

How to reference this article

Baszak-Glebow, E., & La Rosa, G. (2024). *Proibito* di Mario Monicelli tratto da *La madre* di Grazia Deledda come esempio di “western deleddiano”. *Italica Wratislaviensia*, 15, 127–150.
DOI: <http://dx.doi.org/10.15804/IW.2024.15.07>

Ewa Baszak-Glebow

Uniwersytet Wrocławski, Polonia
ewa.baszak@uwr.edu.pl
ORCID: 0000-0003-3812-1281

Gabriele La Rosa

Uniwersytet Wrocławski, Polonia
gabriele.larosa@uwr.edu.pl
ORCID: 0000-0002-7084-0895

***PROIBITO* DI MARIO MONICELLI TRATTO DA *LA MADRE* DI GRAZIA DELEDDA COME ESEMPIO DI “WESTERN DELEDDIANO”**

MARIO MONICELLI’S *PROIBITO* BASED ON GRAZIA DELEDDA’S *LA MADRE*: A CASE STUDY OF THE ‘DELEDDIAN WESTERN’

Abstract: In the 1950s, films inspired by the work of Grazia Deledda and, at the same time, by the western genre appeared. Called ‘the Deleddian westerns,’ they typically featured the conquest of a wild environment, submission to the laws of nature, the primacy of local unwritten customary laws over the official law of the state (bound up with the frequent motif of justice), and stories of outlaws from the early 20th century. In the article, we analyse Mario Monicelli’s film *Proibito* (1954; *Forbidden*), inspired by Deledda’s novel *La madre* (1919; *The Mother*). Thematising justice, *Proibito* is a story of bandits and a priest who must intervene for the sake of peace and the good of the community. The film’s plot transports viewers to the non-existent Sardinian Far West and goes beyond the concerns of Deledda’s novel. Though coming closer to American cinema and the western film model of the time, *Forbidden* went down in the history of Sardinian cinema for its realistic and non-invasive portrayals of Sardinia’s iconic symbols, such as nuraghes, village churches, costumes, and local festivals. In this article, we compare the novel and the film to conclude that the two substantially differ in their renderings of the character of the mother and her relationship with her son, his inner conflict, religion, and superstition. All these aspects are absent or marginalised in the film.

Keywords: film adaptation, Mario Monicelli, Grazia Deledda, Deleddian western, Sardinia

Received 14/02/2024; Accepted 4/05/2024; Published 2/07/2024
ISSN 2084-4514 e-ISSN 2450-5943

1. INTRODUZIONE

La storia del cinema sardo è cominciata per merito di Grazia Deledda, scrittrice sarda, nata a Nuoro, nella parte centrale dell'isola, e vincitrice del premio Nobel 1926 (Ciusa, 2016, pp. 163–172). Il lavoro di Grazia Deledda è strettamente legato alla sua isola natale; i suoi romanzi hanno ispirato i primi film girati nell'isola “dimenticata da Dio”, la Sardegna, sia da registi italiani esterni (Febo Meri, Vittorio de Seta, i fratelli Taviani), sia da registi sardi cresciuti nell'isola (Enrico Pau, Salvatore Mereu o Paolo Zucca).

Gli elementi mitici ed esotici del mondo sardo sono motivi importanti nell'opera di Deledda. La maggior parte di romanzi sono ambientati in Sardegna, descrivono i costumi e le usanze del popolo sardo, mostrano la loro profonda religiosità, la loro vita in armonia con la natura circostante e il loro temperamento meridionale, il tutto sullo sfondo della natura sarda e delle dure condizioni di vita isolano-montane. I protagonisti di Deledda sono solitamente pastori, pescatori, contadini e madri che vivono nella sua isola natale. La maggior parte dei critici ha inserito la sua opera in due correnti della letteratura italiana di fine Ottocento e inizio Novecento: il Verismo e il Decadentismo. Lo scrittore siciliano Luigi Capuana, uno dei principali teorici del Verismo, in suo saggio del 1898 dedicò un capitolo a Grazia Deledda, nel quale espresse parole di elogio per la giovane scrittrice sottolineando l'importanza del carattere regionale della sua opera:

La signorina Deledda fa benissimo a non uscire dalla sua Sardegna e di continuare a lavorare in questa preziosa miniera, dove ha già trovato un forte elemento di originalità. I suoi personaggi non possono essere confusi con personaggi di altre regioni; i suoi paesaggi non sono vuote generalità decorative. Il lettore, chiuso il libro, conserva vivo il ricordo di quelle figure caratteristiche, di quei paesaggi grandiosi; e le impressioni sono così forti che sembrano quasi immediate, e non di seconda mano. (Capuana, 1898, p. 53)

Alcuni critici considerarono Deledda come una tarda verista, ma anche come un caso “isolato”, in un complesso di correnti narrative novecentesche che si intrecciano. Attilio Momigliano sostenne che Deledda non doveva essere associata al Verismo o al Decadentismo perché i suoi

personaggi erano diversi da quelli dei romanzi della letteratura europea. Tra i temi di maggiore interesse per il Premio Nobel non ci sono infatti solo le descrizioni della vita e delle condizioni regionali, ma anche temi lontani dalla tradizione del Verismo: il senso del peccato e di colpa, la necessità della penitenza, la fragilità dell'uomo che cede alla passione o la ricerca del rapporto dell'anima con la natura. La consapevolezza dell'inevitabile cataclisma determina lo sviluppo della trama. Le opere di Deledda parlano di amore, dolore e morte, su cui domina il senso del peccato. Ella si spinge oltre la verosimiglianza; si interessa soprattutto alla psicologia dei personaggi e alle motivazioni interiori dei protagonisti, che a volte devono scegliere una strada incompatibile con i loro valori (Baszak, 2021, pp. 69–76). Sul *Corriere della sera* (15.06.1946) Momigliano commentò così l'opera di Deledda: “c'è in lei qualche cosa di patriarcale e di vergine, un istintivo attingere alle profondità originarie della nostra natura, e quel fondo indiscriminato di psicologia che si ritrova più alle sorgenti della vita civile che nel suo progresso” (Momigliano, 1946).

Un'altra forma narrativa ricorrente è il paesaggio come espressione degli stati d'animo dei personaggi. Così, il vento che soffia, la notte che si avvicina, la descrizione di un panorama vuoto fuori dalla finestra forniscono, per analogia o contrasto, un riscontro oggettivo sullo stato d'animo del protagonista. Questo motivo, così come l'aspetto psicologico dei personaggi, è presente anche ne *La madre*. Deledda utilizza il paesaggio come metafora degli stati d'animo, un procedimento innovativo per quel periodo letterario.

Grazia Deledda non è stata particolarmente ben compresa dai suoi compatrioti – essi criticavano il suo modo di presentare la realtà regionale come un mondo cupo e vendicativo; molti intellettuali sardi del suo tempo si sentirono traditi e disapprovarono la sua attività letteraria, soprattutto perché ella nel 1900 si era trasferita a Roma e descriveva da lontano le vicende dell'isola. Nonostante queste accuse di tradimento nei confronti della sua regione d'origine, va sottolineato che Deledda mantenne un'appartenenza molto forte alla cultura sarda. Scrivere in italiano, anziché in sardo, rese la scrittrice famosa anche al di fuori dell'isola (Baszak, 2021, p. 90). Deledda ebbe un ruolo molto rilevante nello

sviluppo culturale della Sardegna battendosi per tutta la vita per l'inclusione della Regione nel tesoro generale della cultura italiana (Heistein, 1985, p. 21). Ciò avvenne inizialmente per via del successo dei suoi primi romanzi e successivamente grazie all'interesse dei registi del continente per l'opera della scrittrice. I critici accusarono tuttavia i registi di non aver saputo tradurre il linguaggio della letteratura in quello del cinema, appiattendosi così l'eccezionale opera dell'autrice (Olla¹, 2008, p. 21).

