

Vesna va veloce: resistenza attraverso realtà e fantasia

Valentina Ippolito
University of Bristol

ABSTRACT

Since the early 1990s, violence against migrant women coming from Eastern Europe has been a topic often denounced in Italian cinema on migration. This paper examines the way in which director Carlo Mazzacurati (1956-2014) represents a woman's resistance against violence in his film *Vesna va veloce* (1996). Through an interpretative approach that adopts semiotic analysis, I aim to demonstrate that Vesna's story of migration to Italy is told through the use of fairy-tale tropes that construct an alternative dimension to that of the harsh reality of prostitution she experiences. I argue that *Vesna va veloce* presents fantasy as a form of female resistance against a misogynist, patriarchal world.

Le fiabe sono ... una spiegazione generale della vita.
(Calvino 2018 [1956]: xv)

Il viaggio di Vesna tra favola e cinema di migrazione

Negli ultimi vent'anni, l'affluenza di donne migranti provenienti dall'Est Europa in cerca di un angolo di paradiso in Italia ha ispirato l'immaginario di registi socialmente impegnati a raccontare le disavventure transnazionali di queste vittime di marginalizzazione, violenza, abusi e sfruttamento sessuale. Molte migranti abbandonano la madrepatria per cercare fonti di guadagno che finiscono per essere il più delle volte di tipo illegale (Castles *et al.* 2013: 324-325).

Dagli anni Novanta, i flussi migratori dall'Est hanno sollevato, dunque, la questione etica legata al ruolo marginale delle donne migranti nelle società capitalistiche del mondo occidentale a cui approdano. La violazione dei diritti umani delle donne migranti è diventata argomento di ampia e diversificata trattazione cinematografica. Tra la filmografia europea in cui sono rappresentati gli abusi contro le donne dell'Est, si ricordano i film *Loverboy* (2011) di Catalin Mitulescu, *La sconosciuta* (2006) di Giuseppe Tornatore, *Quando sei nato non puoi più nasconderti* (2005) di Marco Tullio Giordana, *Italiencele* (2004) di Nap Toader ed *Elvjs e Merilijn* (1998) di Armando Manni. Tra queste opere, ed altre ancora, si colloca la storia della protagonista di nazionalità ceca nel film di Carlo Mazzacurati, *Vesna va veloce* (1996), di cui si discute in questo saggio.

Per la sua capacità di dare visibilità all'esperienza traumatica di una giovane donna dell'Europa dell'Est, *Vesna va veloce* ha, pertanto, suscitato risposte critiche di studiosi di cinema e migrazione tra cui Adriano Piccardi, Áine O'Healy e Laura Rascaroli. Ne consegue che la letteratura su questo argomento sia numerosa ed ispirante. Sebbene *Vesna va veloce* sia stato analizzato da diversi critici da prospettive sociologiche e politiche, il tema della resistenza e sopravvivenza attraverso la fantasia non è ancora stato esplorato. Attraverso un processo ermeneutico, questo saggio teorizza la presenza di elementi favolistici innestati nella *mise en scène* che rappresentano la protagonista in un contesto immaginario, che trascende la brutale realtà. Tramite l'analisi narratologica e semiotica, si indica il rapporto tra il referente storico delle migrazioni ed il genere fiabesco per esaminare l'utilizzo di quest'ultimo alla luce delle tesi di Vladimir Propp in *Morfologia della fiaba* (1988 [1928]) e le osservazioni di Jack Zipes in *Relentless Progress: The Reconfiguration of Children's Literature, Fairy Tales, and Storytelling* (2008). Lo schema di Propp è utile per rintracciare i ruoli e le funzioni dei personaggi, caratteristici delle fiabe, all'interno della struttura narrativa del film di Mazzacurati. Si porta, a tal fine, l'attenzione sulla relazione tra gli elementi fantastici del racconto e le effettive situazioni degradanti, da cui viene travolta la migrante, nel sottobosco criminale dell'Italia del turismo balneare.

L'analisi della rappresentazione cinematografica del viaggio di migrazione di Vesna richiede una riflessione preliminare più generale sulle realtà sociali della migrazione, discusse nei numerosi studi sull'argomento, tra cui *Migrant Anxieties: Italian Cinema in a Transnational Frame* (2019), di Áine O'Healy, *Crossing New Europe: Postmodern Travel and the European Road Movie* (2006), di Ewa Mazierska e Laura Rascaroli, e *Le donne nelle migrazioni internazionali: immagini e realtà di una risorsa nascosta dei regimi di welfare* (2003), di Monica Martinelli. Alla luce di una progressiva femminilizzazione della migrazione verso l'Italia, Martinelli sottolinea che le donne migranti dell'Est lasciano il paese di origine per motivi legati a condizioni di violenza e discriminazione (2003: 157), tuttavia, una volta giunte in Italia, alcune migranti sono oggetto di una doppia discriminazione, sia etnica sia di genere. Manuela Coppola e Sonia Sabelli confermano che, nella mentalità italiana, le donne migranti sono rappresentate dai media come oggetti sessuali stereotipati (2012: 146-148). Nei film di migrazione, queste protagoniste occupano ruoli che non interessano più ai personaggi femminili italiani, per esempio il lavoro di assistente domestica o badante (Marja ne *Il resto della notte* di Francesco Munzi, 2008; e Angela in *Mar Nero* di Federico Bondi, 2008), altre, invece, finiscono nel sottobosco della malavita, della prostituzione e della pornografia (Luminita in *Sette opere di misericordia* di Gianluca e Massimiliano De Serio, 2011; Francesca in *Francesca* di Bobby Paunescu, 2009; Alina in *Quando sei nato non puoi più nasconderti* di Marco Tullio Giordana, 2005; e Jeni e Lenuta in *Italienele* di Nap Toader, 2004). In *Migrant Anxieties*, raggruppando queste opere in un filone sulla migrazione femminile dall'Est Europa, O'Healy osserva che i film sulle donne migranti rappresentano il loro stato di vulnerabilità dinanzi alle pressioni sessuali, caratterizzandole come vittime di ricatti sessisti (2019: 53). Anche Rascaroli nota che, in questi film sulla migrazione al femminile, i personaggi maschili italiani umiliano e maltrattano le straniere trattandole "come prede da sfruttare" (2009: 406). *Vesna va veloce* racconta, appunto, il sofferto percorso di migrazione che spesso porta le giovani migranti alla prostituzione, dalla quale non riescono facilmente ad uscire.

