

5-17-2015

L' "infiltrata:" il caso di Ksenia Rappoport, una donna straniera nel cinema italiano

Vivian Francesca Sicilia
Dickinson College

Follow this and additional works at: http://scholar.dickinson.edu/student_honors



Part of the [Film and Media Studies Commons](#), and the [Italian Language and Literature Commons](#)

Recommended Citation

Sicilia, Vivian Francesca, "L' "infiltrata:" il caso di Ksenia Rappoport, una donna straniera nel cinema italiano" (2015). *Dickinson College Honors Theses*. Paper 205.

L' "infiltrata:" il caso di Ksenia Rappoport,
una donna straniera nel cinema italiano

Vivian Sicilia
20 Maggio 2015
Studi Italiani – Tesi di Lode

Un ringraziamento speciale a Nicoletta Marini-Maio
e Giovanna Faleschini-Lerner

Introduzione

Nel 1996, qualcosa in apparenza insignificante per il resto del mondo ha sconvolto l'Italia: una straniera è stata incoronata come Miss Italia. Denny Mendez, però, non era solo straniera—era di colore. Sebbene nata nella Repubblica Dominicana, si è trasferita in Italia a un'età molto giovane ed è cresciuta lì per tutta la vita. Quando ha vinto il concorso di bellezza, l'Italia si è trovata divisa. Com'era possibile dare la corona italiana a una donna di colore? Che cosa significava in termini d'identità italiana? E che cosa avrebbe mostrato al resto del mondo? Nel decidere la vincitrice, un membro della giuria ha dichiarato, "Denny is beautiful and I would happily elect her Miss Universe. But what has she got to do with Italy? She has nothing of that typical naughtiness of Sophia Loren. She's not Mediterranean" (Ardizzoni, 510). Il concorso di bellezza del 1996 era scioccante poiché ha esposto la paura profondamente radicata verso le straniere in Italia e mostrava come questa paura fosse rappresentata sullo schermo.

In fondo, però, qual era il problema reale? Mendez *era* italiana. Parlava italiano meglio che qualsiasi altra lingua. Frequentava le scuole italiane. Era diventata una cittadina naturalizzata. Anche se non incarnava il prototipo mediterraneo, come uno dei giudici così timorosamente aveva notato, significava che Mendez non era italiana? Il problema vero era, oltre alla paura che una straniera potesse vincere la corona, era anche la paura di come il resto del mondo potesse percepire l'Italia. La televisione era sempre stata un mezzo importante tramite cui gli italiani potevano rappresentarsi. Permettendole di

vincere avrebbe voluto dire riconoscere e accettare che l'Italia non fosse più una nazione di emigranti, ma d'immigrati, causando così un cambiamento fondamentale per quanto riguarda cosa significa essere italiano.

Gli italiani si sono sempre definiti attraverso i film e la televisione. Dopo il fallimento del fascismo, il cinema è diventato una fonte di unione, una forza che ha unito una società devastata dalla guerra. La nazione, che Benito Mussolini aveva provato a unire, stava affrontando una nuova epoca. A quel punto, che cosa significava essere italiano? Durante la guerra, i film raggiungevano le masse come non mai grazie all'espansione (ma anche alla censura) dell'industria cinematografica dal governo fascista. Più il cinema italiano veniva riconosciuto su scala globale, più gli italiani vedevano come potevano rappresentarsi come un popolo unito. Mussolini, però, sapeva bene l'effetto potenziale che il cinema aveva sopra la nazione, perciò l'ha usato come strumento di creare un immaginario nazionale. Ha fondato la Cinecittà con il motto 'la cinematografia è l'arma più forte,' mostrando che riconosceva come poteva usare il cinema per influenzare la gente. Ha creduto lui così forte nel potere del cinema, che l'ha visto come un tipo d'arma. Il cinema aveva il potere di non solo manipolare le masse, ma, anche, di equipaggiarle con gli strumenti necessari per immaginarsi e difendere quell'immagine. Così il cinema è diventato un modo di classificare—di 'impacchettare'—l'identità, non solo per il resto del mondo, ma per gli italiani stessi. Per un paese distrutto, il cinema serviva come una piattaforma in cui l'Italia poteva mostrare il suo valore al mondo, e per provare, principalmente a se stessi, cos'era l'italianità.

L'Italia, che è sempre stata una nazione di emigranti, ha solo recentemente cominciato a essere una nazione d'immigrati e questa tendenza ha influenzato come gli italiani pensano a se stessi e come vedono il futuro del paese. Attraverso questa tesi, cerco di esplorare una specie di caso di studio di come la donna straniera viene rappresentata nel cinema italiano moderno e le sue implicazioni per quanto riguarda cosa significa essere italiano. L'Italia non è stata unificata fino a molto recentemente e, in vari modi, non è ancora unificata culturalmente, ma, tuttavia, gli italiani condividono un senso di orgoglio—di “italianità”—che esclude l'estraneo ed esalta l'italiano ‘puro.’ L'ubicazione dell'Italia è molto importante quando si parla dell'identità nazionale. La geografia del paese è sempre stata una parte integrante per il commercio, una specie di porta per l'Europa. L'Italia è un punto di passaggio: attraverso di essa passano africani, mediorientali ed europei dell'Est. Eppure quest'ubicazione è stata causa sia di orgoglio che di vergogna per gli italiani. Attraverso lo spazio fisico dell'Italia, possono infiltrarsi con facilità gli stranieri, e questa infiltrazione diventerà importante nella mia discussione.

L'idea dello spazio è paradossale; come esseri umani, siamo sempre dentro ad uno spazio, ma certi luoghi diventano significativi a causa del nostro carico d'identità, mentre altri luoghi sono privi di una relazione con l'occupante. Lo spazio è in continuo cambiamento, non nel senso fisico, ma perché la sua identità è dinamica secondo la relazione assegnata dall'individuo dentro quello spazio. Per gli italiani, l'Italia è il luogo con cui si associano l'identità e la patria. Dalla prospettiva italiana, gli stranieri che passano per l'Italia si infiltrano e

manipolano quel luogo. Cerco di mostrare come tre film italiani ritraggano la straniera che usa lo spazio dell'Italia per approfittarne e trarne benefici, mettendo perciò in dubbio quello che conosciamo dell'italianità.

Nel decennio scorso, un'attrice poco conosciuta ma importante è apparsa in vari film italiani. Non si tratta di un'attrice italiana, ma di una russa, a cui è sempre stato assegnato il ruolo della donna straniera nel cinema italiano. Ksenia Rappoport ha esordito nel cinema italiano con il film *La sconosciuta* di Giuseppe Tornatore, e da quel momento, ha sempre avuto il ruolo della straniera, più precisamente di una donna dell'Europa dell'Est, e continua a essere scritturata come tale.

Ksenia Rappoport è nata a Leningrado in Russia nel 1974. Lei ha frequentato la scuola di recitazione e all'età di ventisei anni è entrata in una compagnia teatrale. A dispetto del fatto di essere russa, lei è stata la protagonista in più film stranieri che russi. Non solo interpreta dei personaggi fluidi, ma lei stessa, come attrice, incarna la fluidità. Lei trascende le frontiere geografiche tramite un mezzo transitorio. Un fatto, però, è quasi costante: tutti i film italiani in cui Rappoport compare, lei ha sempre il ruolo della straniera dell'Europa dell'Est.