2. CINEMA SULLA SARDEGNA: IL DELEDDISMO SARDO

Non è facile trovare una definizione appropriata per la cinematografia che riguarda la Sardegna², soprattutto perché gli intellettuali sardi negano l'esistenza del "cinema sardo". D'altra parte, tale espressione è ormai consolidata nel vocabolario locale grazie all'ampio uso fatto dai media e dalla popolazione. Sembra che i sardi siano orgogliosi di avere qualcosa che li differenzia dalle altre regioni italiane e che di conseguenza contribuisce a rafforzare la loro identità regionale: per via dell'isolamento dall'Italia continentale, il cinema sulla Sardegna è anche qualcosa di diverso dal "cinema italiano" (Baszak, 2019, pp. 17–20).

Nei film girati in Sardegna fino agli anni '80, l'isola era solitamente rappresentata nei suoi aspetti esteriori, con i suoi nuraghi e la vegetazione secolare, una terra in cui il tempo sembrava essersi fermato. La natura selvaggia ben si adattava a essere trasformata in un Far West abitato da pastori, banditi, pescatori, minatori e donne in nero. La situazione è cambiata dopo gli anni '90, con un nuovo gruppo di registi nati e cresciuti in Sardegna, che ha cercato di rompere questi stereotipi e di creare

¹ Antioco Floris ricorda così l'amico Gianni Olla, scomparso nel 2023: "critico cinematografico, operatore culturale, intellettuale brillante dai molteplici interessi. Un pioniere nel promuovere il cinema nelle pagine dei quotidiani della Sardegna e dei periodici specializzati in Italia, nei libri, ma soprattutto nella passione intensa con cui seguiva le attività culturali nel territorio" (Floris, 2024).

² Floris ha suddiviso il "cinema sulla Sardegna" in due categorie basate su due diversi punti di vista. Uno esterno, da parte di registi non originari dell'isola e della sua cultura (etero-rappresentazione), e uno interno da parte di registi interni, nati e cresciuti culturalmente in Sardegna (auto-rappresentazione) (Floris, 2014, p. 50).

una trama più universale: “così nasce un cinema sardo, distinto da un generico cinema sulla Sardegna” (Floris, 2014, p. 50).

Il deleddismo è un termine introdotto dall’antropologo Antonio Pigliaru (1959) per definire l’immagine culturale della Sardegna e dei suoi abitanti così come è stata rappresentata da Grazia Deledda (Olla, 2008, p. 21). Il termine è utilizzato spesso “in relazione ad una gamma di scenari sardi caratterizzati da ambienti arcaicizzanti e decadenti, storie d’amore melodrammatiche, faide, vendette, uomini corrucciati, feste e costumi colorati” (Olla, 2010, p. 217), ed è stato rapidamente adottato da una cerchia di studiosi di cinema che descrivono un filone del cinema isolano come “deleddismo cinematografico”. Fra questi, lo studioso francese Fabien Landron, il quale rammenta che la cinematografia ha attinto generosamente, seppur in maniera selettiva, dalle opere della scrittrice sarda, dando forma a una tendenza che è stata definita *deleddismo*, “una sorta di ponte tra la *Sardegna* e il mondo «esterno»” che ha contribuito volente o nolente a veicolare diversi luoghi comuni sulla Sardegna e sugli usi e costumi dei sardi, “accontentandosi troppo spesso di una descrizione folcloristica dei luoghi e delle culture evocate, invece di ricercarne l’essenza” (Landron, 2017, p. 20).

Il deleddismo cinematografico indica pertanto una comprensione superficiale della problematica del romanzo di Deledda ed esso “non poteva che ampliare questa presunta negatività: la popolarità del *medium* rende inevitabile la creazione di stereotipi, a prescindere dalla volontà dei singoli letterati” (Pigliaru, cit. in Olla, 2008, p. 21). Tutti gli adattamenti cinematografici dei romanzi del Premio Nobel, realizzati da registi italiani, presentano insomma un’immagine stereotipata dell’isola, un mondo sardo immaginario sospeso nel tempo, un luogo in cui pecore e banditi popolano gli aridi altopiani e i protagonisti dei film sono dei selvaggi, isolati fisicamente e mentalmente dal mondo italiano, “il cliché di una società del malessere” (Landron, 2017, p. 20)

Il primo film significativo con cui ebbe inizio la storia del cinema sulla Sardegna fu *Cenere* (1916, regia di Febo Meri), adattamento dell’omonimo romanzo di Deledda. Il film appartiene al filone del deleddismo cinematografico, è prototipico del cinema sulla Sardegna e vede nel film la presenza dell’attrice Eleonora Duse (Olla, 2008, p. 21). Grazia

Deledda avrebbe dovuto lavorare al film dall'inizio alla fine, come Duse le aveva chiesto in diverse occasioni, ma poi, dopo poco tempo, la scrittrice decise di abbandonare il lavoro sul primo adattamento del suo libro, lasciando il tutto nelle mani di Eleonora Duse:

Lei ha fatto di *Cenere* una cosa bella e viva; ma anche quando così non fosse mi basterebbe il conforto di aver veduto la mia opera passare attraverso la sua anima e riceverne il soffio vivificatore. Le ripeto il lavoro è suo, ormai, non più mio, come il fiore è del sole che gli dà caldo più che della terra che gli dà le radici. (Manca, 2022, p. 17)

Con queste belle parole Deledda sembrerebbe prendere commiato dal destino cinematografico della sua stessa opera.

I successivi anni Venti furono ricchi di produzioni cinematografiche in Sardegna, tra cui alcune trasposizioni di opere di Deledda, altre invece motivi o suggestioni tratti dai suoi romanzi. Fra i più celebri, si ricordano: *In terra sarda* (1920, di Romano Luigi Borgnetto), *Cainà ovvero L'isola e il continente* (1922, di Gennaro Righelli), *Il richiamo della terra* (1928, di Giovannino Bissi), *La Grazia* (1929, di Aldo de Benedetti, tratto dalla novella *Di notte*). E nel dopoguerra: *Le vie del peccato* (1946, di Giorgio Pastina; tratto dal racconto *Dramma*), *Faddjia – la legge della vendetta* (1949, di Roberto Bianchi Montero), *Vendetta... sarda* (1952, di Mario Mattoli, ma su un soggetto e sceneggiatura di Ruggero Maccari, Steno e Monicelli), *L'edera* (1950, regia di Augusto Genina; adattamento del racconto omonimo), *Amore rosso* (1952, di Aldo Vergano; adattamento del romanzo breve *Marianna Sirca*), *Proibito* (1954, di Mario Monicelli; ispirato al romanzo *La madre*), *Una questione d'onore* (1966, di Luigi Zampa). La formula di questi film è simile: raccontano la Sardegna solo cogliendone gli aspetti più esotici, sfruttandone i paesaggi e il comportamento sociale caricaturale dei sardi.

