

“Teatri di guerra”: La mise-en-scène cinematografica dello spazio urbano come fronte di guerra

“Theatres of War”: The cinematic mise-en-scène of urban space as a war front

TANJA MICHALSKY, CARLO UGOLOTTI

Durante il secondo conflitto mondiale il tessuto urbano europeo, a seguito degli spostamenti forzati di popolazione, dai bombardamenti e dalla guerriglia, perde le sue ordinarie funzioni d'uso e ogni precedente organizzazione razionale dello spazio viene sconvolta dall'eccezionalità del tempo di guerra. La città, prima regolata secondo rigide gerarchizzazioni e pianificazioni sociali ed urbanistiche, si trova coinvolta in un processo di ripensamento emergenziale delle sue funzionalità, anche a seguito dell'abbattimento materiale delle sue barriere e infrastrutture a causa dei bombardamenti. Nei centri in rovina del periodo 1939-1945, lo spazio urbano devastato e orizzontalizzato si può quindi interpretare come un grande palco in cui le popolazioni vivono all'aria aperta il dramma collettivo della guerra in cui si innestano anfratti claustrofobici quali bunker, nascondigli e gli spazi dell'intrattenimento come i teatri o i cinema (spesso convertiti in rifugi antiaerei).

La narrazione cinematografica ha saputo sfruttare e cogliere le eccezionalità di questi sconvolgimenti che presentano possibilità drammaturgiche uniche. Le cinematic cities diventano così spazi privati di barriere architettoniche che rendono ogni atto una performance rituale caricata di simbolismo: si pensi a Roma città aperta dove gli spazi aperti e collettivi dell'esecuzione di Pina o di don Pietro convivono con gli spazi segregati della sede della Gestapo e della stamperia clandestina o ancora alla Napoli, “palco”, in cui vaga il protagonista dell'episodio partenopeo di Paisà.

La sessione propone di analizzare come, nella rappresentazione cinematografica, lo spazio urbano devastato dal Secondo conflitto mondiale sia stato rappresentato concentrandosi sui concetti di teatralità e spazio performativo, intesi sia dal punto di vista del profilmico sia come meccanismi narrativi per una rappresentazione stilizzata e metaforica degli orrori della devastazione bellica. Lo spazio delle rovine diventa un palco della storia: per raccontarlo, registi e scenografi hanno pertanto sfruttato proprio l'analogia teatrale.

Questa prospettiva di analisi permette di affrontare sia le rappresentazioni della città in guerra (siano esse le immagini “in presa diretta” del neorealismo oppure ricostruzioni in studio) ma anche di approfondire una precisa modalità drammaturgica, il metateatro (da Davanti a lui tremava tutta Roma a Le dernier metro, per citare alcuni esempi), tenendo conto della forza non solo iconografica del cinema ma anche delle sue potenzialità narrative.

Gli aspetti attorno a cui si intende articolare la sessione sono:

- 1) la città rasa al suolo come palco per una rappresentazione en plein air del dramma delle popolazioni coinvolte;*
- 2) l'uso e le modalità di rappresentazione degli spazi teatrali veri e propri nei film a tema bellico;*
- 3) l'adozione di strutture narrative meta-teatrali come dispositivo di racconto universale.*

During the Second World War the European urban fabric, disrupted by forced population movements, bombings and guerrilla warfare, lost its ordinary functions. Any previous rational organisation of urban space was torn apart by the exceptionality of wartime. Cities, previously regulated according to rigid hierarchies and social and urban planning, found itself involved in

a process of emergency rethinking its function, also as a result of the material demolition of its barriers and infrastructures. In the ruined centres of the 1939-1945 period, the devastated urban space can thus be interpreted as a large stage where the populations experience the collective drama of war in the open air, upon which claustrophobic recesses such as bunkers, hiding places and entertainment spaces such as theatres or cinemas (often converted into air-raid shelters) are grafted.

Cinematic narratives have been able to exploit and capture the exceptionality of these upheavals that present unique dramaturgical possibilities. Cinematic cities thus become spaces deprived of architectural barriers that make each act a ritual performance charged with symbolism: i.e. Rome, open city, where the open and collective spaces of Pina's or Don Pietro's execution coexist with the segregated spaces such as the Gestapo headquarters and the clandestine typography, or Naples, the "stage" onto which the protagonist of the Neapolitan episode of Paisà wanders.

This panel will analyse how films depicted European urban spaces that were devastated by the Second World War. Cinematic cities will be examined via concepts of theatricality and performative space, both from a profilmic perspective and as narrative mechanisms that offer stylised and metaphorical representations of the horrors of war. Arguably, the space of the city becomes a stage for History on which film directors and set designers exploited theatrical analogies in order to narrate the landscape in ruins. The panel seeks to analyse both the iconography of urban space as a warfront through the lens of "theatricality" as well as the meta-theatrical narratives adopted in films.

This perspective of analysis makes it possible to address both the representations of the city at war but also to explore a precise dramaturgical modality, the metatheatre (from *Davanti a lui tremava tutta Roma* to *Le dernier metro*, to cite a few examples), taking into account not only the iconographic power of cinema but also its narrative potential.

The panel will investigate the following topics:

- 1) the razed city as a stage for an en plain air representation of the drama of the populations involved;
- 2) the use and mode of representation of theatre spaces in war-themed films;
- 3) the adoption of meta-theatre narrative structures as a storytelling device.

Interno teatro. Il simulacrum teatrale come alternativa alla realtà in To be or not to be di Ernst Lubitsch

Inside theater. The theatrical simulacrum as an alternative to reality in Ernst Lubitsch's To be or not to be

FRANCESCA DI FAZIO

Université Paul-Valéry Montpellier III

Abstract

Attraverso l'analisi di alcune delle sequenze più spiccatamente meta-teatrali di To be or not to be (Vogliamo vivere!) di Ernst Lubitsch, il saggio intende mostrare come, scardinando la mimesi della realtà sullo schermo cinematografico, il film faccia perno sul simulacrum reso possibile dal gioco teatrale, su quell'apparenza, cioè, che non rinvia ad alcuna realtà sottostante, ma attraverso cui il film costruisce, dentro al teatro stesso, un'alternativa possibile che diventa effettiva nella realtà della Storia.