Una studiosa in particolare, Giovanna Faleschini-Lerner, ha scritto un articolo, *Ksenia Rappoport and Transnational Stardom in Contemporary Cinema*, che mi ha colpito molto durante i miei studi del cinema italiano e dell'attrice. È Faleschini-Lerner che porta alla luce il sottile significato proprio del nome di 'Ksenia', "whose etymology can be traced to the Greek *xenos* (foreigner) – which

in film credits is transliterated variously as Kseniya, Xenia or Ksenia” (10). È interessante notare la fluidità non solo del suo nome, ma proprio di lei come attrice. Questa fluidità è dovuta, principalmente, al mezzo in cui partecipa, cioè il film che, come spiega Faleschini-Lerner, è una forma d’arte multinazionale. Tutti i film in cui Rappoport interpreta la protagonista condividono un elemento di transnazionalismo, dai temi presentati sullo schermo ai luoghi dove sono girati.

Nella mia tesi, cerco di espandere ciò che ha già esposto Faleschini-Lerner, ma presenterò anche una nuova idea: quella dell’infiltrazione e i livelli tramite cui Rappoport riesce a infiltrarsi nel cinema italiano. L’infiltrazione implica l’entrata, senza traccia e senza avviso, in una società con l’intenzione di causare disordine e caos. È interessante notare l’uso del termine nel contesto militare sia come tecnica di guerra e tecnica di difesa sia come tattica di spionaggio. Il secondo aspetto è importante specialmente quando cominciamo a osservare la donna straniera nei film noir, perché la donna, in particolare la femme fatale, diventa una fonte costante di pericolo e inquietudine. Quando qualcuno si infiltra, porta con se una sensazione dell’ambiguità, dello sconosciuto. Diverso da una tattica militare palese o di forza bruta, l’infiltrazione è sottile, inosservata e inavvertita dall’avversario. Il termine stesso dell’infiltrazione implica che esiste una guerra o qualcosa da difendere. Nei casi dei film, questa ‘qualcosa da difendere’ è l’italianità. In tutti e tre i film, la donna straniera si infiltra nel mondo di una famiglia o di un uomo e alla fine lo sfrutta per il suo proprio vantaggio, proprio come una spia. Perciò, ci sono tre dimensioni d’infiltrazione presenti nei film. Al primo livello, la protagonista

straniera riesce a infiltrarsi nella vita dei personaggi italiani, mettendo così in dubbio quella che consideriamo la loro italianità. La donna straniera viene rappresentata in diversi modi nei tre film: la femme fatale, la vittima, la seduttrice e la dominatrice sono tutti temi diffusi che ci spingono a una riconfigurazione dei modelli di 'donna italiana.'

Al secondo livello, Rappoport, come attrice si infila nel cinema italiano, il che aggiunge una dimensione nuova all'infiltrazione, non solo in termini del personaggio che interpreta ma anche dell'attrice stessa. Al terzo livello, sono proprio i film che si infiltrano nelle menti degli spettatori. Tutti e tre, infatti, giocano con il nostro senso di tempo e con la nostra comprensione di potere fra l'uomo e la donna. Tutti i registi usano delle tecniche cinematografiche che distorcono la cronologia e che ci mettono in uno stato quasi surreale. Tramite l'ambiguità del tempo presente in ogni film, lo spettatore è rovesciato, il che aggiunge anche al sentimento di frustrazione che si sente verso la protagonista, un personaggio già ambiguo in termini d'identità. In ogni film che analizzo, la straniera emerge indenne paragonata con l'italiano, che finisce rovinato, mettendo così in dubbio l'idea d'italianità.

È solo dagli anni ottanta che, secondo la popolazione, l'idea dell'immigrazione in Italia ha cominciato a trasformarsi in una minaccia. Mentre prima di questo decennio l'immigrazione consisteva principalmente nel movimento degli europei dal sud al nord dell'Europa, durante gli anni ottanta, per la prima volta, gli europei hanno cominciato a testimoniare un'ondata d'immigranti che venivano dall'esterno, specificamente dall'Africa, dal Medio

Oriente, dall'Europa dell'Est. È interessante notare, pertanto, che la xenofobia presente in Italia oggi è un fenomeno abbastanza recente. C'erano certe circostanze che hanno contribuito all'ansia degli italiani verso gli immigrati, principalmente le leggi permissive in merito all'immigrazione. Negli anni novanta, durante l'esodo albanese, di dimensioni sproporzionate, queste leggi hanno preso una piega diversa: da un'attitudine che prima era piuttosto aperta agli immigrati a una che esemplificava una nuova paura verso di loro. Nel giro di pochi decenni, l'Italia si era trasformata da una nazione tollerante a un "fortress to defend" (Adrizzoni, 514). Il concetto d'Italia come una fortezza è importante quando si parla dell'infiltrazione perché è tramite questa ottica che il paese diventa uno spazio da proteggere. Di conseguenza, lo straniero viene visto come un infiltrato, qualcosa che deve essere sradicata per rendere l'Italia di nuovo sicura, così che la gente dentro le proprie 'mura' rimanga inviolata.

In aggiunta alla paura crescente dell'immigrato, e parte di ciò che esacerbava la congettura che l'italiano puro fosse a rischio, era la popolazione d'italiani in diminuzione. Sia il basso tasso di natalità che il tasso d'emigrazione hanno contribuito a questa nuova percezione di minaccia. Uno studio del 2000 indica che il 42,8% d'italiani temeva un accrescimento dei crimini degli immigrati, e il 25,2% temeva che gli immigrati minacciassero l'identità culturale italiana (Diamanti). Analogamente, la quantità di concessioni per la cittadinanza italiana è cresciuta da 555 nel 1990 a 7.442 nel 1995 (Adrizzoni, 513). Quest'aumento indica la pressante urgenza di avere una comunità italiana

connessa, magari per equilibrare 'la bilancia' che sempre di più aveva cominciato a pendere verso gli immigrati.

Il modo in cui questa donna straniera, interpretata da Rappoport, è rappresentata nel cinema italiano è significativo. In tutti i film analizzati in questo progetto di ricerca—*La sconosciuta* (Giuseppe Tornatore, 2006), *La doppia ora* (Giuseppe Capotondi, 2009) e *L'uomo che ama* (Maria Sole Tognazzi, 2008)—la protagonista si 'infiltra' nel mondo italiano, sia all'interno della vita di un uomo (*La doppia ora*, *L'uomo che ama*) che in quella di una famiglia (*La sconosciuta*). Tuttavia, l'infiltrazione esiste anche in un'altra sfera. In realtà, infatti, Ksenia Rappoport *interpreta* la figura dell'"infiltrata" non solo nei ruoli che le sono affidati, ma si infiltra nel cinema italiano anche come *attrice*. Infine, vorrei dimostrare che anche gli stessi film interpretati da Rappoport si infiltrano nella nostra prospettiva di spettatori.

I registi dei film sono particolari e strategici nei modi che rappresentano la donna straniera. Loro scelgono un soggetto avvincente, un argomento che presenta allo spettatore una scelta, una specie d'investigazione e dicotomia sociale. Il fatto che scritturano un'attrice così sconosciuta alla popolazione italiana la rende ancora di più ambigua e imprevedibile. Grazie all'uso di Ksenia Rappoport nei suoi film, l'attrice anche si infiltra nelle intenzioni dei registi. Se il cinema è infatti può servire come 'l'arma più forte,' allora che stanno difendendo questi registi? Che dichiarazione vogliono fare alla fine: un avvertimento allo spettatore, o magari una critica sottile della società italiana? La risposta non è chiara. Mentre i registi espongono i problemi, loro intenzionalmente lasciano le

soluzioni allo spettatore, se addirittura esistono. La tesi esplorerà queste intenzioni tramite i tre film analizzando le tecniche cinematografiche utilizzate dei registi e l'incertezza che porta l'attrice sconosciuta allo schermo.