Gli adattamenti cinematografici dipendono principalmente dal repertorio di mezzi espressivi a disposizione del regista, dalle poetiche mutevoli, dalle direzioni e persino dalle mode prevalenti nel cinema. Non si tratta infatti solo di esprimere i significati di un'opera in un sistema di codici e tramite un mezzo diverso. Il cambiamento comporta la collocazione dell'adattamento all'interno di un contesto culturale

e comunicativo, a volte radicalmente diverso; oppure l'adattamento può prendere spunto da un episodio della trama o dalle relazioni fra i personaggi. Tali procedure sono state spesso utilizzate negli adattamenti dei romanzi e dei racconti di Grazia Deledda (Baszak, 2022, p. 121), i quali sono stati solitamente accompagnati da un'ondata di delusione da parte del pubblico e della critica.

Vale la pena citare Geoffrey Wagner, la cui teoria propone tre forme di adattamento:

1. trasposizione (*transposition*) – il trasferimento esatto di un testo;
2. commento (*commentary*) – una modifica registica;
3. analogia (*analogy*) – un allontanamento completo dall'originale (Wagner, 1975, pp. 219).

Lo stesso concetto di adattamento è stato riproposto da James Dudley Andrew, seppur con una diversa terminologia:

1. prestito (*borrowing*) – la forma più semplice, qualsiasi elemento può essere preso in prestito dal testo letterario: idea, titolo, motivo, personaggi;
2. intersezione (*intersecting*) – riflesso fedele del materiale letterario;
3. trasformazione (*transforming*) – la categoria più complessa, che consiste nel tentativo di trasmettere il significato di un'opera adattandola al mezzo cinematografico (Andrew, 1984, pp. 98–104).

Adottando la terminologia proposta da Dudley Andrew, negli adattamenti deleddiani si tratta quasi sempre di prestito e trasformazione, e quasi mai di intersezione. Nel caso del romanzo *La Madre*, il prestito riguarda i tre personaggi principali, mentre la trasformazione non punta tanto sul rapporto tormentato dei due amanti quanto sulle tematiche legate alla giustizia e alla vendetta. Tali tematiche assenti nel libro sono però tratte da altre opere della stessa autrice, come si vedrà più avanti nel presente saggio. Per via di queste diverse ispirazioni, il film *Proibito* può essere definito un “patchwork” (Olla, 2008, p. 52).

3. IL WESTERN DELEDDIANO

Nel secondo dopoguerra, in Italia compaiono film ispirati all'opera di Grazia Deledda, con tratti caratteristici del genere western – si tratta del cosiddetto “western deleddiano” ispirato al genere classico americano, che era presente nelle sale cinematografiche degli anni '40 e '50. È questo il periodo d'oro del western americano che vede film come *Ombre rosse* (1939), *Sfida infernale* (1946), *Il massacro di Fort Apache* (1948), *Il fiume rosso* (1948), *Mezzogiorno di fuoco* (1952), *Il cavaliere della valle solitaria* (1953), *Sentieri selvaggi* (1956).

Le caratteristiche di un western classico sono principalmente:

- Tempo e luogo dell'azione: seconda metà del XIX secolo, aree selvagge situate vicino alla frontiera nella parte occidentale degli Stati Uniti, o in Canada, nonché nelle zone di confine del Messico.
- Iconografia: elementi del paesaggio come praterie, montagne, deserti, cactus, fiumi, ponti, ranch, piccole città con hotel, saloon, negozi, telegrafo e banche.
- Costumi: cappelli da cowboy, pantaloni di pelle, camicie a scacchi, gilet, stivali con speroni, uniformi di cavalleria, pennacchi indiani.
- Oggetti di scena: carri, carrozze, diligenze, armi quali Colt, Springfield, Winchester, coltelli, tomahawk, archi e frecce.
- Animali: cavalli, bufali, longhorn del Texas, mucche, buoi, avvoltoi, serpenti e scorpioni.
- Personaggi: cowboy, sceriffi, cacciatori di taglie, soldati, scout, trapper, pistoleri, criminali, indiani, schiavi neri, cinesi, messicani, prostitute, giocatori d'azzardo.
- Caratteristiche dei personaggi: il bene (nel senso della legge naturale e dell'interesse generale), l'onore, la forza, l'indipendenza, la solitudine. (Syska, 2010, pp. 189–190)

Nei western deleddiani l'azione è ambientata agli inizi del XX secolo e prevalentemente nelle aree selvagge dell'entroterra sarda, zone

caratterizzate da montagne, zone desertiche o semiaride in cui la vegetazione è sporadica e presenta la classica flora dell'isola coi suoi fichi d'India. Non ci sono ovviamente grandi centri urbani, ma piccoli villaggi con locande, taverne e sparuti negozi, alcuni dei quali con il telefono (soprattutto nei film anni Cinquanta). Gli abitanti sono spesso gente povera come pastori, contadini o cacciatori che vivono in umili case; le famiglie sono numerose e molto forte è il senso di appartenenza alla famiglia, nonché il senso dell'onore, della tradizione, della religione e del destino ineluttabile. La vita è scandita dai riti lavorativi e religiosi. Accanto alla figura del prete non mancano vedove e carabinieri che vedono in lui un possibile interlocutore o mediatore tra la legge e i banditi latitanti. Tutti indossano i tipici costumi sardi di inizio secolo: la *berrita*, il tradizionale copricapo in lana, la camicia, il gilet e il cappotto e portano armi come la *leppa*, il tradizionale coltello sardo, e il fucile a tracolla. Le donne invece indossano il fazzoletto e vengono spesso rappresentate in abiti tradizionali durante avvenimenti importanti come i matrimoni (adornate di gioielli) o i funerali (velate di nero). A dare un ulteriore aspetto western è infine la presenza di cavalli, asini, capre e pecore.

Nel western deleddiano sono presenti tematiche quali la conquista di un ambiente selvaggio, la sottomissione alle leggi della natura, le storie di banditi, e infine è spesso presente il motivo della giustizia: si tratta di conflitti tra la legge dello Stato e la legge consuetudinaria, non scritta ma che pure prevale spesso sull'altra. Questi film non sviluppano le tematiche importanti per Deledda, la quale si ispirava al Verismo, al Decadentismo e alla prosa russa (spesso la critica sottolinea la sua fascinazione per Dostoevskij). L'asse portante della sua poetica è l'essere umano, con tutti i suoi difetti, i sogni, i problemi e la ricerca della verità; alla base delle grandi narrazioni deleddiane, c'è "il mito di una giustizia sovranaturale, l'eterna storia dell'errore, del castigo, del dolore umano" (Manca, 2022, p. 339). È innegabile che nelle sue opere i registi italiani si siano interessati soprattutto agli elementi mitici ed esotici del mondo sardo, agli usi e costumi degli abitanti, mostrando la religiosità semplice ma profonda di queste genti e la loro vita in armonia con la natura circostante, il loro temperamento meridionale e le dure condizioni di vita

isolano-montane, che si prestavano perfettamente a essere il paesaggio dei western italiani³.

4. IL FILM *PROIBITO* (1954)

Tra i film più noti del dopoguerra basati sull'opera del Premio Nobel sardo vi sono: *Le vie del peccato* (1946, regia di Giorgio Pastina; tratto dalla novella *Dramma*), *L'edera* (1950, regia di Augusto Genina; tratto dall'omonimo romanzo), *Amore rosso* (1952, regia di Aldo Vergano; liberamente tratto dal romanzo *Marianna Sirca*) e *Proibito* (1954, regia di Mario Monicelli; ispirato al romanzo *La madre*) (Manca, 2022, p. 18).