By analysing some of the most distinctly meta-theatrical sequences of Ernst Lubitsch's To be or not to be, the essay intends to show how, by unhinging the mimesis of reality on the cinema screen, the film pivots on the theatrical game. Through the simulacrum, i.e. that appearance that does not refer to any underlying reality, the film constructs, within the theatre itself, a possible alternative that becomes effective in the reality of History.

Keywords

Lubitsch, metateatro, simulacrum.

Lubitsch, metatheatre, simulacrum.

Introduzione

« Le simulacre n'est jamais ce qui cache la vérité – c'est la vérité qui cache qu'il n'y en a pas.

Le simulacre est vrai ».

– Jean Baudrillard, *Simulacres et simulation*

Nel 1942, mentre la guerra devasta il mondo e l'Europa, Lubitsch firma una delle sue pellicole più note, la commedia satirica *To be or not to be (Vogliamo vivere!)*, ricostruendo l'invasione della Polonia del 1939. Il film, dal marcato impianto meta-teatrale, costruisce fittiziamente alcune azioni vittoriose della resistenza polacca, coadiuvata da una troupe di (mediocri) attori teatrali. Se la scelta di porre al centro della vicenda una compagnia di comici dal carattere vanesio e dalla battuta facile aveva valso a Lubitsch non poche critiche [Crowther 1942], è nell'utilizzo dell'ambientazione teatrale e, soprattutto, dei procedimenti del metateatro, che risiedono la genialità e la delicatezza con cui Lubitsch tratta la drammatica vicenda dell'occupazione. Lubitsch costruisce, grazie al doppio gioco degli attori teatrali che ingannano di continuo gli ufficiali tedeschi attraverso camuffamenti e improvvisazioni, una trama complessa in cui la guerra si combatte a colpi di finzione. Di conseguenza, il piano dell'azione non si gioca in spazi aperti, come ci si potrebbe attendere da un film di guerra, bensì in una

FRANCESCA DI FAZIO

serie articolata di interni, di cui il teatro costituisce l'ambientazione principale. Mentre fuori la città è distrutta, il teatro crea e dona salvezza, facendosi così roccaforte non solo della resistenza, ma di quell'umanità che, seppur piccola e a tratti frivola, costituisce il centro della comunità. Osservando la triangolazione tra le rare riprese in esterna della città, le altrettanto poche sequenze di azioni belliche e le numerose scene in interni, questo saggio intende mostrare come tutto il gioco strategico del conflitto si ripieghi nello spazio di una stanza, come la scenografia della città, poiché distrutta, sparisca a favore di mura interne che, anche quando non sono quelle del teatro, offrono spazio d'azione agli attori della compagnia.

Alla realtà che fallisce e si sgretola, il film sostituisce la finzione dell'arte teatrale, che permette uno spazio di resistenza e arriva a modificare il corso degli eventi. Come si vedrà, infatti, ogni inganno ordito dalla compagnia del Teatro Polski prevede che non solo gli attori, ma anche i luoghi diventino dei *simulacra*, ovvero «un'immagine decaduta, l'immagine di un'immagine» [Melehy 2001-2002, 36], dietro cui non si cela più alcun originale. L'accavallarsi dei livelli di finzione arriva a creare un labirinto di specchi in cui le vittime delle macchinazioni, i nazisti, non saranno più in grado di discernere il vero dal falso, l'essere dal non essere, e verranno sconfitti dalla copia sbiadita del loro stesso apparato estetico. In tal modo Lubitsch utilizza sapientemente, nel linguaggio cinematografico, una semantica espressamente teatrale che permette di allontanarsi dalla riproduzione fedele della realtà, usare un segno per indicare qualcosa che non è, e arrivare a far credere che sia.

Dopo i titoli di testa, le primissime inquadrature del film articolano già diversi livelli di finzione, a specchio di quello che avverrà nell'intero corso del film: una serie di insegne di botteghe e negozi recanti cognomi ebrei, i quali vengono pronunciati da una voce fuori campo, fanno intuire che ci troviamo in Polonia. Subito dopo, la cinepresa mostra una piazza centrale di Varsavia: si tratta in realtà di un'immagine fittizia, di un'evidente ricostruzione in studio, un palcoscenico con un quadro di sfondo. Ma anche qui la voce narrante insiste: "Siamo a



1: Fotogramma da *To be or not to be*, Ernst Lubitsch, 1942.

Varsavia, la capitale della Polonia. È l'agosto del 1939. L'Europa è ancora in pace". Questa Polonia hollywoodiana, sottolineata dal tono insistente del narratore, diviene sfondo di un'apparizione che si rivelerà essere altrettanto fittizia: Hitler si aggira tranquillamente per le strade di Varsavia tra gli occhi sgranati dei passanti, si ferma di fronte a una vetrina, si lascia osservare. Ma anche questo Hitler, tanto quanto il marciapiede su cui cammina, "non può non essere falso" [Fink 2007, 89]: una bambina riconosce in lui un noto attore del Teatro Polski e gli chiede un autografo. Si tratta dunque, nell'economia generale del film, di un attore cinematografico che interpreta un attore di teatro che interpreterebbe il cancelliere nazista. Tutto, insomma, sembra essere vero, ma non lo è. Tale è la cifra di questa commedia sul nazismo, che gioca con gli stilemi della rappresentazione – sia essa cinematografica (il piano del film), teatrale (il piano della compagnia di attori), o politica (il piano dei nazisti) – a costruire molteplici piani di finzione che andranno infine, come vedremo, a modificare la "realtà" stessa della narrazione prevalendo così su di essa.