Tramite la manipolazione, la protagonista straniera riesce a infiltrarsi nei mondi non solo dei personaggi italiani, ma anche nel mondo del cinema italiano e nei menti dello spettatore, mettendo così in dubbio quella che consideriamo 'l'italianità.' La donna straniera viene rappresentata in diversi modi nei tre film: la femme fatale, la vittima, la seduttrice e la dominatrice sono tutti temi diffusi che ci causano riconfigurare come pensiamo alla donna italiana.

La Doppia Ora

La Doppia Ora (Capotondi, 2009) è una miscela di film noir moderno e thriller psicologico freudiano, che guida lo spettatore in un viaggio tumultuoso e cronologicamente disorientato in cui si ha l'impressione che la protagonista sia un personaggio completamente diverso da quello che si scopre alla fine. Sonia è una straniera che lavora come cameriera d'albergo con la sua amica Margherita. Sonia frequenta uno speed-date, dove incontra un uomo, Guido, un ex-poliziotto ed ex-alcolizzato che ora lavora come guardia di una villa di un collezionista d'arte. Loro si innamorano e, poco dopo, lui la porta alla villa dove lavora, un fatto che indica quanto lui si fidi di lei. Lei, infatti, è la prima donna, dopo la morte della moglie, che porta alla villa. Attraverso il film, lo spettatore è soggetto all'inconscio di Sonia e non è fino al colpo di scena alla fine che si distingue il vero dall'irreale.

Capotondi gioca anche con l'idea di tempo, che accresce ancora di più l'incertezza e il dubbio nello spettatore. Non è solo la protagonista che è ambigua, ma anche la cronologia. Il regista crea una specie di mondo fantastico, e ci guida in una direzione che poi scopriamo esser stata solamente dentro la mente di Sonia mentre era svenuta. Sonia, priva di sensi, immagina un mondo parallelo che per lei sembra reale, ma appena svegli, scopre che la trama non è lineare come pensava. Infatti, Sonia era svenuta per solo tre giorni, e quando lo spettatore si rende conto della falsità di quella parte del film, deve pertanto riadattarsi al mondo reale e una nuova cronologia. È difficile distinguere la storia vera dalla storia immaginaria, proprio com'è difficile aver fiducia di Sonia. Così, *La Doppia Ora*, "costringe lo spettatore a una continua revisione e riformulazione delle proprie ipotesi di lettura," dove lo spettatore dubita addirittura dei propri istinti (Bini, 2). All'inizio, Sonia sembra la vittima, ma vediamo alla fine che lei è sempre stata la 'dominatrice,' colei che sapeva tutto. Sonia ha ingannato non solo Guido, ma anche noi (qui, il 'noi' vuol dire gli spettatori. Anche se ogni spettatore avrà una reazione diversa secondo il suo genere, età e nazionalità, ci sono certi aspetti nei film dove si usa il 'noi' perché sono parti che condividono tutti gli individuali che guardano i film. Per questa ragione, quando uso il 'noi' nella tesi, riferisco primariamente agli aspetti visuali.)

La prima cosa che vediamo nel film è un orologio, un indicatore di cosa avverrà, del cammino tortuoso a cui si sarà sottoposto durante il film e che porterà alla luce il dubbio dei propri istinti. Poi, la macchina da presa ci dà inquadrature rapide dentro una stanza d'albergo: si tratta frammenti della vita

di qualcuno in transito. La prima persona che si vede è una donna che si agita mentre guarda la tivù. Entra Sonia, la cameriera che chiede scusa per entrare nella stanza, ma alla donna non importa. Dopo un breve scambio di battute, la donna commenta che Sonia è più bella con i capelli sciolti. Poi la donna esce dall'inquadratura e Sonia sente un rumore breve fuori dalla stanza. Quando comincia la musica misteriosa, già si sa che è successo qualcosa e, quando Sonia esce dalla stanza, vede che la donna, che sembrava calma pochi minuti prima, si è suicidata. Gli occhi della donna fissano su, verso Sonia, i cui occhi vediamo nell'ultima scena. Il film comincia e finisce con il simbolo degli occhi, magari un'allusione al fatto che ciò che vediamo può essere fuorviante.

Quando Guido porta Sonia nel posto dove lavora, la villa viene derubata da un gruppo di rapinatori mentre la coppia sta camminando nel bosco. Lo spettatore scopre in seguito che la brigata è collegata con Sonia. Infatti, si scopre poi che il capo del gruppo è anche il fidanzato di Sonia. Lei ha calcolato tutto, dal momento in cui loro si sono incontrati allo speed-date. Il luogo dello speed-date è significativo perché è privo d'identità. È uno spazio, infatti, con lo stesso significato per tutti i partecipanti. Non è prima della fine film, però, che ci rendiamo conto che lei in realtà aveva sempre assegnato una relazione a quello spazio: per Sonia, lo spazio è una piattaforma per manipolare Guido e infiltrarsi nel suo mondo per avere benefici per se stessa. Noi, come Guido, ci sentiamo traditi.

È lo spazio della villa, però, che ci tradisce di più. È uno spazio dove Guido si sente comodo. Il fatto che lui decida di portare Sonia in questo spazio è

rappresentativo della sicurezza della loro relazione. A questo punto, lui si fida di lei, proprio come lo spettatore lo fa. Quando la villa viene derubata, non sono solo le forti mura che vengono infiltrate, ma anche le nostre aspettative. La rapina della villa è indicativa di tutta la trama: in un senso, la villa simboleggia l'Italia, con Guido come il suo tutore. Lui si mette in una posizione vulnerabile quando permette a Sonia di entrare nella casa, e lei, la straniera, sia letteralmente che figurativamente, mina quella fiducia dall'interno. Guido ha il ruolo del protettore ma, alla fine, lui non riesce a proteggere il suo spazio. Lei invece va e viene con facilità, non solo dalla villa, ma anche dalla vita di Guido.

Quando si parla dell'infiltrata, è cruciale riconoscere il concetto dello spazio, una parte fondamentale di *La doppia ora*. L'infiltrazione richiede che già esista uno spazio, sia fisico che simbolico, tramite cui l'infiltrata entra ed esce. Esistono gli spazi, ma esistono anche gli spazi senza l'identità, cioè i "non-luoghi" secondo il famoso antropologo francese Marc Augé. Nel suo libro *Non-Places: An Introduction to Supermodernity*, Augé spiega il concetto di un non-luogo, affermando che se un luogo può essere definito come relazionale, storico e occupato dall'identità, uno spazio che non può essere definito così sarebbe un non-luogo. Uno spazio con cui l'occupante non ha una relazione o dove non assegna nessuna identità è un non-luogo. Un albergo, un aeroporto o un'autostrada, quindi, sarebbero i non-luoghi. Ciò che rende uno spazio un non-luogo è anche il fatto di essere disponibile come servizio comune per tutta la comunità. Augé dichiara che, "the only reference point from which the individual can derive identification is the fact that the non-place puts all customers in the

same position; if not privileged by shopping in a home arena of local identity, the individual will at least be equal to everybody else” (Augé, 106).

Augé spiega anche perché il colonizzato teme così tanto la presenza dell’immigrato quando dice:

Perhaps the reason why immigrants worry settled people so much (and often so abstractly) is that they expose the relative nature of certainties inscribed in the soil: the thing that is so worrying and fascinating about the character of the immigrant is the emigrant. The state of contemporary Europe certainly forces us to envisage the ‘return’ of nationalisms. Perhaps, though, we should pay more attention to the aspects of this ‘return’ that seem essentially to express rejection of the collective order: obviously the model of national identity is available to give form to this rejection, but it is the individual image (the image of the free individual course) that animates and gives meaning to the model today, and may weaken it tomorrow (97).

È questa citazione che porta alla luce l’ansia che gli italiani sentono verso l’immigrato. Lo straniero porta incertezza, facendo così traballare le fondamenta della patria. L’immigrato minaccia lo spazio della patria perché non assegna una relazione a quello spazio che diventa quindi sacrificabile e irrilevante.