Proibito è un film italo-francese del 1954, diretto da Mario Monicelli e interpretato dall'americano Mel Ferrer (Paolo), da un'esordiente Lea Massari (Agnese), dal sardo Amedeo Nazzari e dalla francese Germaine Kerjean (nel ruolo della Madre), poco nota in Italia. La sceneggiatura è stata scritta a sei mani dalla prolifica Suso Cecchi D'Amico, Giuseppe Mangione e dallo stesso Monicelli; la musica è di Nino Rota e di Johannes Brahms. Nei titoli di coda del film appare la schermata "tratto da" *La madre*, ma a nostro avviso la riduzione cinematografica è "molto liberamente" tratta dal romanzo del 1919.

Nel film il prete Paolo Solinas torna nel suo paesino natale e si trova invischiato nella faida tra le famiglie Corraine e Barras, tutti elementi assenti nel romanzo. In passato, egli aveva amato la figlia di Nicodemo Barras, Agnese, ed ora cerca di pacificare le famiglie ricorrendo proprio a lei. Il paesino è scosso dalla morte di Casu, uno degli uomini di Costantino Corraine (interpretato da Nazzari). Questi vorrebbe reagire, ma don Paolo lo convince a non sostituirsi all'autorità e lasciare che sia la legge rappresentata dai carabinieri a fare il suo corso. Corraine accetta e afferma che non muoverà un dito per intervenire, fino a quando lo stesso don Paolo verrà tradito dalla giustizia in cui crede fermamente: Paolo si affida alla giustizia terrena e collabora con le forze dell'ordine, tanto

³ Da notare che nell'evoluzione del genere western italiano, questi suggestivi ambienti sardi sarebbero poi stati abbandonati per *location* meno amene come quelle del Lazio, dell'Abruzzo o dell'Andalusia in Spagna.

che uno dei paesani dice che sembra più un poliziotto che un prete. Solo che la giustizia non trionfa e l'omicidio verrà archiviato come incidente: adesso Costantino Corraine è libero di agire e fa la sua mossa sfidando a duello Barras. Il duello, tipico dei film western (a volte con importanza di *climax*), avviene non da fermi, ma a cavallo. I due corrono paralleli su un terreno arido e pianeggiante sparandosi a vicenda. Corraine verrà disarcionato, ma alla fine sarà lui a vincere e ad uccidere Barras.

Una volta riequilibratasi la faida, Costantino Corraine vorrebbe porre fine alle liti fra le famiglie e suggellare la pace con un matrimonio: tale proposta viene fatta in occasione dell'annuale processione verso il Santuario del Buon Consiglio, alla quale partecipa tutto il paese con i suoi abitanti vestiti a festa. La scena, molto spettacolare e coreografica, mostra don Paolo a cavallo, seguito da tutti i fedeli, e si conclude con l'ingresso in chiesa dove un commosso/emozionato Corraine chiede perdono alla bella Agnese (che ricorda la madre Columba, suo amore giovanile, che però aveva scelto il rivale Barras) e per riconciliarsi propone un matrimonio tra il proprio nipote e Agnese in modo da sancire definitivamente la fine delle ostilità. Nessuno però ha messo in conto i sentimenti della ragazza che, ancora innamorata del sacerdote, non si fa trovare in casa il giorno della richiesta ufficiale, provocando così offesa alla famiglia Corraine. La guerra fra le due famiglie, dunque, ricomincia più violenta di prima, ed è solamente alla fine che Corraine, dialogando con il maresciallo ferito a morte, capisce di aver sbagliato: confesserà allora a don Paolo che la giustizia in cui egli credeva fermamente, era in realtà peggiore di quella di Paolo. Il prete rimane nel paese per il bene della comunità mentre Agnese, rimasta sola, sale sul treno e parte per il suo destino.

Sin dalle prime recensioni il film viene associato al genere western: il giornalista sardo Giuseppe Fiori, nel 1955, scrive che "all'intimismo del romanzo, Mario Monicelli ha sostituito i modi del genere western e dentro una Sardegna ben poco dissimile dalla Sicilia de *In nome della legge* ha sistemato duelli equestri, veglie funebri con s'attitadora⁴, agguati, corse sfrenate di cavalli, processioni in costume" (Olla, 2008,

⁴ Espressione sarda per indicare una donna anziana che si lamenta durante il lutto.

p. 142). *Proibito* va oltre le preoccupazioni del romanzo di Deledda, avvicinandosi maggiormente al cinema americano e al modello di cinema western dell'epoca, sebbene Monicelli lo ambienta negli anni '50 (si vedano i veicoli). *Proibito* è una storia di banditi, di giustizia e di un prete che deve intervenire in nome della pace, per il bene della comunità. Lo spettatore, seguendo la trama del film, viene trasportato nell'"inesistente" Far West⁵ sardo, popolato non già da cowboy e bufali, bensì da pastori e pecore. Nella piccola cittadina di Aar, la popolazione è divisa tra le due famiglie principali, come nei western americani: ci sono i grandi proprietari terrieri che spadroneggiano su quelli minori confinanti, utilizzando i propri uomini come un piccolo esercito fidato che si muove al di fuori della legge costituita facendo quindi di loro dei banditi. Armati di fucile e coltello, essi sono costretti a spostarsi a cavallo su un terreno montuoso, il che rende difficili le ricerche da parte dei carabinieri (l'equivalente dello sceriffo). Per questo è importante il ruolo del prete che funge da mediatore tra i carabinieri e i banditi, riuscendo a far costituire Corrairie: in tal modo la giustizia prevale sulla vendetta.

Anche altri studiosi e critici cinematografici ne hanno sottolineato l'appartenenza al genere western. Gian Piero Brunetta, nel capitolo riservato alle influenze americane nel cinema, vede in *Proibito* un tentativo di creare un western epico e scorge inoltre delle somiglianze con il film di John Ford, *La croce di fuoco* (1947), in cui il protagonista, Henry Fonda, recita appunto il ruolo di un prete indeciso fra il suo dovere religioso e quello civile (Brunetta, 1979, pp. 244–245). Analogamente Maria Bonara Urban afferma che le riprese del film sono tipiche dei western, ma che dal punto di vista morale, i banditi "incarnano il carattere sardo" (Bonara Urban, 2013, p. 386). Tale carattere si deduce anche dai dialoghi dei personaggi, da cui si evince la totale sfiducia degli abitanti dell'isola nei confronti della legge: lo Stato è considerato come qualcosa di estraneo e incapace di far rispettare pienamente la giustizia, ed è per questo motivo che si preferisce ricorrere alla giustizia privata,

⁵ A rafforzare l'ambiente western è anche il linguaggio utilizzato, ad esempio quando Corrairie consiglia ad un suo uomo di non dar da bere al cavallo perchè ancora sudato e affaticato dalla lunga corsa.

a personaggi come Costantino Corraïne e Nicodemo Barras, diretti risolutori di conflitti ai quali potersi appellare (*ibid.*).

Mario Monicelli ammette che il suo film presenta però un'immagine un po' ipocrita della Sardegna. Infatti, in un'intervista a *L'Unione Sarda*, egli dichiarò che sia il paesaggio sardo sia le storie presenti nei romanzi di Grazia Deledda erano ideali per realizzare dei film sui fuorilegge: "Mi piaceva il tempo che scorre lento, la fluidità dei dialoghi, la nobiltà dei paesaggi: un cinema semplice e diretto, senza complicazioni. Nei romanzi di Deledda si trattava di dispute, o di vendette, cioè dell'«epopea del western»" (Naitza, 2004).