Mazzacurati che ha diretto altri film sulle realtà migratorie, tra cui *L'estate di Davide* (1998), *Il toro* (1994) e *Un'altra vita* (1992), ha chiarito le sue intenzioni di autore sociologicamente impegnato in un'intervista rilasciata all'uscita del film *La lingua del santo* (del 2000):

[Per *Vesna va veloce*] ho cercato una storia che mi aiutasse a dar voce alle impressioni che ho avuto delle figure femminili che durante le riprese [de *Il toro*] venivano, guardavano, ci chiedevano, ... ragazze molto giovani, il cui destino immaginavo potesse tranquillamente essere, nella fantasia, quello di una ragazza che decide di andare via da questo piccolo angolo di mondo (Canale n.d., min. 00:15:43).

Mazzacurati condivide le impressioni su cui modellò l'identità del personaggio di Vesna sulla base di incontri con ragazze dell'Est: “[Vesna] è un essere umano, che in questa sua estrema condizione ha però una disperata voglia di vivere” (Canale n.d., min. 00:15:43). Per Mazzacurati, un tema importante è, dunque, l'iniziativa del viaggio esistenziale, anche se disperato, di “persone con un seme di vitalità e di speranza” (Canale n.d., min. 00:18:14).¹ Il regista precisa:

Il personaggio di Vesna è dotato di disperazione, però una disperazione di una persona che spera e pensa che possa andare meglio, che quello che sta facendo è terribile ma non ha importanza perché serve per un futuro migliore (Canale n.d., min. 00:15:43).

In *Vesna va veloce*, le dure realtà della migrazione di una donna dell'Est e gli elementi dell'*écriture féminine* interagiscono strettamente. Al di là delle precedenti analisi e dichiarazioni del regista, questo saggio intende illustrare come Mazzacurati abbia costruito – intenzionalmente o casualmente – un intreccio narrativo dove realtà e immaginazione procedono affiancati in modo che la storia di Vesna traspaia attraverso gli occhi di un personaggio fiabesco, dai risvolti *noir*. Le lettere all'amica Martina compongono i fragili capitoli di un breve romanzo epistolare, basato su un'autobiografia ideale e fantastica. Il riscrivere la realtà come una favola personale, ambientata in un altrove ideale, illuminato dal mito dell'Italia come capitale della moda e del turismo, aiuta Vesna a fare fronte alle circostanze in cui rimane intrappolata e, infine, a fuggire. Queste lettere dal carattere diaristico consentono alla protagonista sia di resistere, attraverso la fantasia, al trauma dell'abuso in un paese straniero, sia di ricostruire la propria autoimmagine di atleta capace di correre e vincere ogni sfida. La versione positiva ed edulcorata dell'esperienza di migrazione di Vesna è una falsificazione del reale a favore della favola contemporanea, che la sua amica Martina non potrà mai verificare:

Ce l'ho fatta! Sono in Italia! Come quando ho vinto i campionati di corsa della scuola: Vesna non ce la fa, Vesna non si è allenata! Invece io sapevo che ce l'avrei fatta!

Vesna vuole farcela, ma in che modo si manifestano queste forme di resistenza nel film?

Se si prende alla lettera il verbo di origine latina, “resistere” (“re”-“sistere”, nel senso di “star saldo”, “tener testa”, “fronteggiare”), si nota che l'etimologia suggerisce un non cedere agli urti, un opporre forme di resistenza. Inizialmente, la ragazza cerca di resistere a difficoltà oggettive. La sua lotta si esprime nel tentativo di procurarsi dei soldi ed una stanza in cui sistemarsi a qualsiasi condizione, adattandosi ad imprevisti incresciosi. L'adattamento *in extremis* ad un ambiente ostile è una forma di resistenza fisica e disperata che non produce esiti positivi per Vesna. Per fare fronte alle sue incertezze, la migrante si rifugia nella pratica epistolare per creare un mondo fiabesco corrispondente alle sue iniziali speranze, in quanto “la

fantasia è un elemento essenziale alla sopravvivenza dell'essere umano" (Zipes 2008: 53). Zipes introduce così l'argomento della resistenza attraverso la fantasia:

Non abbiamo bisogno della fantasia per compensare le nostre noiose esistenze. Piuttosto ritengo che ne abbiamo bisogno per rigenerarci a livello spirituale e contemplare delle alternative alla dura realtà. Più che stimolare la fantasia, abbiamo bisogno del fantastico per elaborare forme di resistenza (2008: 48).²

Come accade nelle fiabe dai risvolti *horror*, come "Barbablù", "Biancaneve e i sette nani", "Cenerentola", "La bella addormentata nel bosco", "La bella e la bestia" e "Pollicina", che raccontano di imprevisti in cui si vengono a trovare personaggi femminili, anche nel film di Mazzacurati le avversità nell'Italia contemporanea sono narrate attraverso una proiezione fantastica della protagonista che immagina l'Italia come un altrove ideale. Rascaroli sottolinea che le immagini tipiche di benessere ed intrattenimento della Riviera Adriatica, presenti anche in altri film italiani, possono materializzarsi solo nelle fantasie di Vesna (2003: 86). Il mondo della fantasia della migrante, che agisce su ciò che potrebbe essere la sua vita a Rimini, non è solo una fuga interiore dalla violenta realtà della sua esperienza, ma un modo per resistere e sopravvivere alla realtà trasformandola. Secondo le osservazioni di Zipes, ogni opera conterrebbe elementi fantastici capaci di attivare forme di resistenza umana:

Il fantastico lascia tracce della resistenza umana e propone alternative che liberano la mente per contemplare possibili progetti futuri in cui il desiderio può essere soddisfatto. Il desiderio costituisce la base dei sogni ad occhi aperti e di tutte le forme di cultura popolare che, anche nelle loro forme inarticolate e limitate, chiedono appagamento (2008: 48-55).

Vesna aderisce a questa idea di "sognatrice ad occhi aperti" fino alla fuga nel bosco, quando si spezza l'incantesimo che la tiene avvinta. Zipes afferma che la fiaba mostra allegoricamente la via per spezzare l'incantesimo malvagio, un sentiero alternativo per prendere le redini del proprio destino in quanto attiverebbe l'autonomia dell'immaginazione (2008: 132). Questo *escamotage* consente alla protagonista di raccontare il confortevole contrario di ciò che avviene nella realtà.