Come abbiamo visto con Marc Augé, lo spazio di un albergo è ambiguo perché una persona non gli assegna una relazione. Sonia lavora come cameriera, un lavoro transitorio di natura, che riconferma l’ipotesi che la sua identità sia dubbia sia per lo spettatore che per Guido. Il dovere di una cameriera è pulire senza traccia tutto ciò che lascia un ospite che va e viene. Non deve essere né vista né sentita. Il lavoro di Sonia è in netto contrasto con il lavoro di Guido, il cui stesso nome allude al suo ruolo come protettore. Il nome Guido infatti, molto comune in Italia, deriva da guidare, o condurre. Anche il nome di Sonia è rappresentativo, perché deriva dalla parola greca, ‘sofia,’ che vuol dire sapienza

o conoscenza. Allo stesso tempo, il nome è simile alla parola 'sogno,' un'allusione all'elemento fantastico nel film. Una parte fondamentale del film è l'elemento fantastico, specialmente durante il sogno di Sonia quando lei è svenuta, in cui lo spettatore è esposto al suo subconscio. All'inizio, però, non si può distinguere tra i due livelli, quello vero e quello fantastico, quindi lo spettatore deve riformulare continuamente la trama basandosi sulle informazioni che Capotondi condivide e nega.

Il nome stesso del film è importante nel senso che si riferisce alla dualità radicata nella storia e alla ripetizione dei simboli, ossia gli occhi e l'ora, che sono entrambi associati con il numero due. L'ora, infatti, diventa sia importante che simbolica nella scena in cui Guido guarda l'orologio e nota che c'è una 'doppia ora,' ovvero le ore sono uguali ai minuti (23:23 in questo caso). Secondo Guido, questa dualità è un simbolo di fortuna, un momento transitorio in cui esprimere un desiderio. Date queste premesse, un collegamento può essere fatto tra la transitorietà della doppia ora, del sogno, e di conseguenza, di Sonia.

Mentre tanti film noir classici hanno caratterizzato i decenni 1940 e 1950, *La Doppia Ora* è un esempio di un film noir moderno poiché il conflitto del film viene dalle forze psicologiche dentro la protagonista invece di forze esterne. Il *film noir* è caratterizzato da elementi sia visuali che tematici. Ognuno contiene l'illuminazione contrastante, o *chiaroscuro*, e angoli di ripresa claustrofobici, ma l'elemento principale ha a che fare con il personaggio definito, la donna ingannevole, o la *femme fatale*. Nel saggio "Film Noir and Women" di Elizabeth Cowie, lei spiega come, "whereas the earlier obstacles to the heterosexual couple

[in melodrama] had been external forces of the family and circumstances, wars or illness, in the *film noir* the obstacles derive from the characters' psychology or even pathology as they encounter external events" (Cowie, 130). Lei paragona il tipico melodramma classico con il film noir, affermando che la differenza dei problemi per i personaggi è che nel primo, i problemi vengono dalle forze esterne, mentre nel secondo, vengono dai personaggi stessi.

In *La Doppia Ora*, Sonia è questa femme fatale. Secondo Andrea Bini, "l'irruzione della femme fatale nella narrativa noir rappresenta il rischio, la deviazione imprevista dalla routine prevedibile e sicura del protagonista maschile" (Bini, 7). Sonia è un personaggio misterioso che Guido non riesce a controllare, così indebolendo la sua mascolinità. La stessa paura che instilla la femme fatale nel maschio si può paragonare alla paura che instilla l'immigrante nell'italiano. La femme fatale, come la straniera, rappresenta "the fears surrounding the loss of stability and centrality of the self, the 'I,' the ego...and the loss of central agency" (Bini, 7). Nella stessa maniera in cui la femme fatale minaccia l'agire del maschio, la straniera minaccia l'identità—l'italianità— alla quale si attaccano così fermamente gli italiani. Il termine stesso della *femme fatale* è straniero; viene dalla Francia, dove la figura è emersa come una forza di seduzione, quasi come una strega, che usa l'ambiguità, il corpo e soprattutto la scaltrezza per rovinare l'uomo. Se l'atto dell'infiltrata è come lo spionaggio, allora naturalmente la femme fatale straniera è la spia che lo compie.

La femme fatale è anche transitoria, non si sistema mai in un solo posto. Questa transitorietà è incarnata dal lavoro di Sonia come cameriera in un

albergo, un posto dove la gente va e viene. A un punto nel film, Sonia persino dice a Guido, “sono stata sempre in giro” (*La Doppia Ora*). Lei pratica lo spagnolo su audiocassetta nel suo tempo libero, forse una premonizione della sua fuga futura a Buenos Aires, che illustra di più la sua capacità di andare via con facilità. L’ultima frase che pratica prima di partire con Guido per la villa è, “ayudame por favor—hoy es un día muy importante para mi,” che vuol dire in italiano ‘aiutami per favore—oggi è un giorno molto importante per me,’ altro indicatore del disastro che succederà quel giorno: Sonia già sa che la brigata verrà per rubare la villa, ma né Guido né lo spettatore lo sa ancora. Addirittura la canzone che loro ascoltano nella macchina (che anche appare dopo nel film) sembra una premonizione quando la strofa dice, “go on, go on, just walk away. Go on, go on, your choice is made,” quasi come un avviso che Sonia sceglierà di lasciare Guido (*La Doppia Ora*).

La fine del film rappresenta l’ultima scelta. Per tutto il film, lo spettatore è bombardato con le dicotomie o ‘doppi’: la linea fra il vero e il falso, la realtà e la fantasia, la vita e il sogno. Sonia fugge a Buenos Aires con il suo amante, lasciando Guido, che torna alla sua routine. Diventa addetto alla vigilanza in un supermercato e comincia a bere di nuovo, un simbolo della rovina a cui Sonia l’ha portato. In una scena piena di tensione, Guido sta nella sua macchina, guardando Sonia mentre lei scappa via con l’amante con i soldi che hanno ottenuto dopo la rapina della villa. Lui ha l’opportunità di consegnarli, ma non lo fa. Invece, loro due si fissano negli occhi. Un’altra volta, il simbolo degli occhi

entra in gioco. I suoi occhi l'hanno tradito; lui ha abbassato la sua guardia (sia letteralmente che figurativamente) ma Sonia lo ha smontato.

La foto nell'ultima scena è significativa perché si vede il motivo degli occhi di nuovo. L'ultimo zoom si concentra solo sugli occhi di Sonia, occhi di cui lo spettatore già sa di non potersi fidarsi. Bini spiega che la fuga di Sonia rappresenta "la rinuncia ad ogni fantasia di felicità, incarnata dal ciondolo che tiene in mano regalato da Guido subito prima della sua fuga come segno di amore—e come messaggio che una alternativa è ancora possibile—e soprattutto nella foto 'falsa' con Guido in cui invece ha i capelli sciolti e l'espressione felice" (Bini, 8). Nonostante un dettaglio che sembra minore, il taglio di Sonia è rappresentativo, e ci porta indietro alla prima scena del film, dove l'ospite dice a Sonia che sta meglio con i capelli sciolti. La differenza fra i capelli tirati e i capelli sciolti illustra, in un senso, la scelta che Sonia deve fare tra i due maschi nella sua vita, Guido e Riccardo (l'amante e capo dei rapinatori). Nella foto immaginaria con Guido, Sonia ha i capelli sciolti e un sorriso grande; in breve, sembra felice. Nella foto reale con Riccardo, ha i capelli tirati e il suo sorriso sembra forzato e contratto. Sebbene sappiamo ora la differenza fra la sua realtà e il suo sogno, il contrasto tra le foto ci spinge a pensare ai sentimenti veri di Sonia. Lo sguardo che loro condividono alla fine dice più che qualsiasi altra conversazione fra i due nel film—è uno sguardo sia dispiaciuto che grato. È persistente, come se Sonia si stesse rammaricando della sua scelta, indicando senza le parole che a dispetto del suo inganno, i sentimenti che aveva verso Guido magari non erano una fantasia. Così la linea è sfumata ancora di più, e la fine è lasciata allo spettatore di

decidere per se stesso. Nello stesso modo in cui Sonia espelle Guido dalla sua vita quando viaggia a Buenos Aires, lei anche caccia noi dal suo subconscio, e siamo lasciati con solo la foto, un frammento del passato.