1. Il ripiegamento all'interno

Dopo soli venti minuti di pellicola, le stesse immagini che all'inizio raffiguravano una ridente Varsavia sono riproposte sotto un segno opposto: tutto è stato distrutto dai bombardamenti, le insegne sono crollate dalle facciate dei negozi e sono mischiate alle macerie. La voce fuori campo non legge più quei cognomi. I bombardamenti aerei sono avvenuti mentre la compagnia dei coniugi Joseph e Maria Tura, primattore e primattrice della compagnia del Polski, stava recitando l'*Amleto*, come fa ogni sera dopo che la censura ha vietato la riproduzione del loro ultimo spettacolo *Gestapo*, una parodia del nazismo. Lo spettacolo viene interrotto dai bombardamenti, il pubblico svuota la sala e si riversa nelle strade, mentre gli attori vanno a rifugiarsi negli scantinati del teatro, facendo gruppo insieme attendendo la fine delle bombe



2: Fotogramma da *To be or not to be*, Ernst Lubitsch, 1942.

FRANCESCA DI FAZIO

nel piccolo rifugio sotterraneo. Questa prima (e breve) immagine degli attori riuniti nello «spazio protettivo e “protetto” del teatro» [Salotti 1997, 135] mentre fuori imperversa la guerra anticipa il meccanismo di tutto il film, in cui la compagnia farà del teatro la propria roccaforte, usandone gli spazi e le “armi” (tutte fittizie: le battute tratte dall’*Amleto*, i costumi cuciti per la satira nazista mai andata in scena, le barbe finte, il trucco) non solo per proteggersi e salvarsi la vita, ma soprattutto per ingannare i tedeschi e salvare in questo modo diversi membri della resistenza polacca. Per essere un film ambientato (e girato) durante la guerra, *To be or not to be* è quasi privo di scene di combattimenti: solo in due brevi momenti si vedono dei bombardamenti o degli aerei che volano minacciosi in cielo. In generale, è un film dalle rare scene in esterna. L’azione si svolge principalmente all’interno degli spazi del teatro, che divengono scena di tutte le macchinazioni, dei piani, dei continui inganni e smascheramenti che costituiscono il nucleo satirico dell’intreccio. È così fin dalla seconda scena del film: la voce narrante ci introduce nel «quartier generale della Gestapo a Berlino», dove gli ufficiali nazisti dialogano tra loro e si apprestano a ricevere Hitler in persona, salutandolo col classico “Heil Hitler”. Ma all’ingresso di Hitler che pronuncia un alquanto comico “Heil myself”, l’illusione si spezza: attraverso un controcampo Lubitsch rivela allo spettatore che non ci troviamo a Berlino ma sul palco del teatro di Varsavia, e ad entrare non è stato Hitler ma l’attore che lo interpreta in *Gestapo*, lo spettacolo che di lì a poco verrà censurato. Questa voluta confusione dello spazio del teatro con il quartier generale della Gestapo si ripeterà in una scena successiva del film. Se in questa scena iniziale è lo spettatore del film ad essere ironicamente ingannato, più avanti sarà ai danni del professor Siletsky, una spia vendutasi ai tedeschi, che la compagnia di attori dovrà ordire un’astuta macchinazione, che avrà al centro l’edificio teatrale nel suo insieme. Esso viene infatti camuffato sia all’esterno che all’interno: i cartelli vengono cambiati in modo che il Teatro Polski diventi il quartier generale della Gestapo e negli uffici attori e figuranti accoglieranno Siletsky vestiti da ufficiali delle SS.



3: Fotogramma da *To be or not to be*, Ernst Lubitsch, 1942.

2. La trappola per topi

Se la compagnia di attori sembra, da un punto di vista artistico, alquanto mediocre – artefice di un teatro “mortale”, sostiene Fink citando a sua volta Peter Brook [Fink 2007, 90], ovvero di un teatro pedissequo e omologato, vittima di convenzioni scadute e vuote, al limite del patetico – essa si rivelerà capace non soltanto di usare con astuzia gli strumenti del proprio mestiere, ma di avere una ben più spiccata coscienza della finzione rispetto ai nazisti che, chiusi nel loro ruolo, non si rendono conto di essere più volte raggirati. In tal modo Lubitsch suggerisce un'astuta critica all'apparato nazista, reso ridicolo di fronte a una troupe di attori che, pure, sono lontani dall'essere un esempio di eroicità: «l'artificialità della recitazione di cattivi attori costringe lo spettatore a riflettere sulla possibile intercambiabilità tra i comici che si ritrovano a recitare un ruolo decisivo nella tragedia della politica e i tedeschi invasori» [Pellanda 2013, 37]. L'uso che Lubitsch fa del teatro nella sua pellicola evidenzia il legame tra essa e l'opera teatrale a cui il titolo si riferisce, *Amleto*, in cui com'è noto il principe utilizza una messa in scena teatrale per “catturare la coscienza del re” [Atto III, sc. 2]. Nonostante le messe in scena ordite dalla compagnia dei Tura spesso si rivelino fallaci o manchevoli (più volte, ad esempio, Joseph Tura si tradisce, vittima del proprio stesso ego artistico), è in una vera e propria “trappola per topi” che il professor Siletsky finirà vittima dei resistenti sul palco del Teatro Polski. Al di là della ridicolaggine dei commedianti, il palcoscenico «ritrova la sua efficacia nel momento in cui si riversa nella vita reale» [Pietrini 2007, 43]. Come apparirà chiaro dall'analisi, la scena dell'eliminazione della spia riunisce e fonde magistralmente i tre diversi piani di finzione: quello cinematografico, quello teatrale e quello relativo alla “realtà della narrazione”.

Il professor Siletsky è stato ricevuto in teatro (dissimulato in quartier generale della Gestapo) da Joseph Tura, che indossa abiti da SS e baffi per assomigliare al Colonnello Ehrhardt. Durante il dialogo, Tura va avanti e indietro da una porta attraverso la quale entra segretamente in platea, dove si confronta con i compagni. Quando Siletsky gli racconta che



4: Fotogramma da *To be or not to be*, Ernst Lubitsch, 1942.