Monicelli ha realizzato il film attingendo la sua conoscenza dell'isola non solo dal romanzo *La madre*, ma anche da altre opere deleddiane come *Elias Portolu* (1900), *Cenere* (1904) e *Colombi e sparvieri* (1912). Non era sua intenzione rappresentare la Sardegna vera ed esplorarne la storia, come invece avrebbe fatto Vittorio De Seta nel film *Banditi a Orgosolo* (1961). A Monicelli insomma non interessava tanto essere fedele all'originale letterario, quanto piuttosto portare avanti un discorso legato agli stereotipi della Sardegna, al banditismo e allo spirito di vendetta⁶. *Proibito* si limita, sia pure significativamente con il titolo⁷, a trattare quell'amore impossibile di cui narra il romanzo, mentre per il resto, il film racconta la Sardegna degli anni Cinquanta e, come scrive Gianni Olla:

li mescola con la mitologia delle [sic] celebre faida di Orgosolo (il bandito si chiama Corraïne, non a caso). *Proibito* è soprattutto un sistema di segni visuali – nuraghi, chiese campestri, costumi coloratissimi, sagre, cavalcate – che collegano le camionette dei carabinieri e gli autobus moderni al passato e, nello stesso tempo, una tessitura di storie che riprendono la tradizionale e abusata ancestralità dell'isola. (Olla, 2008, p. 142)

⁶ La critica cinematografica Alicja Helman distingue tra fedeltà all'originale letterario e fedeltà al suo spirito. Secondo Helman, la fedeltà all'originale letterario non è l'obiettivo del regista.

⁷ Si noti che anche nella versione francese, *Du sang dans le soleil* (Sangue al sole), il titolo non fa riferimento alla madre, ma mette in primo piano gli aspetti legati alla faida.

Monicelli ha girato il film in diverse località sarde, prevalentemente in provincia di Sassari⁸, e le immagini sono espresse dalla bella fotografia di Aldo Tonti, tra i primi esempi di *technicolor* in un film italiano (Maurizi, 2013): la chiesa di Santa Vittoria a Tissi, il nuraghe Ruju a Chiaramonti, e ancora Martis, Ploaghe, Cardara, Cargeghe, Aggius, Aglientu, Ittiri e per finire la basilica di Saccargia nel paesino di Corderogianos, dove avviene la scena della suddetta processione, una delle scene più belle del film.

5. MONICELLI FRA SARDEGNA E VENDETTA

Adottando la terminologia di Floris, il film *Proibito* di Monicelli fa parte non del cinema sardo, bensì del cinema sulla Sardegna e si ascrive pertanto alla categoria dell'etero-rappresentazione, ovvero "si basa sulla mediazione letteraria e sullo sviluppo di stereotipi che sono stati codificati e cristallizzati nel tempo all'interno di una visione mitica dell'isola" (Floris, 2017, p. 48).

Fra i principali stereotipi sulla Sardegna, come si è visto, ci sono il banditismo e la vendetta ma, al di là delle rappresentazioni cinematografiche a volte esagerate, il banditismo in Sardegna, nei primi anni '50, era un problema reale di cui un evento culmine fu il rapimento dell'ingegnere Davide Capra⁹, allo scopo di chiedere un riscatto. L'episodio ebbe molto risalto mediatico e politico e rappresentò "un salto di dimensione del banditismo tradizionale" (Olla, 2008, p. 52).

Nell'argomento d'attualità legato al banditismo sardo, Monicelli inserisce la tematica della vendetta/giustizia privata, presente anche in altri film: si ricordi a tal riguardo l'attività di sceneggiatore di Monicelli. Nel 1949 lavora a *In nome della legge* di Pietro Germi: la sceneggiatura è di Monicelli, Fellini, Germi, Tullio Pinelli e Giuseppe Mangione,

⁸ L'informazione è tratta dal documentario *Per noi il cinema era proibito*, ideato e curato da Sergio Naitza nel 2011 per la sede regionale della RAI.

⁹ Il 5 novembre del 1953, la banda di Pasquale Tandeddu sequestrò l'ingegnere cagliaritano; il successivo intervento dei carabinieri non ebbe buon esito perché nel conflitto a fuoco persero la vita lo stesso Capra e il bandito Emiliano Succu, mentre il capo Tandeddu riuscì a fuggire (Ricci, 2009, cap. 3).

quest'ultimo sceneggiatore anche di *Proibito*. Nel 1950 Monicelli partecipa a *Quel bandito sono io*, film di Mario Soldati, tratto dalla commedia omonima di Peppino De Filippo: la sceneggiatura è di Soldati, Steno e Monicelli; poi, nel 1952, partecipa al soggetto e alla sceneggiatura del già citato *Vendetta... sarda*, di Mario Mattoli: il film, sebbene sia una commedia, racconta di una faida tra due famiglie. E infine, nel 1953 dirige *Le infedeli*, l'ultimo film del duo Steno-Monicelli, un film drammatico diverso dai precedenti lavori comici o farseschi, che vede nel cast Gina Lollobrigida, Irene Papas e Anna Maria Ferrero (Fichera, 2004, p. 387). La trama ruota attorno alle vicende di infedeltà di esponenti dell'alta borghesia; all'interno di questo gruppo si muove con scaltrezza Osvaldo (interpretato dal francese Pierre Cressoy), assoldato come investigatore privato da un ricco industriale per spiare la moglie. Osvaldo si rivelerà essere un opportunista spregiudicato che non esiterà a ricorrere al furto e al ricatto pur di perseguire i propri interessi. Delle sue malefatte verrà accusata una innocente domestica che per il dolore si suiciderà. Nella scena finale, una delle vittime di Osvaldo, Liliana, che è interpretata dalla svedese May Britt, ricorrerà alla legge per cercare verità e giustizia, ma il tutto verrà messo a tacere e la verità insabbiata per evitare lo scandalo. Lo *status quo* borghese deve essere mantenuto, ma Liliana non l'accetta e, consapevole delle conseguenze, decide di ricorrere alla giustizia privata e con una pistola uccide il colpevole Osvaldo per poi costituirsi alle forze dell'ordine.

La vendetta come atto di giustizia privata è quindi un argomento molto caro a Monicelli, e che ricorrerà più o meno direttamente anche in altri film, a volte trattati in modo comico come ne *La ragazza con la pistola* (1968) e nel grottesco *Toh, è morta la nonna!* (1969), a volte in modo drammatico nell'esemplare *Un borghese piccolo piccolo* (1977), tratto dall'omonimo romanzo di Vincenzo Cerami. Nel film, un disperato Alberto Sordi decide di farsi giustizia da sé e sebbene abbia riconosciuto l'assassino del proprio figliolo, non lo accusa alle autorità per poterlo successivamente pedinare, rapire e torturare.