L'Uomo che Ama

Il film *L'uomo che ama* (Tognazzi, 2008) si incentra su un uomo di nome Roberto, un farmacista che si innamora di una donna straniera si chiama Sara, che lavora come concierge di un albergo. La prima metà del film si focalizza sulla loro relazione, che finisce male. Nonostante le prove di Roberto per conquistarla, Sara lo lascia perché lui la ama molto di più di lei, e lei non vuole sistemarsi. Poi la seconda metà del film si svolge in un flashback, dove si vede la relazione che Roberto aveva subito prima di ciò che ha condiviso con Sara. La donna che amava prima di Sara si chiamava Alba, però vediamo che la relazione fra di loro finisce perché lei voleva cominciare una famiglia. Il loro amore non è uguale, però, e lui la lascia, in parte perché non si sente preparato per i figli. Sebbene il film analizzato più debole dei tre per quanto riguarda il contenuto, ancora dà una prospettiva importante della donna straniera.

Anche se non è un film noir, la protagonista straniera, Sara, incarna vari elementi di una femme fatale. È lei che si infiltra nel mondo di Roberto e lo porta alla rovina emotiva. Tognazzi anche mette il fulcro sul corpo di Sara, rendendolo uno strumento di dominanza sopra Roberto, la vittima. Nell'ultima scena, i due escono a cenare insieme (sebbene l'ultima scena cronologicamente, è in realtà la prima volta che Sara e Roberto si incontrano), la macchina da presa fa una serie d'inquadrature zoom sul corpo di Sara, come se stessimo guardando dalla

prospettiva di Roberto. Si concentra sui suoi occhi che fissano in giù in modo provocante, sulle labbra in cui seduttivamente mette il suo dito, sulle gambe indossate in calze e tacchi a spillo brillanti. Allo stesso tempo, la loro conversazione si affievolisce, così che lo spettatore può concentrare solo sull'apparenza di Sara. Questa concentrazione è dalla prospettiva di Roberto, mostrando così che Roberto è affascinato fisicamente con Sara.

Sara rappresenta quello che Alba non era—se Sara incarna la femme fatale straniera, poi Alba incarna la sua controparte. Il contrasto alla femme fatale è la donna amorevole e materna. Mentre per la femme fatale, l'uomo è la vittima, per la donna amorevole rappresenta la salvatore da un cammino di rovina. Elizabeth Cowie porta alla luce questo contrasto quando dice “although *film noir* often features strong, independent women with determined and determinate desires, it has been argued that this figure is invariably destroyed, either literally or metaphorically, and replaced by her inverse, the nurturing woman” (Cowie, 126). Nel caso de *L'uomo che ama*, la donna amorevole, cioè Alba, non vince alla fine, e sicuramente non distrugge la femme fatale, ma il contrasto è lo stesso. Se la femme fatale è la donna con dei desideri determinati, quel ruolo è senza dubbio realizzato da Sara.

La parte di Alba è interpretata da Monica Bellucci, un'attrice che ha ottenuto un livello di fama molto alta in Italia. La fama di Bellucci è così profonda che il suo volto si associa all'Italia e alla donna mediterranea. L'aspetto più interessante della figura di Bellucci è il fatto che abbia raggiunto una fama enorme nonostante non abbia recitato in tanti film. Stephen Gundle, in *Stars and*

Stardom in the Study of Italian Cinema, discute l'idea di stardom, dicendo che, "what is especially interesting for Italian studies is not so much the box office role of the star...but his or her function as a cultural symbol and conduit for ideas about gender, values and national identity. There are many Italian stars who have never enjoyed a strong individual appeal at the box office—or who have lost this over time—but who nonetheless enjoy a continuous presence in the press and who, thanks to their appearance in past masterpieces, retain a broader cultural role" (Gundle, 263). Così Bellucci funziona come simbolo culturale nella maniera in cui 'vende' l'italianità al resto del mondo. Bellucci incarna quest'idea nel senso che è famosa fuori della sfera del botteghino—lei è diventata una figura culturale e simbolica per l'Italia, specialmente per la sua apparenza fisica. Il corpo di Bellucci è un simbolo per l'Italia e lei è stata celebrata in tutto il mondo per la sua bellezza, che si è intrecciata con l'idea della donna italiana.

L'aspetto più importante di *L'uomo che ama* è la giustapposizione delle protagoniste nel film, che sono diverse non solo fisicamente, ma anche in ciò che rappresentano simbolicamente. Siamo prima introdotti a Sara, che risalta come una straniera, con i suoi capelli biondi, occhi verdi e un accento forte dall'Europa dell'Est. Alba, invece, incarna il Mediterraneo—è formosa, bruna e voluttuosa. Le due donne contrastano non solo in modo fisico, ma anche per quanto riguarda le loro personalità. Sara è transitoria, indipendente e di spirito libero; non solo lavora all'albergo, ma vive là. Anche se Roberto vuole tenerla, lei non si farà vincolare. Quando Roberto le chiede se vuole trasferirsi a casa sua, lei rifiuta. Dà valore alla sua indipendenza e non la sacrificherà per un uomo. Alla fine, è

Roberto che continua a inseguirla, nonostante lei ammetta che non lo ama. Alba, invece, vuole non solo essere vincolata, ma vuole anche una famiglia. Tenta di cominciare una famiglia con Roberto, ma scopre più tardi di essere sterile. È interessante il fatto che Roberto rompa la relazione con Alba perché non è pronto per una famiglia, ma cerca disperatamente di rimanere con Sara e cominciare una vita con lei. È Sara alla fine che lo rifiuta nello stesso modo in cui lui ha rifiutato Alba.

Mentre Alba è chiaramente italiana, l'identità di Sara non è mai fatta chiara, il che non fa che aumentare l'ansia di Roberto riguardo alla loro relazione. Faleschini-Lerner afferma che "Roberto's apprehension about gender roles is further enhanced by the ambiguity of Sara's identity. From her accent, the audience recognizes Sara as originally from Eastern Europe, perhaps from Russia. Yet, her nationality is never explicitly mentioned in the film. She is thus relegated to an undefined psychological space of foreignness, from which the audience is excluded, and in which she is, in turn, confined" (Faleschini-Lerner, 13). Vediamo un'altra volta l'idea di spazio; a dispetto dei tentativi inutili dalla parte di Roberto di intrappolare Sara in uno spazio fisso, la sua natura fuggevole lo previene. Lei non sarà vincolata, una testimonianza non solo della sua ambiguità, ma anche della sua libertà sessuale. Il suo uso d'infiltrazione è una specie di meccanismo difensivo—non collegandosi con Roberto, Sara così riesce a mantenere una certa distanza da lui, e per tanto può entrare e lasciare il suo mondo con facilità.