FRANCESCA DI FAZIO

Maria Tura ha probabilmente una relazione con il giovane Tenente Stanislav Sobinsky, Joseph Tura ingelosito perde il controllo e fa per aprire una porta sbagliata, che rimane chiusa tradendo la credibilità della situazione. Siletsky va allora a controllare cosa c'è dietro la porta da cui Tura entrava e usciva e si ritrova nella platea del teatro. Qui inizia l'inseguimento di Siletsky da parte dei commedianti vestiti da SS: Siletsky cerca di nascondersi tra le poltrone, viene illuminato da un faro mentre corre sul palco e si nasconde infine dietro al sipario, mentre gli attori si sparpagliano per cercarlo. La macchina da presa segue tutti i movimenti con inquadrature a campo medio fino a che si sente il rumore di uno sparo e delle grida: qui, l'inquadratura muta repentinamente in una semisoggettiva in cui gli attori divengono spettatori della morte di Siletsky sul palco del teatro, e quindi, ad un tempo, spettatori del film che noi stessi, veri spettatori, stiamo guardando.

Mettendo lo spettatore del film nella stessa prospettiva degli attori del teatro, Lubitsch opera, benché per pochi istanti, una strategia autoriflessiva in cui non solo il palcoscenico è raddoppiato sullo schermo, ma lo schermo cinematografico è a sua volta raddoppiato [Melehy 2001-2002, 20].

Notiamo a margine che nel finale di *Inglorious Basterds* (2009), Tarantino compirà una simile operazione. Anche qui viene attuata l'uccisione di nazisti per mezzo di un inganno ordito in un teatro, o meglio in un cinema. Qui, dunque, ad essere raddoppiato sarà solo lo schermo cinematografico, che noi spettatori guardiamo dalla stessa prospettiva dei nazisti. In *Inglorious Basterds*, tuttavia, non si dubita mai un momento della verità del piano ordito da Shosanna – quello appunto di vendicarsi dei nazisti bruciandoli dentro il suo cinema – né della sua credibilità in quanto personaggio – Shosanna non è un'attrice, come i protagonisti di *To be or not to be*, ma un'ebrea sopravvissuta: nonostante l'azione si giochi dentro una sala cinematografica, che è come il teatro uno spazio del raddoppiamento finzionale della realtà, *Inglorious Basterds* non presenta dunque la stessa complessità di piani di finzione che abbiamo osservato in *To be or not to be*. Quando la messa in scena giostrata da Tura e compagnia ai danni di Siletsky smette di essere soltanto una messa in scena ed entra nel piano di realtà, il senso stesso del riferimento al piano teatrale smette di essere una farsa e diventa un tragico e tangibile episodio che agisce sulla realtà narrativa e cambia il corso degli



5: Fotogramma da *Inglorious Basterds*, Quentin Tarantino, 2009.

eventi. Il repentino cambio di inquadratura che abbiamo appena analizzato sottolinea questo cambiamento irreversibile.

3. Il teatro fuori dalla sala

Luogo per eccellenza di *mise en abyme*, il teatro viene mostrato da Lubitsch in ogni suo angolo nel corso del film: il palcoscenico, l'orchestra, i camerini, il dietro le quinte, i corridoi, l'ingresso, i sotterranei...sono tutti luoghi di intrighi, rivelazioni e ribaltamenti di situazione. Dopo la sequenza iniziale in cui lo spettatore viene deliberatamente ingannato (le prove di *Gestapo*), il teatro ha uno status particolare: sebbene il palcoscenico sia per definizione il luogo della rappresentazione, sono poche le reali rappresentazioni che vi si svolgono: gran parte di esse e dei siparietti avvengono fuori dal palcoscenico (nel camerino di Maria Tura, nella sede della Gestapo, nell'appartamento di Siletsky...). Tuttavia, come abbiamo visto, è sul palcoscenico che avviene l'evento più reale, ma anche più teatrale: la morte di Siletsky, che cade sul palco sotto i riflettori a sipario alzato, come un attore tragico da manuale.

Finzione teatrale e realtà arrivano a fondersi in maniera ancora più completa in una delle scene finali di *To be or not to be*, in particolare nell'unica scena in cui la recitazione teatrale non incaglia in errori o faglie [Fink (2007), 94-95]. Protagonista della scena è Greenberg, un attore di second'ordine da sempre relegato a portare l'alabarda, ma che sogna da tempo di poter interpretare il monologo di Shylock e il suo appello accorato per la dignità del popolo ebraico. Dato il corso degli eventi, Greenberg si vede finalmente investito di tale ruolo: dovrà recitare il monologo per distrarre le guardie di Hitler, venuto a teatro per assistere a una delle tante repliche di *Amleto*. L'intera scena si svolge al di fuori della sala teatrale ma in una zona immediatamente attigua ad essa, il corridoio tra la loggia dove è seduto il Führer e i bagni del teatro. Anche qui Lubitsch gioca con i codici della rappresentazione teatrale e con le sue componenti (palcoscenico, attori, spettatori), che vengono tuttavia spostati di segno: i corridoi



6: Fotogramma da *To be or not to be*, Ernst Lubitsch, 1942.

FRANCESCA DI FAZIO

del teatro diventano il palcoscenico principale, i bagni diventano il dietro le quinte, gli spettatori non sono seduti nelle poltrone ma stanno di guardia (si tratta dei soldati al seguito di Hitler). Paradossalmente, Lubitsch è totalmente disinteressato al “vero” spettacolo che si sta contemporaneamente svolgendo nella sala teatrale, nonché all'attore principale della serata: Hitler, quello vero, che è rapidamente mostrato di spalle mentre saluta il pubblico in sala. Come in altri passaggi del film, la camera compie dei movimenti che svelano allo spettatore il “dietro le quinte” dell'azione, rendendolo complice dei commedianti. Dalla porta della toilette, antistante quella della loggia dove le guardie sono schierate, esce Greenberg che si dirige minacciosamente verso di essa. Mentre le guardie si gettano su di lui per fermarlo, la camera mostra come alle loro spalle compaiono di nascosto Bronski truccato da Hitler e Joseph Tura nelle vesti di Ehrhardt. Di fronte a un Bronski silenziosamente emozionato e a un Tura che finalmente non esagera nella sua interpretazione, Greenberg interpreta il ruolo della sua vita in maniera magistrale (grazie alla recitazione di Felix Bressart) e riesce contemporaneamente a portare a compimento la delicatissima missione che gli era stata affidata: distrarre le truppe tedesche per ingannarle un'ultima volta, permettendo la fuga di tutta la compagnia dal teatro e garantendo così la salvezza a tutti i compagni. Tutto riesce: la recitazione del monologo – piano della finzione – e la fuga sotto gli occhi ignari dei tedeschi – piano della realtà – si combinano perfettamente, ed è precisamente questa compenetrazione, questa coincidenza di *récit* teatrale e di necessità vitale a racchiudere il senso profondo dell'uso del metateatro in *To be or not to be*.