Analisi filmica: c'era una volta la resistenza

Vesna va veloce racconta la storia di Vesna Wislaw (Tereza Groszmannová), una ventunenne di nazionalità ceca che, durante uno *shopping tour* a Trieste insieme ad un'amica, decide inaspettatamente di non salire sull'autobus del ritorno e di rimanere in Italia per tentare la fortuna. Pur non avendo i soldi per sostentarsi all'estero, Vesna si proietta in un mondo di attrazioni e rischia l'avventura, affrontando l'azzardo di situazioni xenofobe e sessiste. La sua precarietà di migrante è resa dallo zainetto in spalla, in cui Vesna ha lo stretto necessario, e dalla rapidità con cui cade nel giro della prostituzione. Il regista ha precisato:

Mi importava dare un nome e un cognome, soprattutto un nome e un viso e un'umanità, a esseri umani che i giornali o la televisione hanno messo dentro una categoria televisiva e giornalistica, che sono le prostitute che ogni tanto muoiono in un canale di periferia, che ormai siamo abituati a guardare come la guerra, cioè qualcosa che arriva come notizia che non fa variare l'umore più di tanto, lo diamo per scontato che ogni tanto questo avvenga. Mi sembrava importante scoprire che dietro tutte queste piccole storie ci sono persone, ci

sono esseri umani che hanno fragilità, speranze, ironia. Provare a dare un viso e dignità ad una storia mi sembrava importante (Canale n.d., min. 00:22:26).

Mazzacurati assegna, dunque, un nome ed un volto ad una di queste tante storie di migrazione al femminile non per redimere la sua protagonista, ma per darle una voce. I primissimi piani la rappresentano meditativa, diafana, il volto senza trucco velato da una espressione di malinconia, lo sguardo spaesato mentre corre con la fantasia, cammina tutta sola per le strade, osserva la società italiana che le ruota intorno, ammette di parlare un italiano scolastico che la discrimina, suona il violino: una Cenerentola che cerca, ma non trova, il bellissimo mondo di cristallo che ha a lungo immaginato come una proiezione della sua interiorità. A qualche giorno di distanza dall'aver varcato il confine italiano, Vesna cade in una condizione di bisogno, ma non rinuncia al suo progetto, anche se i personaggi maschili che incontra si aspettano la sua compiacenza in cambio del loro aiuto, tali sono i rapporti che stabilisce con tre uomini italiani: un professionista del mondo assicurativo (Silvio Orlando), sposato e con figli, che la prima notte le offre di dormire a casa sua in assenza della moglie in cambio di favori sessuali; un camionista (Tony Sperandeo), che le dà un passaggio verso Rimini; e un timido muratore, Antonio (Antonio Albanese), che le assicura un aiuto concreto in una società maschilista, dove la donna straniera è considerata alla stregua di una preda.

In altri film a tema migratorio, dove emerge la precarietà delle donne migranti trattate come non-persone senza passato e identità (Dal Lago 1999), l'Italia è mostrata come un paese in cui il rischio di cadere in attività illecite è alto. *Vesna va veloce* è, in questo aspetto, anticipatore del filone migratorio di opere italiane ed europee del Terzo Millennio con protagoniste femminili che vengono spinte verso circostanze degradanti, quali *Io rom romantica* (2014), della regista Rom, Laura Halilovic, *Sette opere di misericordia* (2012), di Gianluca e Massimiliano De Serio, e *Francesca* (2009), di Bobby Paunescu. In *Francesca*, la protagonista vive di illusioni ed è disposta a farsi molestare dal suo padrino per coronare il suo sogno di emigrazione che finisce per essere un "viaggio attraverso l'immaginazione".³ Anche Irena, in *La sconosciuta* (2006) di Giuseppe Tornatore, è vittima di una corruzione che ha afflitto molte protagoniste dell'Est, nel cinema europeo. La sorte di Vesna non è diversa da quella di Francesca o Irena. Vesna, che non si è mai prostituita, rifiuta timidamente le *avances* dei primi due uomini, infine cedendo alla necessità di procurarsi danaro.

Laddove in *Vesna va veloce* i personaggi femminili mostrano una tendenza all'empatia, i rapporti di Vesna con gli uomini si rivelano difficili e corruttivi. Questo conflitto di genere viene chiarito nella prima scena girata in autostrada, al punto di partenza del viaggio della protagonista sul territorio italiano, dove il regista anticipa una sua possibile tragica fine. Vesna, ripresa mentre fa l'autostop, ottiene un passaggio da un camionista che la fa salire sul suo veicolo diretto a Rimini (min. 00:12:43). Sulla strada in direzione della famosa città balneare dell'alto Adriatico, i due personaggi si fermano a rifocillarsi ad un autogrill e, dopo una breve sosta, durante la quale Vesna scrive una lettera all'amica Martina, avviene il primo dei tre incidenti stradali che coinvolge un personaggio migrante della Repubblica Ceca, il quale, ubriaco, attraversa la corsia e muore investito. Questa morte violenta induce Vesna a rifugiarsi nell'abbraccio del camionista mentre l'inquadratura enfatizza che l'uomo ha la fede al dito. Nella scena successiva (min. 00:15:54), il camionista esige da Vesna un bacio per il passaggio e la colazione che le ha offerto secondo la logica del *do ut des*. Vesna si rifiuta, pur chiedendogli dei soldi per la sua immediata sussistenza, un favore che il camionista non le concede.

Nella sequenza successiva (min. 00:17:50), Vesna viene offesa dal proprietario del ristorante nel quale ha pranzato senza avere i soldi per pagare il conto. Ritenendo che le ragioni

della straniera non siano degne di compassione, il ristoratore le grida contro: “Non guardarmi con quella faccia, *tu* non te la puoi permettere quella faccia lì”, in tal modo disprezzando la sua alterità di straniera migrante. L’uomo, che la strattone per il braccio e la spinge fuori dal locale, nel gettare in strada il suo zaino, fa cadere il passaporto di Vesna a terra, un dettaglio che suggerisce l’imminente minaccia alla libertà dell’eroina. In *Screening Strangers*, Yosefa Loshitzky, parlando dei lavoratori migranti senza passaporto nel cinema di migrazione, sostiene: “Il passaporto è simbolo di identità ed appartenenza, nonché chiave della libertà” (2010: 66). L’elemento anticipatore costituito dal passaporto che rischia di smarrirsi precorre l’incidente in cui Vesna subirà un’aggressione durante la quale è derubata di soldi e documenti, rimanendo senza la possibilità di attestare la sua regolare presenza sul territorio italiano. L’incidente sarà determinante per gli eventi conclusivi del film.