Monicelli gira il film *Proibito* in un periodo di transizione cinematografica, dove il neorealismo aveva perso alcuni aspetti critici di carattere sociale per dare spazio a una variante più leggera, denominata

“neorealismo rosa”. Fermo restando lo sguardo realistico e oggettivo sulla società, i registi del neorealismo rosa spostano l’attenzione dai conflitti sociali ai conflitti personali e amorosi al fine di raggiungere, dopo contrasti, una personale felicità. Esempi del genere sono film di successo come *Pane, amore e fantasia* (1953) di Luigi Comencini o *Poveri ma belli* (1957) di Dino Risi. E fra le prime realizzazioni che ottennero anche considerazione si ricordi la cosiddetta trilogia dei giovani amori di Renato Castellani *Sotto il sole di Roma* (1948) e *È primavera...* (1950), *Due soldi di speranza* (1951). Sebbene il cinema di punta in quegli anni in Italia fosse appunto quello del neorealismo rosa, *Proibito* è un esempio di archetipo italiano dell’altro genere che imperava nelle sale italiane in quel periodo: il western americano – mentre gli spaghetti western sono ancora di là da venire (1964–1978).

6. IL ROMANZO *LA MADRE*

Il romanzo apparve a puntate sul quotidiano *Il tempo* nel 1919 e venne pubblicato nel 1920. Maria Maddalena è un’umile vedova che ha sacrificato tutta la vita per permettere all’amato figlio Paulo di poter studiare in seminario. Una volta presi i voti, egli diventerà parroco del loro paesino natio, Aar, dove entrambi si trasferiranno. Paulo reincontra così Agnese, suo amore giovanile, una donna che ora vive da sola nella propria grande casa di famiglia. Nel prete si riaccende la passione per lei, ma la Madre, di contro, tenta di riportare Paulo sulla retta via ricordandogli i suoi doveri di sacerdote e consigliandogli di affidarsi al Signore. Paulo è estremamente combattuto tra il senso di colpa e la profonda passione per Agnese. Nonostante le promesse fatte alla Madre, Paulo ricade nel peccato e continua a frequentare Agnese non cedendo però alla richiesta dell’amante di rendere pubblica la loro relazione. E quindi Agnese minaccia Paulo di rivelare la loro tresca amorosa durante la messa della domenica provocando sia in Paulo sia nella Madre, con la quale Paulo si era confidato, un forte senso di angoscia che raggiunge il suo apice durante la funzione religiosa. Nella scena finale Paulo è sull’altare con le spalle rivolte ai fedeli, secondo il rito dell’epoca, e vive la presenza di Agnese come un incubo. Egli si volta tanto quanto basta per dover

benedire i fedeli ma non vuole vedere Agnese e nella sua mente immagina che questa avanzi verso di lui. Anche la Madre vive lo stesso dramma, e a causa della fortissima apprensione, il suo povero cuore non regge ed ella muore in chiesa. Il romanzo si chiude con Paulo che incontra gli occhi di Agnese in mezzo alla folla dei fedeli raccolti attorno alla Madre morta.

Da questo punto di vista il romanzo non presenta nè un lieto fine, nè un finale chiaro. Infatti, mentre Paulo rientra nella sagrestia, dalla parte opposta della chiesa una donna grida che la Madre è morta, facendo così alzare tutti i fedeli che accorrono attorno al corpo. E intanto Paulo “tremava di freddo e di gioia” ma subito dopo viene richiamato dai fedeli e si precipita verso la Madre, capendo all’istante che “era morta della stessa pena, dello stesso terrore, che egli aveva potuto superare” (Deledda, 2019, p. 122). Paulo trattiene dentro di sé la propria sofferenza e stringe i denti per non gridare, alza lo sguardo e incontra gli occhi di Agnese. Il romanzo si conclude così con un grosso punto interrogativo: cosa seguirà a questo sguardo? Deledda ha usato la parola “gioia” per indicare lo scampato pericolo della pubblica rivelazione di Agnese, ma potrebbe anche essere un’allusione dislocata di una possibile riapertura della loro relazione che realisticamente sopravviverà, almeno nell’immediato, alla morte della Madre.

Nel romanzo ricorrono inoltre alcuni elementi legati alla religione e vissuti come superstizione che sono, a nostro avviso molto importanti e totalmente assenti nel film. Si prenda ad esempio il predecessore di Paulo, un vecchio sacerdote, poco religioso e dedito ai vizi che aveva apertamente detto di non volere essere sostituito e che avrebbe addirittura ucciso un eventuale nuovo sacerdote. Nonostante ciò, egli era rispettato e temuto dalla popolazione e più di una volta ricorrono delle allusioni alla sua figura. Sembrerebbe che egli sia ancora vivo e la sua presenza è avvertibile nel forte vento maligno o quando appare come fantasma alla madre minacciandola di fare del male al figlio Paulo se non avessero abbandonato la città. Un altro esempio è la bambina Nina Masia, figlia di una vedova che chiama in aiuto Paulo perché convinta che la figlia sia ossessa e posseduta dai demoni. Paulo, assistito dal ragazzino Antioco, effettua l’esorcismo e libera la bambina. Per Antioco e per la vedova,

Paulo è un santo, ma in realtà egli ne soffriva: “Neppure per un attimo aveva creduto alla superstizione della vedova, che cioè la fanciulla fosse posseduta dal demonio: gli pareva dunque di aver letto senza fede il Vangelo: era il demonio suo interno quello che solo esisteva, e questo no, non se ne andava” (Deledda, 2019, p. 63). E ancora la superstizione è presente nella figura del cane della guardia. Possente, feroce e con gli occhi iniettati di sangue, temuto dalla gente come se avesse i demoni in corpo (*ibid.*, p. 64). Infine, altri importanti elementi nel libro sono legati alla religione e alla superstizione e mostrano il dualismo bene-male. Da una parte ricorrono le parole “Dio” e “bene”, dall’altra “male” e altri termini associati al maligno: “demonio”, “diavolo”, “demoni”. A questi si aggiungono “vento” e “specchio”:

La madre aveva già chiuso la porta di strada con due spranghe incrociate, per impedire al diavolo, che nelle notti di vento gira in cerca di anime, di penetrare in casa: in fondo però credeva poco a queste cose, e adesso pensava con amarezza, e con vaga derisione verso se stessa, che lo spirito maligno era già dentro la piccola parrocchia; che beveva alla brocca del suo Paulo e si aggirava intorno allo specchio di lui appeso accanto alla finestra. (Deledda, 2019, p. 4)

Particolarmente significativo pare essere il momento in cui Paulo promette ad Agnese che non le avrebbe più fatto visita; subito dopo, egli si chiude nella lettura in cerca di conforto, senza riuscire a concentrarsi, e “d’un tratto arrossì, e sollevò il viso ascoltando il vento [...] E subito sentì che la lotta cominciava davvero: ed ebbe tale sgomento che si alzò e andò a guardarsi allo specchio” (Deledda, 2019, p. 31). Si noti come dai buoni propositi e dalla lettura di San Paolo si passi alla rottura del giuramento, tramite l’ascolto del vento maligno, portatore di cattivi consigli. Egli cambia idea e va verso lo specchio. Il vento è incessante, potente, furioso. Ma non è solo il vento autunnale o invernale a essere subdolo, ma anche quello più lieve e caldo: “ma ecco al ritorno della primavera, col soffiare dei venti di marzo, il diavolo si rimetteva all’opera” (*ivi*, p. 14). Si tratta qui del vento della passione, il vento che risveglia i sensi assopiti sotto la coltre invernale. L’immagine del vento è spesso presente nei racconti di Deledda e caratterizza l’ambiente e il paesaggio sardo.

Il vento rimanda al soffio, cioè allo spirito. Nel film *Proibito*, il vento è invece del tutto assente, fatta eccezione per una desolata scena, priva di connotazioni religiose che ricorda principalmente una scena western.