Conclusioni

Una finta Varsavia costruita in studio, dei finti baffi dietro cui si cela un finto Hitler, una finta sede della Gestapo dietro cui si cela un teatro, un finto incontro tra un finto Hitler e un ebreo... ogni messa in scena di *To be or not to be* presuppone al suo interno un vuoto di realtà, un simulacro, un'immagine che non nasconde alcuna verità, ma che col suo segno ne crea un'altra che appare come vera. Nel complesso gioco di rimandi tra verità e finzione di *To be or not to be*, il simulacro finisce effettivamente per essere «vero» proprio perché veri ed effettivi sono i suoi effetti sulla realtà: come abbiamo appena visto, un monologo shakespeariano recitato da un attore teatrale di fronte a un finto Hitler, interpretato anch'esso da un attore teatrale, permette infine l'effettiva salvezza degli attori stessi. Operando un fine incontro tra il mezzo di rappresentazione teatrale e quello cinematografico, Lubitsch sembra manovrare con dimestichezza i personaggi e le scenografie di cartone [Pietrini 2007, 42] della sua Varsavia hollywoodiana, così come già nella *Bambola di carne* (*Die Puppe*, 1919) si divertiva a creare uno sfasamento percettivo tra essere vivente ed essere artificiale, a mescolare alla recitazione degli attori scenografie fantasiose e posticce (un sole di carta, una luna sorridente, un cuore che cade...). Qui, nello spazio di un ripiegamento tutto interno al teatro, i mezzi artificiosi della rappresentazione teatrale si sovrappongono alla potenza mimetica del mezzo cinematografico, permettendo, pur attraverso “vuoti” simulacri, di costruire un'alternativa possibile che vince sulla Storia.

Bibliografia

- BROOK P. (1999). *Lo spazio vuoto*, Roma, Bulzoni.
FINK G. (2007). *Ernst Lubitsch*, Milano, Il Castoro cinema.
MELEHY H. (2001-2002). *Lubitsch's "To Be or Not to Be": The Question of Simulation in Cinema*, in «Film Criticism», Allegheny College, Winter, Vol. 26, No. 2, pp. 19-40.
SALOTTI M. (1997). *Ernst Lubitsch*, Genova, Le Mani.
PELLANDA M. (2013). *Cinema e teatro. Influssi e contaminazioni tra ribalta e pellicola*, Roma, Carocci editore.
PIETRINI S. (2007). *Il mondo del teatro nel cinema*, Roma, Bulzoni.

Sitografia

<https://www.nytimes.com/1942/03/07/archives/the-screen.html> (febbraio 2023).

Napoli, un palco in guerra: dispositivo teatrale e spazio urbano nella messa in scena di Rossellini

Naples, a stage at war: theatrical device and urban space in Rossellini's staging

CARLO UGOLOTTI

Istituto Storico della Resistenza e dell'Età contemporanea di Parma

Abstract

Il saggio analizza due segmenti di Roberto Rossellini in cui il regista mette in scena lo spazio urbano partenopeo durante la seconda guerra mondiale, l'episodio Napoli in Paisà (1946) e Napoli '43 in Amori di mezzo secolo (1954). Nonostante le differenze, si vuole sottolineare come in entrambe le opere, l'utilizzo del dispositivo teatrale come strumento di ricomposizione cinematografica del reale sia uno strumento privilegiato dal regista per la rappresentazione, e quindi per la comprensione, dell'ambiente napoletano.

The essay analyses two short films by Roberto Rossellini in which the director stages the Neapolitan urban space during the Second World War, the episode Napoli in Paisà (1946) and Napoli '43 in Amori di mezzo secolo (1954). Despite the differences, I will emphasise that in both works, the use of the theatrical device as an instrument of cinematographic reconstruction of the realty is a pivotal tool chosen by the director for the representation, and thus for the understanding, of the Neapolitan environment.

Keywords

Rossellini, spazio urbano, Napoli.

Rossellini, cinematic space, Napoli.

Introduzione

Il saggio si propone di analizzare come Roberto Rossellini abbia rappresentato lo spazio urbano napoletano in due segmenti, tratti da diversi film a episodi: *Paisà* (1946), di cui il regista cura la direzione dell'intera opera, e *Napoli '43*, contenuto in *Amori di mezzo secolo* (1954), firmato invece da diversi autori.

La scelta di prendere in considerazione questi due testi risiede nella loro specularità, pur caratterizzata da numerose divergenze e dall'adozione di opposte scelte stilistiche che verranno illustrate nel corso del saggio: entrambi i "cortometraggi" scelgono di ritrarre l'interazione tra l'umanità in guerra all'interno della medesima cornice spaziale, la Napoli del secondo conflitto mondiale. I brevi film condividono lo stesso scenario con la sostanziale differenza che l'episodio di *Paisà* è ambientato durante l'occupazione della città da parte delle truppe angloamericane (il '44) mentre il segmento successivo retrodata l'ambientazione ai giorni dei bombardamenti alleati (il '43). Nonostante questa sfasatura temporale, entrambi i film seguono una stessa traiettoria di spostamento all'interno della geografia narrativa: seguendo un *pattern* che spinge i personaggi dalla sinistra dell'inquadratura verso la sua estremità destra, detto spostamento viene configurato attraverso il movimento degli attori sulla scena e dalla direzione delle panoramiche laterali che li inquadrano. Questa dinamica si riflette in entrambi gli impianti narrativi che vedono i protagonisti delle opere prese in considerazione