La scena sollecita una riflessione sulla tesi di Adriana Cavarero a proposito della soggettività relazionale in *Tu che mi guardi, tu che mi racconti* (1997). Cavarero sottolinea che l’identità personale sia determinata dal rapporto con gli altri. L’altro aiuterebbe a rispondere alla domanda “Io, chi sono?”. Rifacendosi a Hannah Arendt sui temi della libertà e dell’uguaglianza, da una prospettiva femminista, Cavarero sostiene che ciascuno vorrebbe essere riconosciuto non come una “cosa”, ma come un “chi” nella categoria dell’unicità, desiderando che la propria identità sia raccontata dall’esterno con giustizia dall’altro. Riprendendo le idee di Cavarero, Graziella Parati, in *Migration Italy: The Art of Talking Back in a Destination Culture*, ha a sua volta affermato: “In un discorso sulla migrazione, il ‘whoness’ e ‘whatness’ si presentano spesso come una rappresentazione monolitica di caratteristiche multiple e stereotipate che definiscono in modo prescrittivo l’identità degli immigrati” (2005: 107). Nella scena discussa, Vesna è, infatti, percepita e commentata dal ristoratore come una “cosa”, una qualunque migrante, piuttosto che un individuo dotato di unicità.

La pubblica umiliazione in terra straniera sortisce un effetto traumatico su Vesna, attivando un meccanismo alimentato da una difficoltà economica che la indurrà a vendere il suo corpo per centomila lire ad un tassista in uno squallido hotel. La macchina da presa inquadra in primissimo piano il suo volto coperto dalla mano villosa dell’uomo, allegoricamente un “lupo” alla Charles Perrault (autore della fiaba “*Le Petit Chaperon Rouge*” / Cappuccetto rosso, apparsa nella raccolta di fiabe *I racconti di mamma oca* di Charles Perrault e pubblicata nel 1697). L’espressione sgomenta di Vesna la rappresenta come la tipica vittima di fiabe che sottintendono lo stupro della fanciulla innocente e sprovvista.



Figura 1. Vesna addormentata



Figura 2. *The Sleeping Beauty* (Rackham 1978 [1916])

Lasciata da sola nella stanza, il mattino seguente, un'inquadratura oggettiva mostra la migrante addormentata. Contro lo squallore dell'ambiente in cui si ritrova, Vesna sembrerebbe una variante moderna del personaggio fiabesco de "La bella addormentata" (2011 [1697]), di Perrault, nell'illustrazione di Arthur Rackham (1978 [1916]) o forse, più tristemente, della riscrittura della fiaba in stile *noir*, rielaborata da Italo Calvino, "La bella addormentata e i suoi figli", in *Fiabe italiane* (2018 [1956]), dove la fanciulla viene stuprata, ingravidata e abbandonata. Nel volume *Kiss Sleeping Beauty Goodbye*, Madonna Kolbenschlag puntualizza: "Il personaggio della bella addormentata è soprattutto un simbolo di passività e, per estensione, metafora della condizione della donna a cui è preclusa l'autonomia" (1979: 4). Questo equilibrio tra fragilità, bellezza e corruttibilità è un tratto caratterizzante consolidato nei film di violenza contro le donne dell'Est in circostanze migratorie. O'Healy ritiene che questi film, prodotti negli anni Novanta, siano ambigue rappresentazioni misogine delle migranti (2019: 59).

Il tropo fiabesco della giovane donna alla mercé di eventi avversi, in *Vesna va veloce*, sottolinea uno stato iniziale di dinamismo che, dinanzi alla necessità, capitola, mentre continua l'idealizzazione interna di un progetto di autonomia. L'idealità del progetto iniziale deve fare i conti con la realtà. Per assicurarsi un rifugio a Rimini, Vesna affitta una stanza nell'albergo dove si è prostituita per la prima volta. Nel cinema di migrazione, infatti, gli alberghi sono luoghi di transizione (Loshitzky 2010: 65) e comunicano la condizione di precarietà dei migranti. L'acqua torbida della vasca in cui si vede immerso il proprietario dell'albergo (min. 00:22:10) rappresenta la condizione malsana che circonda Vesna, specialmente alla luce del fatto che parte dei guadagni dovranno finire nelle tasche dell'albergatore che pretende una percentuale per ogni cliente che riuscirà ad irretire. L'elemento simbolico che connette realtà e favola emerge quando l'albergatore consegna la chiave della stanza a Vesna.



Figura 3. L'albergatore consegna la chiave a Vesna



Figura 4. *Bluebeard gives Fatima the keys* (Doré 1871)

La chiave, come simbolo fallico che decide la riduzione di Vesna a schiava sessuale evoca la fiaba *horror* di “Barbablù”, trascritta da Perrault nel XVII secolo e rappresentata da Gustave Doré nel 1871 (Figura 4). Lo scontro tra la contaminante realtà e il sogno di indipendenza segna l’inizio della necessaria resistenza di Vesna nello spazio dove continua a sperare, come accade anche per Cenerentola, rinchiusa dalla matrigna e dalle sorellastre in una cameretta in cima ad una torre. Nelle fiabe a sfondo *noir* è consuetudine rappresentare le eroine in ambienti stretti ed angusti. Infatti, Vesna – novella Belle, Cenerentola o Raperonzolo – è reclusa metaforicamente nella sua stanza: in uno spazio liminale dove progetta di affrancarsi dalla subordinazione agli uomini che incontra. Una breve inquadratura di quinta riprende la ragazza appoggiata al davanzale assorta nei pensieri: il paesaggio al di là della finestra crea ipotesi di vita in cui Vesna, limitata nei rapporti umani dalla sua condizione di straniera, continua ad elaborare una versione fittizia della sua disavventura a Rimini.



Figura 5. Vesna guarda fuori la finestra



Figura 6. *Cinderella* (Rackham 1972 [1919])

Per analogia con la stessa condizione emarginata e il sogno di benessere, l'inquadratura rimanda all'illustrazione di Rackham *Cinderella* (1972 [1919]) in cui Cenerentola immagina un mondo migliore, ancora inaccessibile, fuori dalla finestra.