C'è una scena particolarmente simbolica nel film che succede subito dopo che Sara rompe la relazione con Roberto. Nella scena, lui comincia a fare il suo caffè nella moka, come sempre, prima di andare al lavoro. Mentre sta preparando, lui fa una doccia, ma lascia la moka per troppo tempo e come risultato, la moka esplode. È significativo perché la moka è un oggetto sommamente italiano—è qualcosa che si associa con l'espresso e l'italianità. L'esplosione della moka, per quanto apparentemente insignificante, ha un'importanza simbolica notevole. In fondo, è una rappresentazione della sua identità che si distrugge subito dopo che la donna straniera si è infiltrata nel suo mondo. La distruzione paradossale di qualcosa che prima era così inserito nella sua routine mostra quanto probabilmente la relazione lo ha colpito.

Parte della ragione per cui Sara sradica così tanto Roberto è perché lei mette alla prova la sua mascolinità. Anche se Roberto è il personaggio principale, non è lui che controlla il suo futuro. Invece, è Sara che conduce le azioni di Roberto, la sua incapacità, insieme a quella del pubblico, di determinare la situazione diventa sia frustrante che confusa. "For both Roberto and the viewer, this confusion has a lot to do with the anxiety generated by the awareness that they do not know what future awaits them, since it is Sara—and not the male focalizer—who determines the direction of the narration. It is clear in the film, that Roberto feels threatened by Sara's reclamation of emotional and sexual independence" (Faleschini-Lerner, 13). Sara indebolisce Roberto tramite la sua sessualità e la sua resistenza di sistemarsi, proprio l'opposto di ciò che lui ha sperimentato con Alba. In vari modi, Sara è eroica—è una donna indipendente

che non ha bisogno di dipendere da un uomo per sopravvivere. Alla fine, però, Sara è la donna che rifiuta Roberto, la straniera il cui pensiero non si sanno mai. Quando l'opportunità si presenta di sistemarsi e di sviluppare un senso d'appartenenza, lei sceglie di scappare, mostrando la sua riluttanza a conformarsi ai desideri dell'uomo italiano. Invece, Sara sceglie di non adeguarsi e di continuare a condurre una vita libera dalle conformità.

La Sconosciuta

L'ultimo film che analizzo con Ksenia Rappoport si chiama *La Sconosciuta* (Tornatore, 2006), che segue il viaggio di un'ex prostituta, Irena, che viene a Trieste per trovare sua figlia che era stata presa da lei. In *La Sconosciuta*, come gli altri due film, lo spettatore rimane in sospeso fino quasi alla fine, a quel punto ci rendiamo conto delle intenzioni vere della protagonista. Il nome stesso del film evoca dei sentimenti d'ansia. L'idea della sconosciuta viene esposta in vari modi: dalle intenzioni della protagonista alla cronologia del trama, dal sensazione costante di spionaggio alle intenzioni ambigui del regista fino alla fine.

La cronologia non è lineare, e Tornatore usa la confusione del tempo per rendere ambigua non solo la trama ma anche la protagonista. Altra tecnica sottile che il regista utilizza è che mette sullo sfondo di quasi ogni scena un orologio come una specie di sollecito costante dell'urgenza del tempo, mentre contemporaneamente ci ricorda la sua ambiguità. La storia è complicata, e Tornatore sceglie di nascondere le intenzioni d'Irena a proposito, così mai sappiamo di chi ci possiamo fidare. Per tutto il film, lo spettatore rimane

sospettoso d'Irena; tutto ciò che fa sembra calcolato, e testimonia di certe azioni che sono imperdonabili, come l'uccisione della baby-sitter di una bambina per cui Irena sembra avere un'ossessione. La bambina si chiama Thea Adacher, e non è fino a una serie di brevi flashback che ci rendiamo conto che Thea è la figlia che ha perso Irena. Ogni mossa che lei fa è con l'intenzione di conoscere e avvicinarsi a sua figlia. Allo stesso tempo, scopriamo che Irena è una fuggitiva che è scappata dal suo protettore violento di nome Muffa, interpretato dal famoso Michele Placido.

Irena è calcolatrice e usa la manipolazione per approfittarsi della famiglia italiana. In una specie di dualismo, si vede che mentre prima era vittima dell'industria di prostituzione, sfruttata dal suo protettore, ora è lei che sfrutta la famiglia Adacher sebbene i suoi motivi siano decisamente diversi da quelli di Muffa. Irena è così sia una vittima che una perpetratore. L'uso di flashback è importante non solo per quanto riguarda il contenuto rivelato e nascosto dallo spettatore, ma, anche, per i loro aspetti visuali. Tutti i flashback hanno dei filtri colorati, se si fossero crogiolati al sole, un'allusione alla felicità che si è sentita Irena con il suo amante, che si scopre dopo è il presunto padre di Thea. È grazie a lui, l'unico uomo che amava, che Irena tenta di trovare Thea invece di tutti gli altri figli che aveva con altri uomini sconosciuti. I flashback contrastano visualmente con le scene del presente; l'apparenza fisica d'Irena è diversa, però gli strumenti cinematografici utilizzati dal regista anche aggiungono agli umori diversi fra i due mondi.

Un'altra transizione che testimonia è che Irena sembra trasformare da una vittima a una calcolatrice nel film. Irena diventa la nuova baby-sitter di Thea, ma non per caso. Lei calcola attentamente i provvedimenti che deve prendere per ottenere la posizione. Si vede la sua natura intrigante quando tenta di uccidere Gina, rovesciando acqua sulle scale così che lei si cade. È una di varie tecniche che usa per infiltrarsi nel mondo della famiglia Adacher.

Quando diventa la nuova baby-sitter, Irena continua a manipolare la famiglia. Thea soffre di una malattia che le impedisce di alzarsi dopo una caduta. Irena decide di aiutare la bambina spingendola fino a che non sia capace di alzarsi. Un'altra volta, lo spettatore vede le azioni d'Irena come crudeli e superflue, ma c'è un sentimento strano di simpatia che cresce attraverso il film mentre si scoprono i piccoli dettagli del suo passato tormentato. Alla fine, è fatto chiaro che Irena era in errore per tutto il tempo: Thea non è sua figlia, e il suo viaggio sembra invano. In fine, Muffa viene a trovare Irena dopo che lei lo aveva provato a uccidere. Invece di ammazzarla immediatamente, Muffa aggiusta male la macchina della madre di Thea, così uccidendola. L'ultima scena ci dà un senso di speranza e perdono, però, quando vediamo Irena, dopo anni dietro le sbarre per l'uccisione di Muffa (che l'ha ucciso dopo che lui viene a trovarla per richiedere i soldi che Irena aveva rubato quando ha provato di uccidere Muffa per prima volta), uscendo dal prigione dove vede Thea, ora una giovane donna, aspettandola anche dopo l'avversità che ha causato Irena.

I primi minuti del film sono pieni di simbolismo che attesta a vari temi che sono presenti dopo. La scena comincia con uno schermo nero—l'unica cosa che

lo spettatore distingue è il rumore inquietante di un treno che passa. Lo spettatore perciò è cieco, come se fosse sottoterra. Poi, vediamo tre figure di donne quasi completamente nude di fronte a noi. Sono infatti sottoterra, com'è fatto evidente dai pezzi del soffitto che cadono. Una voce ordina loro di girarsi, e vediamo che loro stanno davanti a un muro di specchi e che indossano le maschere bianche, così non solo nascondendo le loro identità, ma facendole tutte uguali. Inciso nel muro degli specchi, c'è uno spioncino, dove vediamo un unico occhio che osserva le donne. Due donne vanno via, mentre una, di nome Giorgia, deve svestirsi totalmente. Allo stesso tempo che lo spettatore la vede girandosi, la macchina da presa stacca sui campi rapidi che mostrano una donna sul treno guardando verso fuori. La musica diventa più angosciante come la scena si stacca dal posto misterioso sottoterra al treno fuori terra. All'inizio, le inquadrature non sembrano collegate—la donna sottoterra è bionda mentre l'altra è mora, la prima scena è tutto buio mentre l'altra è luminosa. L'unica cosa che sembra connetterle è il suono del treno.