L'altro elemento ricorrente è lo specchio associato sia al maligno, sia al narcisismo: “Nella casa di un sacerdote non è permesso tenere specchi: egli deve vivere senza ricordarsi che ha un corpo. [...] Paulo invece era attirato dallo specchio come dalla fontana dove c'è un viso che sorride, attira e fa cadere dentro” (ivi, p. 18). Lo specchio è indice dello smarrimento del figlio, della seduzione profonda che prova per se stesso e per l'immagine di Agnese, rivelando anche alcuni atteggiamenti femminili. Egli passava molto tempo a “specchiarsi a lungo come una donna, a pulirsi e lucidarsi le unghie, a spazzolarsi i capelli che si tirava in su dopo averli lasciati crescere, quasi cercando di nascondere il sacro segno della tonsura. Egli poi usava dei profumi, si puliva i denti con polveri odorose e si passava il pettine persino sulle sopracciglia.” (ivi, p. 5). Più di una volta la Madre tenta di estromettere fisicamente lo specchio “maledetto” (ivi, p. 48), ma non ci riesce, e alla fine lo specchio torna sempre al suo posto a riflettere il mondo interiore, non solo di Paulo, ma anche il suo. Significativo infatti è il seguente parallelismo che “riflette” (in tutti i sensi) le due anime della madre: una autoritaria e minacciosa che vuole riportare il figlio sulla retta via e l'altra pietosa e prossima alla morte: “Ed ella strappò dal chiodo il piccolo specchio che rifletteva il suo viso scuro e sdegnato e i suoi occhi minacciosi [...] Richiuse la finestra e riattaccò lo specchio che rifletteva il suo viso divenuto pallido, con gli occhi velati di lagrime” (ivi, p. 18). Lo specchio sembrerebbe essere quasi un oggetto demoniaco, capace di svelare la verità nascosta nell'anima e per questo non può essere annullato, nemmeno in caso di rottura. Deledda affida la spiegazione al narratore, in un passaggio molto denso di segni: “si avvicinò e tosto si allontanò dallo specchio: aveva un bel fuggire; l'immagine della donna gli stava dentro come la sua nello specchio; egli poteva rompersi in mille pezzi: ogni pezzo l'avrebbe conservata intera” (ivi, p. 42). Sia il vento sia lo specchio sono elementi che caratterizzano gli aspetti psicologici dei protagonisti, e sono del tutto assenti nel film.

7. CONCLUSIONI

Il film *Proibito* è entrato nella storia del cinema sulla Sardegna per i simboli iconici dell'isola in esso presenti, rappresentati in modo realistico e non invasivo: nuraghi, chiese di paese, costumi e feste locali. Il film mantiene qualche caratteristica di denuncia neorealista: ritmi e inquadrature ricordano la pellicola *In nome della legge* per via dei temi della giustizia e della mafia. Monicelli dirige un film che si ascrive al western deleddiano, un sottogenere del deleddismo cinematografico in cui le opere di Deledda sono solamente una fonte di ispirazione lata per sviluppare delle trame da film, western nel nostro caso per via dei selvatici scenari naturali. La trama ruota attorno a una faida tra due famiglie e il prete che potrebbe fungere da pacere. Dai dialoghi emerge l'importanza del concetto di giustizia: è presente la giustizia divina (alla quale si appella la Madre), c'è poi la giustizia terrena, amministrata dai Carabinieri (onnipresenti nel film, del tutto assenti nel romanzo) e sostenuta anche da don Paolo. Infine, c'è la giustizia privata che è quella che esige la vedova Casu, ovvero la giustizia di cui si vanta Costantino Corraïne, ma che, a ben vedere, è sempre e ancora vendetta. Monicelli, infatti, ha voluto consapevolmente spettacolarizzare la Sardegna con il tema della vendetta, assente ne *La madre*, ma presente in altre opere di Deledda che Monicelli conosceva bene (i già citati *Elias Portolu*, *Cenere* e *Colombi e sparvieri*). Addirittura, la scena in cui la vedova Casu addita il gabbano del marito ucciso appeso alla parete, "esposto come simbolo della vendetta nel rifugio di Costantino Corraïne" (Olla, 2008, p. 142) è un riferimento al libro *Cenere*.

I temi più intimi espressi nel romanzo sono stati scartati dal regista, il quale però è stato molto attento a riprodurre gli aspetti più vividi e cromatici, presenti ne *La madre* e rappresentati nel film visivamente con delle sequenze tipiche del documentario etnografico: si ricordi la spettacolare scena della processione a Saccargia. La trama del film è ben diversa da quella del romanzo. Nell'opera di Deledda tutto ruota attorno a tre personaggi: la Madre, Paulo e Agnese. Paulo si dilania per via del conflitto tra la passione amorosa e i suoi doveri religiosi; la Madre, invece soffre per la difficoltà di riportare il figlio sulla retta via e anche per

la triste condizione di Agnese che rimane allo sbando; infine, Agnese, tormentata dal desiderio di voler vivere il suo amore alla luce del sole e non in modo clandestino. A tali tormenti e tali passioni si aggiunge la presenza della religione e della superstizione, aspetti assenti o messi in secondo piano nella riduzione cinematografica. Per questo si può parlare di sfortuna deleddiana rispetto alla peculiarità letteraria della scrittrice.

È altresì interessante notare che nel caso de *La madre*, per la prima volta, Deledda non ha voluto enfatizzare nel libro la sardità, ovvero l'identità della cultura degli abitanti della Sardegna, ben distinta da altre tradizioni. Deledda probabilmente non voleva essere etichettata come scrittrice regionalista (Matt, 2022, p. 340), e invece, per Monicelli, Deledda fu una chiave d'accesso al mondo sardo (Olla, 2008, pp. 21–32; Olla, 2010, pp. 218–227). Grazie a lei, il regista ha potuto cogliere alcuni aspetti, seppur stereotipati, della cultura sarda e in *Proibito* sono evidenti i riferimenti all'identità degli isolani: l'onomastica delle città (fra le quali Cagliari, dove Paolo si reca per confidarsi con il vescovo, elemento assente nel libro); i nomi e cognomi dei personaggi (Paulo diventa Paolo Solinas, cognome sardo abbastanza diffuso e la vedova Casu, cognome anch'esso sardo per via della desinenza -u); nonché dei piccoli dettagli come la pubblicità della birra Ichnusa, nota marca locale. Con *Proibito* si chiude la breve stagione sarda di Monicelli. Il regista non più in coppia con Steno, dopo l'esperienza sarda, inizierà a cercare un suo spazio personale e l'anno successivo, nel 1955, punterà sulla fortunata coppia Alberto Sordi – Franca Valeri (Delvino, 2008, p. 16).

Infine, si segnala l'esistenza dell'omonimo film *La madre* del 2014, diretto da Angelo Maresca. Questo, a differenza di quello di Monicelli, è molto più aderente al romanzo anche se è ambientato a Roma e non in Sardegna. Lo studio di questo film, carico di un forte erotismo, non viene qui approfondito e potrà essere spunto e materiale per ulteriori ricerche.

BIBLIOGRAFIA

Andrew, J. D. (1984). *Concepts in Film Theory*. New York: Oxford University Press.