Questa scena meditativa è seguita da una vivace sequenza girata in esterna, tra i negozi d'alta moda di Rimini, dove la protagonista vaga tra vetrine scintillanti, espressione del *glamour* e del benessere italiano. Il denaro guadagnato prostituendosi consente alla migrante di acquistare i capi di abbigliamento firmati che sognava di indossare. Nel suo giro di *shopping*, Vesna rimane incantata da un paio di scarpe rosse eleganti, che sono per lei il simbolo della metamorfosi da Cenerentola a principessa.



Figura 7. Vesna e la scarpetta rossa

Il rimando alla fiaba pone enfasi sulla gioia con cui la protagonista ammira tra le sue mani la scarpetta rossa prelevata da una mensola della vetrina. I modelli cinematografici di riferimento sono numerosi; basti pensare all'impiego retorico di belle scarpe femminili dal magico potere di trasfigurare la persona che le calza, nella versione cinematografica del 1939, di Victor Fleming, del romanzo *Il meraviglioso mago di Oz* (1900), di Lyman Frank Baum, e nel cartone animato di Walt Disney, *Cenerentola*, di Clyde Geronimi, Wilfred Jackson e Hamilton Luske (1950), quest'ultimo più vicino per attitudine ed estetica alla protagonista Vesna (si veda il fotogramma di Cenerentola <https://animationscreencaps.com/cinderella-1950/page/37#box-1/86/cinderella-disneyscreencaps.com-6566.jpg>). La migrante è situata da Mazzacurati in uno "spazio di mezzo" tra infanzia ed età adulta, come Alina, la protagonista di *Quando sei nato non puoi più nasconderti* (2005), di Marco Tullio Giordana, caduta nel giro della prostituzione minorile.

Lo stacco che porta Vesna alla sequenza successiva interrompe l'attimo fiabesco di evasione dalla realtà per fare ricadere la migrante nuovamente nella crudezza della sua esperienza di migrazione. Vesna è rappresentata in circostanze contrastanti, prima immersa nel mondo immaginario della sua stanza, poi improvvisamente in una strada di periferia sui marciapiedi della prostituzione. La scena ha inizio al calare della notte, quando un incontro fortuito con un cliente in cerca di un *ménage à trois* la mette di fronte ad un'altra prostituta di nazionalità italiana con cui stringerà un'amicizia. La mattina seguente all'alba, sulla via del ritorno insieme alla sua nuova compagna, Vesna ha repulsione per l'accaduto. Le due donne

sono riprese di quinta in un piano a due mentre camminano, l'inquadratura sottolinea la loro complicità e solidarietà. L'"alterità" culturale delle due donne è sovrascritta da una somiglianza nella loro "differenza". Vesna prosegue per la sua strada mentre la sua storia si esplicita attraverso il tropo fiabesco della ripetizione.

Creando un parallelo con l'arte della tessitura, Marina Warner ricorda che

la struttura delle fiabe, con le loro ripetizioni, replicano il movimento ripetitivo di uno dei principali lavori delle donne: la realizzazione di tessuti di lana o di lino fino all'ultimo rotolo di stoffa (1995: 669 Kindle).

Come un tessuto di lino ricamato, *Vesna va veloce* è costellato di formule, ripetizioni gestuali e reiterazioni verbali. Vesna recita ad alta voce tre lettere dedicate all'amica e si illude di potere contare sull'aiuto di tre uomini in un intreccio progressivo dove si manifestano tre morti accidentali.

L'espedito retorico narrativo della ripetizione si esplicita come un meccanismo rituale quando Vesna viene a contatto con l'elemento acquatico in cui si immerge per ricongiungersi alla propria autoimmagine, come nella fiaba "La Sirenetta" (1837) di Hans Christian Andersen. Il mare è evocato in una delle sue lettere: "Fuori fa molto caldo ma dentro si sta bene perché c'è l'aria condizionata. C'è anche un terrazzino con un ombrellone e una sdraio e da lì si vede... il mare". L'acqua simboleggia un luogo natio, l'*Heimat*: un liquido amniotico che protegge la giovane donna dai traumi della sua nuova condizione espatriata. Come accade per le scene girate in prossimità dell'acqua, nelle quali Vesna si rigenera spiritualmente, riacquistando il suo senso di identità, la tecnica narrativa della ripetizione si riscontra anche nell'uso ricorrente delle note della canzone "Ask" del gruppo musicale inglese The Smiths, che fa da colonna sonora alla relazione di Vesna con Antonio. Ed è proprio dopo essersi immersa in mare – come accade anche in altre scene *postcoitus* dove Vesna sente il bisogno immediato di immergersi in acqua – che la ragazza incontra il muratore Antonio, l'uomo che le offrirà l'occasione di venire fuori dal giro losco in cui è caduta.

Grace P. Conroy, in *Migration Trauma, Culture, and Finding the Psychological Home Within*, nota che i migranti in difficoltà di adattamento nella nazione di arrivo vengono spesso da un passato traumatico pre-emigrazione (2016: 159). Questo aspetto della psicologia dei migranti si riconosce anche in Vesna nel momento in cui la ragazza, in risposta alle domande solidali dell'amico Antonio, accenna a dei risvolti problematici della sua vita precedente. Antonio chiede: "Non mi sembra facile quello che fai". Ma Vesna, facendo luce sulla sua vita in patria, risponde: "Questo lavoro è meglio di quello che facevo prima", indicando di essere andata via da un contesto opprimente.

Durante questo dialogo, il posizionamento della macchina da presa in campo e controcampo, in due inquadrature speculari, anticipa le future difficoltà di intendersi dei due personaggi. Tuttavia, per un tratto della vicenda, Antonio sembra assumersi la responsabilità di aiutare Vesna a costruire il suo percorso di resistenza alle avversità. Secondo lo schema teorico di Propp (1988 [1928]), Antonio svolge il ruolo di aiutante dell'eroina. Questi ruoli che hanno caratteristiche "universali" rappresenterebbero una sorta di grammatica della struttura più profonda della narrazione.

L'intervista con Mazzacurati, sopracitata, aiuta a ripercorrere la genesi del personaggio di Antonio: "Un altro aspetto che mi interessava era l'incontro con questo giovane operaio

molto dritto, nella mia idea iniziale lui era veramente un comunista” (Canale n.d., min. 00:21:44). Antonio, che aiuterà la migrante a recuperare i soldi guadagnati illecitamente e a guarire dall’aggressione, è, dunque, il personaggio che stimola lo spettatore a prendere atto della lotta per l’integrazione che la protagonista sostiene in terra straniera.