Negli ultimi secondi della scena, la donna originale toglie la maschera e rivela che è, infatti, la stessa donna che abbiamo appena visto sul treno, così le due scene si collegano per lo spettatore. C'è tanto che rimane senza risposta, ma mentre il film continua, i simboli dalla prima scena diventano più chiari. Data l'ambiguità della protagonista attraverso il film, le maschere sono importanti perché nascondono l'identità di una donna già ambigua, già sconosciuta. Altro dettaglio importante è il suo nome: nella prima scena la donna è chiamata Giorgia, ma per il resto del film la conosciamo come Irena. Quest'ambiguità del

nome aggiunge ulteriormente alla confusione e sfiducia che sente lo spettatore verso la protagonista. È difficile credere qualsiasi cosa che dice o fa la protagonista quando non è possibile neanche collegarla con un nome, qualcosa che sostanzialmente incarna l'identità. Nello stesso modo in cui un luogo diventa un non-luogo quando non possiamo metterlo in relazione con un'identità, lo stesso schema succede con la protagonista. Lei stessa diventa una specie di non-persona perché è impossibile assegnarle un nome vero.

La tratta delle prostitute è un tema grande nel film che anche attesta della natura nomadica della protagonista. È un'industria che supera le frontiere geografiche e che è prevalente in tutto il mondo. C'è una scena interessante nel film, però, che paragona lo sfruttamento delle prostitute a quello delle badanti che aspettano fuori casa della famiglia Adacher dopo l'incidente di Gina. Si vede che Irena si sente giudicata, scrutinata e umiliata nello stesso modo che quando era prostituta osservata di fronte al muro di specchi. In una serie di flashback dalla prospettiva d'Irena, lo spettatore riesce ad associare la madre con Muffa e le badanti con le prostitute. Tutte le badanti che aspettano sono straniere; si nota che ci sono europei dell'Est, africani e asiatici, mostrando che quella posizione in Italia è una che di solito è realizzata dagli stranieri. Tornatore palesa come entrambi i 'lavori' sfruttano i lavoratori. Sebbene essere badante sia il minore tra due mali, tuttavia il lavoratore, e in generale lo straniero, è alla mercé del dominante, sia la madre che la Muffa.

Già entro i primi dieci minuti del film, a Irena sono offerti vari lavori—una barista, una badante, una domestica—posizioni stereotipiche per gli

stranieri. Immediatamente, si vede come la straniera è trattata. Una dicotomia esiste, in cui gli italiani temono la presenza degli stranieri mentre contemporaneamente dipendono da loro. Questa dicotomia è incarnata dalla relazione fra Irena e Matteo, il portiere e custode dell'edificio, dove lavora Irena. Lui è riluttante ad aiutarla quando ne ha bisogno di più, tuttavia dipende da lei. All'inizio lei offre venti percento del suo salario a lui, ma attraverso il film, lui continua a chiedere sempre di più, e alla fine, loro stanno condividendo il salario d'Irena al cinquanta percento. Matteo anche prova a iniziare una relazione sessuale con lei, che lei rifiuta. La loro relazione esemplifica una relazione comune fra la straniera e l'italiano; mentre lui è scettico sulle sue intenzioni, allo stesso tempo approfitta e dipende da lei.

L'ambientazione di *La Sconosciuta* ha luogo a Trieste, una città con una storia tumultuosa, che ha affrontato delle dispute di frontiera innumerevoli. Di tutte le città italiane, Trieste è di gran lunga considerata la più ambigua. La sua identità è appartenuta all'Impero Romano, all'Impero Asburgico, all'Austria, e all'Italia. La scelta da Tornatore di girare il film a Trieste non è accidentale, però. Faleschini-Lerner afferma che, "The average Italian viewer does not easily recognize the sights and colors of Trieste's cityscape, whose unfamiliarity adds, thus, to the atmosphere of disorientation that film consciously promotes" (Faleschini-Lerner, 12). La città, come la protagonista, è ignota. La scelta di Trieste collega con il tema del non-luogo. Trieste ha sempre passato dal potere di una nazione all'altra. La sua ubicazione sulla frontiera di due paesi la rende una città la cui identità è diversa da una persona all'altra. Dato il suo passato come un luogo

storicamente importante durante la guerra fredda fra i blocchi dall'est e dall'ovest, Trieste è sempre stata una delle città più permeabili, specialmente perché è una città portuale. Essendo un porto anche aggiunge all'idea dell'infiltrazione. Nello stesso modo che le importazioni ed esportazioni vanno e vengono quotidianamente, lo fanno anche gli immigrati. Il traffico di prostitute espone il ventre molle del commercio che può succedere come risultato delle frontiere così permeabili.

Rappoport, come negli altri due film in cui interpreta la straniera, di nuovo viene rappresentata come la femme fatale in *La Sconosciuta*. Lei sfrutta la famiglia Adacher e si comporta quasi come una spia, esponendo tutti i punti deboli di loro. Si vedono gli elementi di un film noir in particolare durante la scena quando muore Muffa. La scena comincia quando loro guidano al sito dove Irena apparentemente ha nascosto i soldi che aveva rubato quando ha lasciato il suo protettore. Mentre loro camminano più immerso nel bosco, una nebbia forte oscura la nostra visione, così instillando paura nello spettatore, che già capisce dalla musica raccapricciante in crescendo che qualcosa di male sta per succedere. La scena è caratterizzata dal chiaroscuro e la sensazione strisciante del pericolo, due elementi fondamentali nel film noir. Naturalmente, Irena incarna la femme fatale in questo momento—impariamo che lei sta ingannando la Muffa, tuttavia sentiamo poco rimorso quando lui muore dato come l'ha trattata.

In aggiunta alla sua mancanza d'identità, la protagonista è spesso ritratta sui treni, un'allusione alla transitorietà. Lei sta sempre in giro—è rappresentata

come la straniera che si sistema. Nella prima scena, Irena è mostrata sottoterra, ma sentiamo il rumore del treno, magari indicando che lei è intrappolata, che lei è sepolta, senza la capacità di andare via. Poi si vede che lei sta sul treno, che sta fuggendo. Un'altra volta dove Irena sta su un treno è durante un flashback con altre prostitute, esemplificando la natura passeggera del traffico del sesso. Anche quando lei sta cercando degli appartamenti a Trieste, il rumore del treno che passa è un sollecito costante del suo passato. C'è un punto nel film quando lei sta per partire in macchina e Muffa, il suo ex protettore, entra nella macchina e commenta in modo retorico, "Giorgia, a te piace traslocare?" a cui Irena risponde, "Chi lascia il suo paese cambia mille case" (*La Sconosciuta*). Si vede che persino Irena pensa a se stessa come una girovaga, mai capace di mettere le sue radici in un posto. Se la fuga di Sonia in *La Doppia Ora* rappresenta il fallimento della nazione di fornirla con uno spazio relazionale, Trieste poi rappresenta l'opposto. Nonostante essere uno spazio ambiguo, per Irena, alla fine, la città trasforma da un non-luogo a un luogo dove riesce a sistemarsi, dove sviluppa delle relazioni. Sebbene la natura primariamente tenebrosa di *La Sconosciuta*, è l'unico film dei tre analizzati che sembra finisce bene. Dopo tanta rovina e avversità, Irena riesce a trovare e collegare con un luogo dato la relazione positiva che ritiene con Thea, una conclusione diversa da quelle che affrontano Sonia e Sara, che non sono mai capaci di farcela.