- Baszak, E. (2019). The traditional figures of women in Sardinian cinema. *Dziennikarstwo i Media*, 11, 17–17.
- Baszak, E. (2022). *Kinematografia i literatura sardyńska a tożsamość regionalna. Od Grazii Deleddy do Salvatore Mereu*. Wrocław: Uniwersytet Wrocławski.
- Bertetto, P. (Ed.). (2008). *Introduzione alla storia del cinema. Autori, film, correnti*. Novara: De Agostini.
- Bonaria Urban, M. (2013). *Sardinia on screen: the construction of the Sardinian character in Italian cinema*. Amsterdam–New York: Rodopi.
- Brunetta, G. P. (2003). *Guida alla storia del Cinema italiano 1905–2003*. Torino: Einaudi.
- Brunetta, G. P. (1979). *Storia del cinema italiano*, vol. II. Roma: Editori Riuniti.
- Capuana, L. (1898). *Gli ismi contemporanei*. Catania: Giannotta. Retrieved from <https://liberliber.it/autori/autori-c/luigi-capuana/gli-ismi-contemporanei/>
- Ciusa, M. E. (2016). *Grazia Deledda. Una vita per un Nobel*. Sassari: Carlo Delfino.
- Deledda, G. (1919). *La madre*. Versione on line. S. Masaracchio (Ed.) Retrieved from https://www.aiutamici.com/PortalWeb/eBook/ebook/Grazia_Deledda-La_madre.pdf
- Delvino, I. (2008). *I film di Mario Monicelli*. Roma: Gremese.
- Fichera, A. (2004). *Breve storia della vendetta: arte, letteratura, cinema: la giustizia originaria*. Roma: Castelvechi.
- Floris, A. (2001). Fra tradizione e modernità: il nuovo cinema di Sardegna. In A. Floris (Ed.), *Nuovo Cinema in Sardegna* (pp. 31–59). Cagliari: AIPSA.
- Floris, A. (2014). L'isola che non c'era. Cinema sardo vecchio e nuovo dal folklore alla modernità. *Bianco e nero*, 75, 47–53.
- Floris, A. (2024). In: *Critica cinematografica e impegno culturale – Colleghi ed amici ricordano Gianni Olla a un anno dalla scomparsa*. Retrieved from <https://bit.ly/4b1pxkk>
- Heistein, J. (Ed.). (1985). Wstęp. In G. Deledda, *Annalena Blisini* (translated by L. Staff). Wrocław: Ossolineum.
- Helman, A. (1997). Dziesięć tez na temat adaptacji filmowych. In E. Nurczyńska-Fidelska, & Z. Batko (Eds.) *Wokół problemów adaptacji filmowej*. Łódź: Centralny Gabinet Edukacji Filmowej. Retrieved from <https://edukacjafilmowa.pl/dziesiec-tez-na-temat-adaptacji-literatury>
- Landron, F. (2017). *Nouveau cinéma sarde. La réappropriation identitaire à travers l'écran*. Ajaccio: Alain Piazzola.

- Manca, D. (2022). *Introduzione*. In D. Manca (Ed.), *Sento tutta la modernità della vita. Attualità di Grazia Deledda a 150 anni dalla nascita*, vol. I (pp.13–21). Nuoro–Cagliari: ISRE Edizioni – AIPSA Edizioni.
- Marroccu, L. (1990). La costruzione dell'identità sarda. In M. Guidetti (Ed.), *Storia dei sardi e della Sardegna. L'età contemporanea*, vol. IV (pp. 317–51). Milano: Jakabook.
- Matt, L. (2022). Lo stile di due romanzi a confronto: *La madre* e *Il segreto dell'uomo solitario*. In D. Manca (Ed.), *Sento tutta la modernità della vita. Attualità di Grazia Deledda a 150 anni dalla nascita*, vol. II (pp. 337–355). Nuoro–Cagliari: ISRE Edizioni – AIPSA Edizioni.
- Maurizi, S. (2013). La Sardegna proibita di Monicelli nella storia del cinema mondiale. *La nuova Sardegna*, 02.09.2013. Retrieved from <https://www.lanuovasardegna.it/regione/2013/09/02/news/la-sardegna-proibita-di-monicelli-nella-storia-del-cinema-mondiale-1.7676695>
- Momigliano, A. (1946). Intorno a Grazia Deledda. *Il Nuovo Corriere della Sera*, 15.06.1946.
- Morandini, L. et al. (2011). *Il Morandini 2011. Dizionario dei film*. Bologna: Zanichelli.
- Naitza, S. (2004). Una Sardegna vicina al grande western. *L'Unione Sarda*, 25.03.2004.
- Olla, G. (2008). *Dai Lumière a Sonetaula. 109 anni di film documentari, fiction e inchieste televisive sulla Sardegna*. Cagliari: Cuec.
- Olla, G. (2010). Il cinema deleddiano: una chiave d'accesso all'immaginario tradizionale sardo. In G. Pirodda (Ed.), *Dalla quercia del monte al cedro del Libano*, Atti del Convegno nazionale di studi (Cagliari, 8–10.11.2007) (pp. 217–228). Nuoro–Cagliari: ISRE Edizioni – AIPSA Edizioni.
- Pigliaru, A. (1959). *La vendetta barbaricina come ordinamento giuridico*. Milano: Giuffrè.
- Ricci, G. (2009). *La Sardegna dei sequestri*. Roma: Newton Compton.
- Ricci, V. (2001). *Grazia Deledda: The politics of non-involvement*. Toronto: University of Toronto.
- Syska, R. (Ed.) (2010). *Słownik filmu*. Kraków: Krakowskie Wydawnictwo Naukowe.
- Szczęsna, E. (2002). *Słownik pojęć i tekstów kultury*. Warszawa: Wydawnictwo Szkolne i Pedagogiczne.
- Wagner, G. (1975). *The Novel and the Cinema*. Rutherford, N.J.: Fairleigh Dickinson University Press.

Riassunto: Negli anni Cinquanta, sono apparsi film ispirati all'opera di Grazia Deledda, con elementi caratteristici del genere western. Tale genere è chiamato "western deleddiano" e presenta la conquista di un ambiente selvaggio, la sottomissione alle leggi della natura, e la supremazia della legge consuetudinaria locale rispetto alla legge dello Stato (legato al ricorrente motivo della giustizia) e storie di banditi del primo Novecento. Nell'articolo si analizza il film *Proibito* (1954) di Mario Monicelli, ispirato al romanzo *La madre* (1919) di Grazia Deledda. Tematizzando l'argomento della giustizia, *Proibito* è una storia di banditi e di un prete che deve intervenire in nome della pace, per il bene della comunità. La trama del film trasporta lo spettatore nell'"inesistente" Far West sardo andando però ben oltre le preoccupazioni del romanzo di Deledda, nel quale tutto ruota attorno alla figura della madre e al suo rapporto col figlio, al dissidio interiore di quest'ultimo (tra passione per Agnese e i suoi doveri da religioso), nonché alla presenza della religione e della superstizione. Pur avvicinandosi al cinema americano e al modello cinematografico occidentale dell'epoca, *Proibito* è passato alla storia del cinema sardo per la rappresentazione realistica e non invasiva dei simboli della Sardegna, come i nuraghi, le chiese di paese, i costumi e le feste locali. In questo articolo, confrontiamo il romanzo e il film per concludere che le due opere differiscono sostanzialmente nell'interpretazione del personaggio della madre e del suo rapporto con il figlio, del suo conflitto interiore, della religione e della superstizione. Tutti questi aspetti sono assenti o marginalizzati nel film.

Parole chiave: adattamento cinematografico, Monicelli, Deledda, western deleddiano, Sardegna