Duncan Petrie spiega che in un’Europa non più divisa dalla cortina di ferro, la ricerca di un senso di appartenenza al nuovo contesto espatriato è diventata una delle principali preoccupazioni per i migranti che lasciano la propria nazione in cerca di un futuro migliore (1992: 1). Nella seconda parte del film, Vesna, oppressa da tale preoccupazione, inizia a capire che il suo piano di crearsi una nuova vita sarà difficile da realizzare e che il futuro sarà incerto, come accade ad altre protagoniste di film italiani quali la colf romena Marja, ne *Il resto della notte* (2008), di Francesco Munzi, licenziata perché accusata di furto di preziosi.

In una scena ambientata nella sua stanza, mentre è intenta a scrivere una delle lettere all’amica, Vesna è ripresa sul letto con un abito azzurro distesa accanto ad un orsetto di *peluche*. Qui Mazzacurati rappresenta la migrante come un personaggio delicato e fiabesco protagonista di un’avventura da incubo.



Figura 8. Vesna e l’orsetto di *peluche*



Figura 9. *Goldilocks and the Three Bears* (Tarrant 1988 [1915]) ©Medici/Mary Evans

Il colore celeste dell'indumento femminile ed il giocattolo infantile conferiscono a Vesna un aspetto ingenuo e sognatore, mentre la ragazza scrive pagine di un diario in cui vede se stessa come la protagonista di un mondo immaginario, costruito su false realtà. Simile alla bambina della fiaba "Riccioli d'oro e i tre orsi" nel dipinto di Margaret Tarrant (1988 [1915]), dove l'illustrazione rappresenta la protagonista addormentata sul letto dei tre orsi presso cui si è rifugiata, anche Vesna sogna, mentre confessa alla pagina di essere alla ricerca di una dimora sicura e stabile. Il suo personaggio è, tuttavia, duplice, imprevedibile e contraddittorio. Ne risulta che in Vesna si palesi sia la speranza, sia il danno causato dal trauma della migrazione, come altrove nell'altro film di Mazzacurati, *Un'altra vita* (1992), con la protagonista Alia, una migrante russa.

Enfatizzando come il male si concretizzi all'improvviso, nella scena dell'aggressione fisica, la protagonista versa in una condizione di estremo pericolo. In questa sequenza cruenta, Vesna è aggredita e accoltellata nel ventre da criminali stranieri che, fingendosi clienti in cerca di una prostituta, la caricano in macchina e la derubano. Con la forza della disperazione, Vesna riesce a rialzarsi e resistere alle aggressioni di Elimir, il criminale che l'accoltella. Una ripresa soggettiva la riporta sulla strada buia dove, raggiungendo un gruppo di persone, implora aiuto, crollando in uno stato di semincoscienza. Antonio è l'unico che la soccorre:

Vesna: Aiutami!

Antonio: Sì, ti aiuto! Stai buona.

L'incidente consegna un messaggio etico agli spettatori: la coltellata nello stomaco simboleggia la ferita incisa nella sua identità di straniera il cui percorso migratorio si è ormai compromesso.

Il carattere di fiaba postmoderna, dai risvolti distopici, si rivela quando Vesna si cambia d'abito per prepararsi a trascorrere una serata in compagnia del suo nuovo compagno, ballando fino a tarda notte come Cenerentola con il suo principe. La scena è seguita da un amplesso in macchina di quelli che Vesna consumava per sesso mercenario con i suoi clienti. La relazione con Antonio muta direzione quando Vesna incontra di nuovo l'amica con la quale aveva condiviso l'esperienza della prostituzione. L'intesa tra le due donne ingelosisce Antonio il quale, volendo un rapporto esclusivo con la straniera, inizia a maltrattarla, manifestando all'improvviso una possessività maschilista che induce Vesna a scappare via.

Il tropo fiabesco della ripetizione si manifesta anche nella terza ed ultima lettera all'amica, letta ad alta voce da Vesna attraverso una narrazione fuori campo, così come accade per le voci narranti femminili che raccontano le fiabe (Warner 1995: 722 Kindle; Rowe 1999). La formula di apertura delle lettere recitate dalla ragazza comincia con "Cara Martina":

Cara Martina, oggi la proprietaria di dove lavoro mi ha chiamato e mi ha detto, Vesna sono molto contenta di te e ho deciso di mandarti a Milano a fare la direttrice nel nostro negozio più importante. Milano devi sapere è una città bellissima, si cena lungo il fiume nei grattacieli del centro. Il negozio ha un lungo banco di cristallo.

Il *cristallo*, enfatizzato dalla descrizione di Vesna, è un elemento fantastico ricorrente nel genere fiabesco. Lo si trova nel castello di cristallo in "Le palais de la vengeance" (1698) di Henriette-Julie de Murat e nella fiaba di Cenerentola, che calzerà, elettivamente, una scarpetta fatta di questo prezioso vetro dalla singolare sonorità, lucentezza e trasparenza:

Sull'orma di Perrault, la scarpetta di Cenerentola è diventata di vetro. ... Quando Cenerentola si toglie gli stracci, tutto scintilla intorno a lei. Nelle illustrazioni, nelle storie, nei film, a teatro, la sala da ballo brilla, persino il pavimento è fatto di specchio, sul soffitto sono appesi lampadari di cristallo. La sua perfezione si trova materializzata nel bagliore immateriale della luce. La scarpetta di vetro materializza gli aspetti inquietanti della sua natura, la carnosità naturale del suo corpo, la sua vitalità pelosa, per dare un segno del suo nuovo valore socializzato. La scarpetta di cristallo diventa lo specchio attraverso il quale la principessa vede riflesso il suo valore (Warner 1995: 694 Kindle).

Il banco di vendita immaginato in cristallo rappresenta un mondo prestigioso, scintillante ma anche a rischio di essere infranto, come i sogni. L'ultima lettera all'amica Martina anticipa il desiderio di un lieto fine, una normalizzazione del destino:

So che a un certo punto sarò stanca di questa vita sempre in giro, allora mi siederò nella poltrona di vimini nell'angolo più riparato di un grande giardino, senza preoccupazione e senza dolore. Arriverà qualcuno e io gli dirò: va bene, mi sposerò e avrò due figli, un maschio e una femmina.