Attraverso tutta *La Sconosciuta*, la donna straniera è interpretata come manipolatoria e ambigua—mai ci rendiamo conto delle sue intenzioni fino alla fine. È tramite questa manipolazione di una famiglia italiana che la straniera

riesce a infiltrarsi nel loro mondo. Sebbene involontario, lo scompiglio che Irena getta sulla famiglia è sostanziale: la tentata uccisione della badante, l'omicidio della madre, la rovina dell'innocenza della bambina.

Ho scelto analizzare questo come l'ultimo film perché il titolo stesso evoca il tema più grande, quello della sconosciuta. Rappoport non solo interpreta una sconosciuta nel film, ma lei se stessa, come attrice, è abbastanza sconosciuta nonostante il suo ruolo come protagonista. A dispetto del riconoscimento della sua recitazione in questo film, Rappoport per la maggior parte rimane sconosciuta dal pubblico italiano. Lei tende a essere circondata dagli attori famosi incluso Michele Placido e Monica Bellucci, che hanno i ruoli molto più piccoli. È Rappoport, invece, che rimane fuori dalla ribalta. In questo modo, vediamo di nuovo i due livelli per cui Rappoport si infiltra: uno dentro della storia come un personaggio sconosciuto, e l'altro dentro il mezzo del cinema stesso come un'attrice ancora invisibile nonostante la sua presenza in tanti film italiani.

Conclusione

Sia la riluttanza dalla parte degli italiani a includere la straniera nella società oppure la riluttanza dalla parte della straniera di acconsentirlo, in ogni caso la donna straniera rimane sempre fuori. Nonostante la sua presenza grande nel cinema italiano, Ksenia Rappoport continua a essere abbastanza sconosciuta come attrice. Continua a essere assegnata al ruolo della straniera che porta con lei la distruzione. Rappoport è emarginata non solo nei suoi ruoli, ma anche

come attrice stessa. La maniera in cui i registi italiani scritturano e rappresentano la donna straniera nel cinema italiano è formata dall'atteggiamento corrente verso gli immigranti in Italia oggi.

A dispetto delle implicazioni fosche de *L'uomo che ama*, *La Sconosciuta* e *La Doppia Ora*, è difficile categorizzare la straniera come immediatamente cattiva e respingerla completamente, perché sempre esiste nei film analizzati un elemento che strappa la simpatia dello spettatore. Tutti e tre ruoli dipingono la donna straniera non come la malvagia, ma invece come un personaggio complesso e dimensionale. I film anche ci spingono rendersi conto che niente è bianco e nero, che ci sono almeno due prospettive in ogni storia. La rappresentazione della straniera nel cinema sottolinea il desiderio degli italiani di impacchettarsi in un certo modo sullo schermo. Nelle parole di Michela Ardizzoni, "more than class or religion, television adopts the lens of race and gender to visually codify the essence of national identity and promote unambiguous images of Italianness" (Ardizzoni, 512). La paura principale qui è quella dell'ambiguità, specialmente nel mondo della televisione, dove i ruoli devono essere ben rappresentati e ben definiti. La mancanza dell'identità definita è quello che conduce alla rovina, perciò l'italiano è ossessionato di caratterizzare il non-italiano come 'l'altro,' cioè la straniera, la sconosciuta. Da esso viene la voglia di proteggere l'Italia e di definire le sue frontiere, trasformandola in una fortezza da difendere, così promuovendo l'idea dell'italiano versus lo straniero.

I modi in cui viene rappresentata la straniera ci spinge a pensarci bene cosa vogliono illustrare questi registi italiani. È un enigma capire bene quello che loro intendono tramite i suoi film. Dobbiamo temere la presenza degli stranieri? O c'è un aspetto di speranza più nascosta dentro la rovina che sembrano portare? Magari, nello stesso modo che la straniera è ambigua, è dovere dello spettatore decidere come interpretare le azioni dei personaggi. Il dovere dei registi è presentarci con una scelta ma tocca a noi decidere o difesa e protezione, o speranza e accettazione. I film evidenziano la necessità di creare un senso d'appartenenza, dentro della comunità italiana. Marc Augé da una spiegazione che si può applicare ai film in cui interpreta Ksenia Rappoport:

The character is at home when he is at ease in the rhetoric of the people with whom he shares life. The sign of being at home is the ability to make oneself understood without too much difficulty, and to follow the reasoning of others without any need for long explanations. The rhetorical country of a character ends where his interlocutors no longer understand the reasons he gives for his deeds and actions, the criticisms he makes or the enthusiasm he displays. A disturbance of rhetorical communication marks the crossing of a frontier, which should of course be envisaged as a border zone, a marchland, rather than a clearly drawn line (Augé, 87).

Magari la ragione per cui la straniera non si sente mai a casa in Italia è che deve sempre spiegarsi. In un mondo che definisce costantemente la linea fra il familiare e lo sconosciuto, fra il cittadino e lo straniero, Rappoport rimarrà sempre ai margini. Appena la donna straniera non deve più spiegarsi, o meglio, quando la sua spiegazione viene accolta invece di contestata, lei magari si sentirà a casa. I film portano alla luce l'ansia sociale che la società italiana continua a impiegare verso l'estraneo. Le frontiere a cui gli italiani si aggrappano in maniera così forte devono

essere riformulate per soddisfare meglio il mondo che cambia, in cui le linee diventano più scure e la patria diventa più permeabile.

Bibliografia

Ardizzoni, Michela. "Redrawing the Boundaries of Italianness: Televised Identities in the Age of Globalisation." *Social Identities* 11.5 (2005): 509-30. Print.

Augé, Marc. *Non-Places: An Introduction to Supermodernity*. Brooklyn: Verso, 1995. Print.

Bini, Andrea. "Il Doppio Fantastico e La Decostruzione del Femminino in La Doppia Ora." *Gender, Sexuality, Italy* 1.1 (2014): 1-13. Web. 8 Oct. 2014. <http://www.gendersexualityitaly.com/wp-content/uploads/2014/05/Bini-La-Doppia-ora.pdf>

Blaser, John J., and Stephanie L.M. Blaser. "No Place for a Woman: The Family in the Film Noir – A Film Noir Studies Essay." *Film Noir Studies*. 2008. Web. 23 Oct. 2014. http://www.filmnoirstudies.com/essays/no_place.asp

Blaser, John J., and Stephanie L.M. Blaser. "The Femme Fatale." *Film Noir Studies*. 2008. Web. 23 Oct. 2014. http://www.filmnoirstudies.com/essays/no_place5.asp

Cowie, Elizabeth. "Film Noir and Women." *Shades of Noir: A Reader*. London: Verso, 1993. 121-165. Print.

Diamanti, I. (2001). *Immigrazione e Cittadinanza in Europa*. Rome: Nord-Est Foundation.

La doppia ora. Dir. Giuseppe Capotondi. Perf. Ksenia Rappoport, Filippo Timi. Medusa Film, 2009. DVD.

La sconosciuta. Dir. Giuseppe Tornatore. Perf. Ksenia Rappoport, Michele Placido, Clara Dossena. Medusa Film, 2006. DVD.

L'uomo che ama. Dir. Maria Sole Tognazzi. Perf. Ksenia Rappoport, Pierfranco Favino, Monica Bellucci. Medusa Film, 2008. DVD.

Lerner, Giovanna Faleschini. "Ksenia Rappoport and the Transnational Stardom in Contemporary Cinema." *Journal of Italian Cinema and Media Studies* 1.1 (2013): 7-20. Web. 4 Oct. 2014.

http://www.academia.edu/1988499/Ksenia_Rappoport_and_transnational_star_dom_in_contemporary_cinema

Place, Janey, and Lowell Peterson. "Some Visual Motifs of Film Noir." 1974. Web. 23 Oct. 2014. <http://faculty.wiu.edu/D-Banash/eng395/visualnoir.pdf>