MALVINA GIORDANA

venire traghettati dalle circostanze dal centro città alle grotte-rifugio di Mergellina. Il medesimo percorso spaziale e l'identità di ambientazioni potrebbe far presumere che Rossellini operi un calco di sé stesso riproponendo le stesse situazioni, mettendole in scena in maniera identica, ma il regista, figura imprevedibile e multiforme per eccellenza del cinema italiano, invece sceglie modalità di regia e di narrazione opposte che verranno analizzate in dettaglio. Si vorrà dimostrare come un tratto comune nella disparità, oltre all'ambientazione, sia rappresentato da come il dispositivo teatrale e l'inquadramento dello spazio urbano come *stage* rimanga centrale per il *metteur-en-scene* quando sceglie di ritrarre la Napoli del periodo bellico. Gli interscambi tra teatralità, architettura e antropologia nella cornice partenopea sono attestati da una corposa letteratura [De Matteis 1991, 23-29] e fanno capolino ripetutamente in opere cinematografiche legate a questo spazio urbano: giusto per citarne due esemplari celeberrimi e cronologicamente prossimi ai casi studio, *Carosello napoletano* (E. Giannini, 1954) dove il rapporto tra vita, cinema e teatro raggiunge la vertigine, e *Napoli Milionaria!* (E. De Filippo, 1950) dove la truffa del "finto morto" si configura come una *performance* attoriale all'interno dell'opera stessa, rappresentazione all'interno di una rappresentazione.

Il riferimento al modello di costruzione dello spazio dell'area napoletano-campana attraverso l'analogia con lo scenario teatrale viene esplicitato da Rossellini nell'incipit della commedia fantastica, *La macchina ammazzacattivi* (1952): la mano di un demiurgo-regista entra nell'inquadratura e costruisce una scenografia di cartapesta, iniziando con l'ambiente naturale a cui vengono aggiunte le architetture ed infine le sagome dei personaggi umani. La voce fuori campo parla in rima a sottolinearne l'artificialità ed esplicita che stiamo per assistere a una "commedia" di cui sta preparando "la scena". Il Demiurgo ha una natura metafisica tanto da non essere mai presentato in volto e la porzione di corpo che appare nel quadro presenta caratteri ermafroditi al confine con la mostruosità: se il braccio ha caratteristiche maschili, la mano presenta unghie lunghe e laccate, indice di femminilità e interpretabili anche come gli artigli del demone che comparirà alla fine del film. La mano, dopo aver costruito la scena, copre l'obiettivo e dal set in cartapesta passiamo alla "realtà" catturata dalla cinepresa; è utile ricordare che in questo caso stiamo per assistere non a una vicenda di stampo realistico-naturalistico ma a una commedia fantastica con tanto di strumenti e creature fiabesche. Il regista passa dall'artificio scenico alla realtà per costruire una vicenda che di realistico non ha nulla.

Rossellini sembra identificare la scenografia teatrale come mezzo privilegiato per la rappresentazione dello spazio urbano napoletano-campano, per le sue caratteristiche antropologiche e architettoniche: un palco in cui il demiurgo-regista filma e dirige la sua umanità intenta a svolgere atti performativi. Tenendo fermo questo assunto di partenza, *Paisà* e *Napoli '43* riescono a dare una rappresentazione dei medesimi spazi declinando in maniera opposta il dispositivo della quinta teatrale, grazie allo spostamento dell'istanza ottica. Proprio con questo (ri)posizionamento, Rossellini diversifica la messa in scena della città in guerra, nel caso del primo film sballottando progressivamente lo spettatore da un lato all'altro della *performance* fino a trasformarlo nell'oggetto dello sguardo (dello schermo), nel caso di *Napoli '43* scegliendo una messa in scena tradizionale che utilizza il dispositivo scenico per mostrare le varie interrelazioni umane. Questa comparazione tra le due modalità di messa in scena permetterà di problematizzare un tratto caratteristico della poetica rosselliniana: la centralità della mediazione teatrale per la rappresentazione e la comprensione della realtà. Senza volersi addentrare nel vastissimo tema di cosa costituisca l'essenza del neorealismo [Noto, Pitassio 2010], ci si vuole qui concentrare su come il concetto di "immediatezza", già negato come parte costitutiva di questa cinematografia [Di Giammatteo 1990, 12], sia annullato da Rossellini negli

episodi "napoletani" proprio dalla preminenza assunta dal dispositivo del palco e del gesto performativo.

1. Paisà: dal palco frontale alla rivoluzione dello sguardo

L'episodio *Napoli* di *Paisà* si articola attraverso una struttura organizzabile per blocchi narrativi [De Franceschi 2005, 60-62]: 1) uno scugnizzo di strada, Pascà, incontra un soldato afroamericano, Joe, e lo porta con sé attraverso le rovine della città; 2) i due entrano in un teatro dove si svolge una rappresentazione di pupi siciliani, salgono sul palco, fuggono dall'ingresso degli artisti e si fermano sui ruderi di un edificio; 3) qualche tempo dopo, Joe ferma Pascà e lo riaccompagna alla sua abitazione, un rifugio all'interno delle cave di Mergellina. Alla vista della miseria che domina la baraccopoli, l'americano decide di scappare. Come si vedrà, ognuna di queste sezioni comporta una rivoluzione della triangolazione tra personaggi, paesaggi e spettatore. Dopo un prologo di contestualizzazione ambientale, la scena si sposta a Porta Capuana dove un gruppo di saltimbanchi eseguono numeri acrobatici sul ciglio della strada. La messinscena è frontale e costruita su piani americani, esattamente come sarà in *Napoli '43*; il pubblico è spettatore distaccato di un'ambiente urbano in cui performance e "realtà narrativa" si fondono. Un gruppo di scugnizzi, che a loro volta compiono numeri acrobatici, irretisce soldati americani per privarli delle loro risorse: tra questi vi è Joe, ubriaco ai limiti dell'incoscienza. Pascà lo conduce nei vicoli della città. In questa prima parte Pascà si costituisce come il soggetto agente e Joe come l'agito, trascinato dal ragazzo-motore dell'azione [De Franceschi 2005, 60-62]. Per tutta questa sezione, la camera rimane distaccata e lontana, alternando piani americani e campi lunghi che iscrivono i personaggi nel contesto della scenografia della città in rovina.