L'ipotesi che un giorno riuscirà ad accettare la protezione di una unione istituzionale – dopo le violenze e i soprusi subiti dagli uomini – indica che Vesna vorrebbe avere un'ultima risorsa di riscatto morale. La resistenza di Vesna alle forze del male la spinge a ipotizzare un progetto di domesticità, in linea con le aspettative della società, che è la capitolazione del suo iniziale spirito di avventura. Tale è l'esito di quasi tutte le fiabe *noir* che hanno la prerogativa di un lieto fine nella legalità (il matrimonio di Cenerentola con il Principe azzurro ed il conseguimento di uno *status* civile).

Nella sequenza conclusiva, il regista contempla l'alternativa di salvare o meno la sua eroina dall'arresto e dalla morte mostrandola in fuga dinanzi alle forze dell'ordine. L'inseguimento di Vesna da parte di due carabinieri è interrotto dal terzo incidente automobilistico sull'autostrada, ripreso con un'inquadratura soggettiva mediante l'uso del piano sequenza che, senza tagli, termina con il dettaglio di Vesna che fugge attraverso il bosco. La grammatica compositiva delle inquadrature suggerisce che, mentre il carabiniere accorre a verificare l'identità della vittima investita, togliendosi il cappello come dinanzi ad una salma, Vesna continua a correre verso la libertà in una ripresa abilmente elusiva che invita lo spettatore ad ipotizzare un finale aperto. La migrante mette in atto una vera e propria resistenza, ovvero la "resistenza al pubblico ufficiale" nel momento che si dà alla fuga quando dei carabinieri cercano di arrestarla. Senza interruzioni l'angolo di ripresa, sollevandosi, individua la figura di Vesna che fugge verso il folto del bosco, spezzando l'incantesimo che l'ha intrappolata. Rifugiarsi in una foresta è un classico tropo del genere fiabesco: si pensi a Biancaneve dei Fratelli Grimm, che fugge nel bosco, mettendo a punto l'arte di sparire dinanzi al pericolo, oppure al personaggio del film di Walt Disney *Biancaneve e i sette nani* (Hand 2009 [1937]), una giovane donna rappresentata in una situazione angosciante anche nel contesto di un film di animazione (si veda il fotogramma di Biancaneve che fugge terrorizzata nel bosco <https://animationscencaps.com/snow-white-and-the-seven-dwarfs-1937/page/5#box-1/132/snow-white-disneyscencaps.com-852.jpg>).



Figura 10. Vesna corre nel bosco

In *Vesna va veloce*, l'assenza di tagli nel piano sequenza e la distanza dal soggetto seguito dalla macchina da presa procede in due direzioni: da un lato, indica realisticamente la non documentabilità della morte di una straniera senza documenti, e, dall'altro, suggerisce la sopravvivenza di Vesna nel suo personaggio avventuroso e fiabesco che corre nel bosco verso una destinazione oltre la sua disavventura. Il fitto degli alberi non garantisce che il luogo che Vesna raggiungerà al di là del bosco sarà meno pericoloso della situazione da cui fugge. L'impiego del piano sequenza pone lo spettatore dinanzi a due esiti simultanei delle disavventure di Vesna. L'ipotesi a lieto fine salva la migrante e lascia all'interprete il sollievo solidale di immaginare la migrante mentre si allontana dalla vera Italia che ha distrutto il suo sogno.

Conclusione

Il finale di *Vesna va veloce* conferma l'ipotesi di questo saggio che la coesistenza di realtà e finzione facciano di questo film un'opera con risvolti favolistici. L'analisi formale e semiotica ha mostrato come, nel film, Mazzacurati abbia indicato i persistenti meccanismi di discriminazione civile e prevaricazione di genere nei confronti delle donne migranti, in questo caso una giovane straniera dell'Est in cerca di un futuro migliore. Il regista ha inoltre suggerito come tale discriminazione sia generata da un tipo di maschilismo da sempre tollerato nella società italiana, inserendo vari episodi di violenza criminale da parte di uno o più uomini nei riguardi della malcapitata protagonista. Si è appurato come la storia, dotata di polivalenza, contrapponga l'animo vitale di Vesna come eroina del proletariato cecoslovacco, che approda in occidente, e il contesto "malinconicamente negativo" di una Rimini autunnale *off-season* (Canale n.d.).

Si è, inoltre, discusso dell'alternanza di realtà e fantasia nella rappresentazione dell'universo interiore di Vesna. Nel citare Zipes (2008: 59), si è riscontrato che il ricorso alla

fantasia fornisce a Vesna uno strumento di resistenza alla realtà e mostra come ciò che crediamo reale possa essere stravolto dall'immaginazione.

Un sottile dilemma permane: la protagonista muore o sopravvive? La duplice ipotesi della sorte di Vesna, in effetti, è una strategia elusiva, che pone la rappresentazione allegorica di questa disavventura migratoria dinanzi al pubblico, evitando la pesantezza di un finale chiuso che la vorrebbe morta sull'asfalto e conclusa negativamente la sua vicenda di migrante. L'analisi filmica di *Vesna va veloce* conferma le affermazioni di Zipes: “non conosceremo mai la differenza tra realtà e fantasia” (2008: 3). Questa convinzione ci aiuta a comprendere il ruolo della fantasia come “resistenza e rigenerazione spirituale” (48).

Il personaggio di Vesna, infatti, supera la realtà e si proietta verso un futuro di speranza che solo la visione di insieme dell'allegorismo fiabesco “a lieto fine” può offrire. Vesna scappa via esattamente nell'ultimo fotogramma dell'opera, uscendo dallo spazio scenico della finzione. La speranza della migrante di sottrarsi, correndo veloce, al destino di una sceneggiatura antagonista dei suoi sogni, fatta di abusi e maltrattamenti, rappresenta la struttura stessa che ospita il realizzarsi di questa ipotesi di salvezza oltre il fitto degli alberi, in un rinnovato *altrove* che non necessita di essere mostrato e che si apre all'interpretazione. La protagonista sopravvive e va verso la sua libertà, a patto che lo spettatore continui a desiderare, insieme a Vesna, di sognare una possibilità *al di là* dello schermo.

BIBLIOGRAFIA

Calvino, I. (2018 [1956]). *Fiabe italiane*. Milan: Mondadori.

