'immagine che Bellini porta in sé – come le dice lo stesso compositore, quando le consegna la romanza. Un'aura avvolge Maddalena e la sua natura è incorporea. Invece *The Divine Spark* attenua tale tratto, quasi lo cancella. Accade nella scena che si è appena esaminata e il processo culmina in quella in cui Maddalena muore, dopo il viaggio a Milano. Vale la pena di porre attenzione all'inquadratura conclusiva. In *The Divine Spark* Maddalena è inquadrata in mezza figura; giace nel letto e parla al *fiancé*, credendolo Bellini. Quando muore, l'inquadratura non cambia, soltanto la macchina da presa indietreggia un poco. L'accadimento ci è mostrato oggettivamente. Invece *Casta Diva* stacca dalla mezza figura, passando per un'inquadratura del *fiancé* in soggettiva, su un primo piano di Maddalena, che isola la figura dall'ambiente. Scompaiono il letto, la tenda, il baldacchino e una luce inonda l'immagine, alterando la percezione. Ora il volto di Maddalena dissolve, perdendosi nella luce. L'inquadratura sancisce la trasfigurazione di Maddalena, che lascia il mondo e assurge in cielo, dove ci è già apparsa, e diviene la "casta diva" di cui canta l'aria nella *Norma*. La dea che ispira il compositore, come proclama il finale, quando la macchina da presa si alza da Bellini alla fiamma che arde in un braciere. Ora il volto di Maddalena si sovrappone alla fiamma nel crescendo della musica. Mentre *Casta Diva* insiste sul volto, prolungando la sovrapposizione, *The Divine Spark* abbrevia l'inquadratura. È soltanto un cenno. In *Casta Diva* il finale suggella la trasfigu-

razione, mentre la versione in lingua inglese l'attenua. Nuovamente si riscontra come *Casta Diva* e *The Divine Spark* si differenziano per il modo in cui si rapportano a Maddalena. Una differenza che si riflette nel titolo. Mentre *Casta Diva* evoca Maddalena, di cui suggella la trasfigurazione, in *The Divine Spark* scompare il riferimento, parallelamente al ridimensionamento che la trasformazione di Maddalena in "casta diva" subisce nella versione in lingua inglese. Il titolo si riferisce alla qualità che, inizialmente, manca alla *Norma* e la "scintilla" è la romanza. La diversità emerge di nuovo nel testo della romanza. In un caso il testo chiama Maddalena per nome. "Maddalena / Maddalena / Maddalena / cast your wondrous smile upon me" si canta in *The Divine Spark* e, per inciso, si rende evidente la divergenza fra il riferimento al sorriso di Maddalena e la strategia del racconto che, a partire dal ritratto, pone l'accento sullo sguardo e gli occhi. Ma ciò che interessa è il riferimento alla donna per nome, che manca nella canzone di *Casta Diva*. Assenza significativa, perché *Casta Diva* proclama il fascino di uno sguardo che distaccandosi dal corpo a cui appartiene, si fa divino. "Occhi casti / Occhi casti / che incantate / Occhi puri", canta la romanza, che non parla di Maddalena, ma di una "casta diva", di cui il protagonista esperisce l'incantesimo. La differenza fra *The Divine Spark* e *Casta Diva* è nel nome di Maddalena.

- 1 Per una ricognizione sul film-opera in Italia si segnalano: Sergio Toffetti, Stefano Della Casa (a cura di), *L'opera lirica nel cinema italiano* (Torino: Comune di Torino, 1977); Davide Turconi, Antonio Sacchi, *Un bel dì vedemmo. Il melodramma dal palcoscenico allo schermo* (Pavia: Amministrazione Provinciale, 1984); Cristina Bragaglia, Fernaldo Di Giammatteo, *Italia 1900-1990. L'opera al cinema* (Firenze: La Nuova Italia, 1990); Gianfranco Casadio, *Opera e cinema. La musica lirica nel cinema italiano dall'avvento del sonoro ad oggi* (Ravenna: Longoni, 1995).
- 2 Cfr. Alfredo Baldi, "Casta Diva", in Fernaldo Di Giammatteo (a cura di), *Dizionario universale del cinema*, vol. 1 (Roma: Editori Riuniti, 1984), p. 184.
- 3 Per un elenco dei film in più versioni che si producono in Italia negli anni '30 si veda Aldo Bernardini, "Le collaborazioni internazionali nel cinema europeo", in Gian Piero Brunetta (a cura di), *Storia del cinema mondiale*, vol. I, *L'Europa. Miti, luoghi, divi* (Torino: Einaudi, 1999), p. 1027.
- 4 Sulla produzione di *Casta Diva* e il ruolo della Direzione si sofferma Francesco Bono, "Casta Diva. Das deutschsprachige Kino und der italienische Musikfilm", in Malte Hagener, Jan Hans (a cura di), *Als die Filme singen lernten* (München: text + kritik/CineGraph, 1999), pp. 150-165.
- 5 Luigi Freddi, *Cinema*, vol. 1 (Roma: L'Arnia, 1949), p. 85.
- 6 Riguardo all'attività di Rabinowitsch e Pressburger si segnalano Michael Töteberg, "Geschäftsgeheimnisse. Gregor Rabinowitsch und die Ufa-Russen-Allianz", in Jörg Schöning (a cura di), *Fantaisies russes. Russische Filmmemacher in Berlin und Paris 1920-1930* (München: text + kritik/CineGraph, 1995), pp. 83-93; Michael Esser, "Produzent, Producteur, Producer. Arnold Pressburger internationale Karriere", in Sybille M. Sturm, Arthur Wohlgenuth (a cura di), *Hallo? Berlin? Ici Paris! Deutsch-französische Filmbeziehungen 1918-1939* (München: text + kritik/CineGraph, 1996), pp. 101-110.
- 7 Sulla collaborazione si veda Francesco Bono, "Augen, die bezaubern. Marta Eggerth, Jan Kiepura und der italienische Regisseur Carmine Gallone", in Günter Krenn, Armin Loacker

(a cura di), *Zauber der Bohème. Marta Eggerth, Jan Kiepura und der deutschsprachige Musikfilm* (Wien: Filmarchiv Austria, 2002), pp. 335-364.

- 8 Ringrazio Günter Krenn per la possibilità di visionare *The Divine Spark*.
- 9 In una parola, cosa differenzia Vincenzo Bellini fra una versione e l'altra, per il fatto che l'interprete che lo impersona è differente? La domanda palesa l'interesse che i film in più versioni assumono per gli studi sull'attore, rappresentando un terreno privilegiato per una riflessione sulla *performance* e sul contributo dell'attore al personaggio. Per inciso segnalo che il *cast* cambia interamente fra *Casta Diva* e *The Divine Spark*, a eccezione di Marta Eggerth che recita Maddalena: l'attrice non è doppiata.
- 10 Ringrazio Hans-Michael Bock per l'informazione.
- 11 Guglielmo Pescatore, "La musica negli occhi", in Leonardo Quaresima (a cura di), *Il cinema e le altre arti* (Venezia: Marsilio, 1996), pp. 395-401.
- 12 G. Pescatore, *op.cit.*, pp. 398-399.
- 13 Ringrazio Francesco Pitassio per la possibilità di visionare il film.