1: Fotogramma da *Paisà*, Roberto Rossellini, 1946.

MALVINA GIORDANA



2, 3: Fotogrammi da *Paisà*, Roberto Rossellini, 1946.

Il secondo blocco narrativo inizia con l'ingresso nel teatro, ancora una volta un movimento che

porta da sinistra a destra come quello che marca successivamente l'ingresso nelle cave. Qui la separazione netta tra palco e platea si comincia a sfaldare sia dal punto di vista narrativo che da quello formale. La rappresentazione dei pupi mostra il paladino Orlando in lotta con i mori; Joe si fa subito carico della corrispondenza tra la sua condizione di marginalità nella società americana e quella del razzializzato Saladino. Pertanto sale sul palco, deciso a combattere la marionetta del condottiero. L'intero episodio napoletano è costituito da una doppia scena del reale, tra teatro e storia [De Franceschi 2005] e la scena dei pupi marca l'inizio del processo di fusione e di indistinzione tra queste due dimensioni, anticipazione dello spazio delle cave [De Franceschi 2005, 70]. Se nel primo blocco abbiamo visto come lo spettatore sia distanziato dalla scena, ora comincia un graduale riposizionamento dello sguardo con una serie di semi-soggettive di Joe che mostrano lo spettacolo. La cinepresa torna poi ad essere "esterna" mettendoci nei panni degli spettatori della platea che assistono allo scontro sul palco tra Joe e i burattinai, un grottesco "show" di boxe. Il militare e Pascà scappano attraversando le quinte e, ancora una volta, si ha un attraversamento da sinistra a destra che ci porta in una nuova sequenza: i due protagonisti raggiungono un edificio in rovina. Isolati dalle quinte di un palazzo in rovina, i due non riescono a instaurare un dialogo per l'insormontabile barriera linguistica. Sulle macerie, il ragazzo e il soldato si esibiscono in una serie di veri e propri *performance act*: prima canori poi Joe comincia a immaginare la scena del suo ritorno da eroe in patria, assumendo il ruolo del cantastorie e ricorrendo all'imitazione di suoni ambientali e all'immedesimazione attoriale per rendere più coinvolgente il suo racconto. Pascà non può comprendere i dettagli dello *story-telling* ma si limita ad osservare in ammirazione il suo amico. La già citata triangolazione tra ambiente/personaggi/spettatori porta



4: Fotogramma da Paisà, Roberto Rossellini, 1946.

MALVINA GIORDANA

i due protagonisti a essere una coppia performativa su un palco in cui il pubblico insieme al ragazzino, scisso nella posizione di *co-performer/audience*, assiste ad un vero e proprio *show*. La terza sequenza si apre con una serie di semisoggettive del soldato che vede Pascà derubare un camion; oramai il distanziamento è crollato, il punto di vista è posto negli occhi del personaggio ma la sequenza delle grotte porterà a un ulteriore ribaltamento del *posizionamento spettatoriale*. L'ingresso di Joe nelle cave è così costruito da Rossellini: una *panoramica in piano americano* da sinistra a destra segue i protagonisti attraverso un corridoio, *inframezzata da un curioso inserto* che mostra gli abitanti dei rifugi, vero e proprio "coro" della vicenda [Mida 1961, 36]. L'inserto presenta incongruenze stilistiche e contenutistiche che ne fanno un momento centrale nella questione del *riposizionamento spettatoriale* in questo segmento di Rossellini. Iniziando da un'analisi dell'immagine, l'inquadratura è dotata di una notevole profondità e presenta diverse baracche e abitanti, perciò non potrebbe trovarsi nello stretto corridoio [Bernardi 2003, 144]. Pur postulando che si tratti di un'insenatura, Joe non ha nessuna reazione alla vista dei disperati (semplicemente una fugace occhiata dopo averli già superati), quindi nella logica di *shot/reaction shot* sembra che il soldato non incontri con lo sguardo quell'umanità che lo devasterà alla fine. Se Joe non vede i baraccati, questi ultimi allora non stanno guardando Joe ma lo spettatore. Al di là di queste incongruenze, anche ammettendo che il protagonista abbia un veloce raccordo di sguardi con la gente delle cave, la questione del *riposizionamento* rimane centrale visto che le donne e i bambini sorridono alla cinepresa. Rossellini con questa inquadratura inverte il rapporto tra palco/pubblico, tra guardante/guardato: gli abitanti della baraccopoli reagiscono alla vista di Joe/spettatore, la loro condizione rispecchia quella del pubblico (del 1946) che viene scrutato dai rappresentati di quella miseria mentre li osserva a sua volta. Questa (con) fusione tra i campi dello sguardo è confermata dall'inquadratura finale: l'americano non regge alla vista della povertà della baraccopoli e fugge. L'ultima immagine è costituita dalla jeep del soldato che si allontana dall'obbiettivo. Ma chi rappresenta il punto di vista della cinepresa? Pascà non insegue Joe, quindi non è una sua soggettiva; l'afroamericano si sta allontanando dal pubblico. Le cave dell'episodio napoletano sono uno spazio arcaico, artificiale e naturale allo stesso tempo [Steimatsky 2008, 42], accesso a un mondo oltremondano [Bernardi 2003, 100-102] in cui si opera l'inversione totale del punto di vista. L'inserto, privato di un controcampo, diventa "punto di sutura", concetto applicato alle fotografie sulla Shoah, [Guerra 2020, 36] tra (s)oggetti dello sguardo che dichiara la centralità dell'istanza ottica. In un cortocircuito di *posizionamenti*, durante la visione di *Paisà*, opera incentrata appunto sulla *dinamica relazionale* tra il soggetto e la geografia della percezione [Parigi 2005, 16-17] e manifesto di un nuovo *posizionamento percettivo* [Muscio 2004, 36], lo spettatore è simultaneamente *audience*, personaggio (immedesimato negli occhi di Joe) ma anche protagonista in prima persona del dramma della guerra, scrutato a sua volta dalle presenze sullo schermo [Bernardi 2003, 105; Casetti, Malavasi 2003, 185]. Questo gioco di rispecchiamenti tornerà con rinnovata centralità in *Viaggio in Italia* (1954), successiva esplorazione dello spazio filmico napoletano, stavolta non in un contesto bellico, da parte di Rossellini [Giordana, 2002].