Canale, M. (n.d.). *Intervista al regista Carlo Mazzacurati*. Fondo Mario Canale, Archivio Luce, Istituto Luce – Cinecittà. [online, accessed 29 December 2021] <https://patrimonio.archivioluce.com/luce-web/detail/ILC100003264/39/intervista-al-regista-carlo-mazzacurati-4.html?startPage=0>

Castles, S., de Haas, H. & Miller, M. (2013). *The Age of Migration. International Population Movements in the Modern World*. 5th ed. London: Palgrave Macmillan.

Cavarero, A. (1997). *Tu che mi guardi, tu che mi racconti*. Milan: Feltrinelli.

Conroy, G. (2016). *Migration Trauma, Culture, and Finding the Psychological Home Within*. Lanham, MD: Rowman & Littlefield.

Coppola, M. & Sabelli, S. (2012). “Not a country for Women, nor for Blacks”: Teaching race and gender in Italy between colonial heritages and new perspectives. In B. Hipfl & K. Loftsdóttir (eds) *Teaching “Race” with a Gendered Edge*. Budapest: Central European University Press, 143-160.

Dal Lago, A. (1999). *Non-persone. L'esclusione dei migranti in una società globale*. Milan: Feltrinelli.

Doré, G. (1871). *Bluebeard gives Fatima the keys* [Illustration]. [online, accessed 29 December 2021] <https://digitalcollections.nypl.org/items/6e9d6184-eb1b-d518-e040-e00a18064b23>

- Geronimi, C., Jackson, W. & Luske, H. (Directors). (2005 [1950]). *Cenerentola* [DVD]. Walt Disney Productions.
- Hand, D. (Director). (2009 [1937]). *Biancaneve e i sette nani* [DVD]. Walt Disney Productions.
- Ippolito, V. (2018). The journey through imagination: *Francesca*. *Crossings: Journal of Migration & Culture* 9,2: 169-185.
- Kolbenschlag, M. (1979). *Kiss Sleeping Beauty Good-bye: Breaking the Spell of Feminine Myths and Models*. New York: Doubleday.
- Loshitzky, Y. (2010). *Screening Strangers: Migration and Diaspora in Contemporary European Cinema*. Bloomington, IN: Indiana University Press.
- Martinelli, M. (2003). Le donne nelle migrazioni internazionali: immagini e realtà di una risorsa nascosta dei regimi di welfare. *Studi di Sociologia* 41,2: 149-178.
- Mazierska, E. & Rascaroli, L. (2006). *Crossing New Europe: Postmodern Travel and the European Road Movie*. London: Wallflower Press.
- Mazzacurati, C. (Director). (1996). *Vesna va veloce* [DVD]. Cecchi Gori Group.
- O’Healy, Á. (2019). *Migrant Anxieties: Italian Cinema in a Transnational Frame*. Bloomington, IN: Indiana University Press.
- Parati, G. (2005). *Migration Italy: The Art of Talking Back in a Destination Culture*. Toronto: University of Toronto Press.
- Perrault, C. (2011). *Tutte le fiabe*. Trans. M. Vidale. Rome: Donzelli. (Original work published 1697)
- Petrie, D. (1992). Introduction. Change and cinematic representation in modern Europe. In D. Petrie (ed.) *Screening Europe: Image and Identity in Contemporary European Cinema*. London: British Film Institute, 1-8.
- Piccardi, A. (1996). *Vesna va veloce*. *Cineforum* 357: 12-14.
- Propp, V. J. (1988). *Morfologia della fiaba*. Trans. G. L. Bravo. Turin: Einaudi. (Original work published 1928)
- Rackham, A. (1972 [1919]). *Cinderella* [Illustration]. In C. S. Evans (ed.) *Cinderella*. London: Heinemann, 8. [online, accessed 29 December 2021]
<https://archive.org/details/cinderella0000evan/page/n7/mode/2up>
- Rackham, A. (1978 [1916]). *The Sleeping Beauty* [Illustration]. In *Fairy Tales from Many Lands*. New York: Penguin, 74. [online, accessed 29 December 2021]
<https://archive.org/details/b1625312/page/n102>

- Rascaroli, L. (2003) *New voyages to Italy. Postmodern travellers and the Italian road film*. *Screen* 44,1: 71-91.
- Rascaroli, L. (2009). Strade di confine: Italia e Europa orientale nel cinema italiano degli anni Novanta. In B. M. Da Rif (ed.) *Civiltà italiana e geografie d'Europa*. Trieste: EUT Edizioni Università di Trieste, 397-407.
- Rowe, K. E. (1999). To spin a yarn: The female voice in folklore and fairy tale. In M. Tatar (ed.) *The Classic Fairy Tales: Texts, Criticism*. New York: Norton, 297-308.
- Tarrant, M. (1988 [1915]). *Goldilocks and the Three Bears* [Illustration]. In *My First Book of Fairy Tales*. Nashville, TN: Ideals Publications, 41. [online, accessed 29 December 2021] <https://archive.org/details/myfirstbookoffai0000unse/page/41/mode/2up>
- Warner, M. (1995) *From the Beast to the Blonde: On Fairy Tales and their Tellers*. London: Vintage.
- Zipes, J. (2008). *Relentless Progress: The Reconfiguration of Children's Literature, Fairy Tales, and Storytelling*. London: Routledge.

Valentina Ippolito is an award-winning documentary filmmaker and Lecturer in Film and Television at the University of Bristol, with a PhD from the University of Oxford. Her research develops from interests centred on the representation of minority groups and themes of otherness. Her monograph titled *Lo sguardo dialogico. Il viaggio migratorio in Italia nel cinema contemporaneo italiano e romeno* (Edizioni Joker, 2021) constitutes the first in-depth critical comparative study of the journey of migration to Italy in contemporary Italian and Romanian cinema. Valentina is also a practising documentary filmmaker and photographer. Her documentary work is centred on the representation of otherness: indigenous cultures in North Thailand, Nepal and India; men as warriors in Basha Miao Village (China); women and babies in prison and the migrant identity.

NOTES

¹ Questi presupposti sono ugualmente presenti in *Un'altra vita* (1992), e ne *Il toro* (1994), storia di due italiani in viaggio verso una città dell'Ungheria per vendere un toro, lasciandosi dietro un mondo sconosciuto, andando verso un altrove, ed infine trovando il passato della propria identità (Canale n.d.).

² Tutte le traduzioni, tranne i titoli dei film, sono dell'autrice di questo saggio.

³ Per una discussione dettagliata del viaggio attraverso l'immaginazione in *Francesca* cfr. Ippolito 2018.