2. Napoli '43: la frontalità della messa in scena

Come già ricordato in apertura, il segmento è contenuto in *Amori di mezzo secolo*, film a episodi del 1954 che attraversa i primi cinquant'anni del Novecento italiano presentando storie d'amore in diversi contesti storici, dal capodanno del 1900 alla Napoli dei bombardamenti alleati. L'uso del dispositivo scenografico teatrale attraversa tutti gli episodi di questa opera collettiva: dai richiami alla sensibilità melodrammatico-operistica che informa l'intera

produzione all'ambientazione in set cinematografici (*Dopoguerra 1920*) o all'esplicito riferimento del primo episodio che inizia e termina con l'apertura e la chiusura di un sipario (*L'amore romantico*). Il tono anti-realistico è inoltre accentuato dai colori fiammeggianti del Ferraniacolor.

Il cortometraggio di Rossellini si apre con una panoramica "turistica" del golfo di Napoli che dall'entroterra si sposta da sinistra a destra inquadrando il paesaggio fino al mare. La cartolina viene interrotta dall'intrusione sonora di un allarme antiaereo. Seguono una serie di quadri statici che ci mostrano la popolazione correre ai ripari. Il montaggio parte da una veduta semi-aerea per portarci sempre più in mezzo al caos del momento, senza però mai sovrapporre lo sguardo dello spettatore a quello dei protagonisti. La fermezza statica dell'inquadratura configura il punto di vista dello spettatore come contemplativo e non partecipativo. Dopo questo prologo, entrano in scena i protagonisti e prende il via il dramma. Riassumiamo qua la trama: un giovane aviere, Renato, in fuga dai bombardamenti incrocia una compagnia di attori del Teatro San Carlo che cerca riparo. Il protagonista ritrova tra i teatranti, una ragazza di cui è innamorato da tempo, Carla. Insieme si riparano nelle grotte-rifugio di Mergellina, dove si



5 Fotogramma da Napoli '43, Roberto Rossellini, episodio del film *Amori di mezzo secolo*, 1945.

MALVINA GIORDANA

promettono amore eterno. Un secondo bombardamento improvviso li coglie allo scoperto e lui troverà la morte sotto le bombe.

Come già ricordato, il movimento dell'intera narrazione è costruito sull'asse da sinistra a destra e su questo asse si configura l'ingresso del mondo "fantastico" del teatro, gli attori vestiti con costumi fiabesco-medioevali, nella città in rovina. In *Paisà* era il mondo esterno entrare nel teatro. L'antirealismo del racconto è amplificato dall'aspetto bello e "pulito" dei suoi protagonisti, interpretati da Franco Pastorino e Antonella Lualdi. L'interscambio tra mondo teatrale e realtà, che vede una netta predominanza del primo sul secondo, porta a una totale fusione di questi elementi, rafforzato dalla tradizionalità della struttura drammaturgica dell'episodio e dagli intermezzi comici offerti dai personaggi di contorno, su tutti i venditori del mercato nero. I rifugi sono ricostruiti in studio, perdendo ogni aderenza con l'immagine documentaristica. Le cave sono uno sfondo scenografico, vere e proprie quinte della scena, in cui un'umanità in difficoltà si rifugia e si aiuta a vicenda; al loro interno troviamo baracche, negozi con la merce in esposizione e perfino uno "studio" medico. Interessante vedere come Rossellini non includa un'inquadratura di raccordo tra l'interno e l'esterno ma dal fuori uno stacco di montaggio netto ci catapulti dentro le cave; come si è visto, l'ingresso del protagonista in *Paisà* invece è costruito attraverso un percorso spaziale ben più articolato e problematico. Gli attori in veste medioevale portano i loro colori e le atmosfere fiabesche nel ricovero scavato nella pietra e sono assistiti dagli abitanti delle cave: la scena del palco diventa la scena della "vita". Nella baraccopoli, l'aviatore si prende cura di una bambina abbandonata e allo stesso tempo riesce a consolidare il suo rapporto amoroso con Carla. Rossellini ci mostra un dramma dell'interconnessione umana dove la solidarietà e l'amore trionfano sulle difficoltà: la morte del protagonista nella sua tragicità marca in realtà un trionfo melodrammatico del suo amore "eterno" per la co-protagonista, il suo corpo morto per terra ricalca gli amanti pompeiani di *Viaggio in Italia* [Calabrese 1995, 128].

La messa in scena dell'intero episodio è sempre frontale, costruita per lo più su piani americani; il punto di vista spettatoriale è quindi sempre quello "distaccato" dello spettatore di una scena che si sta svolgendo davanti a lui, senza mai permettere l'ingresso dello sguardo all'interno della scena. Le cave si qualificano come un teatro in cui il pubblico è costretto alla sua posizione contemplativa. Gli attori spesso si rivolgono verso lo spettatore, esattamente come da un palco, senza però che alla cinepresa sia data la possibilità di un attraversamento dello spazio. Rossellini, come un regista teatrale, condensa diverse scene all'interno di una stessa inquadratura mantenendo sempre un punto di vista distaccato e frontale, senza ricorrere a risorse linguistiche di tipo cinematografico, visive o sonore, che permetterebbero di dare centralità all'azione in secondo piano. In una sequenza l'aviatore si apparta con Carla sullo sfondo delle "quinte" mentre in primo piano i venditori discutono tra loro, al pubblico è permesso di vedere in secondo piano la scena ma non di sentire quello che i due si dicono poiché l'audio è coperto dall'azione più in prossimità. Esattamente come se lo spettatore fosse nella platea di un teatro, senza la possibilità di scavalcare, possibilità garantita dal linguaggio cinematografico con il superamento della frontalità o, in modo ancor più estremo, con l'uso della soggettiva, quest'ultima mai utilizzata nel corso dell'episodio. Rossellini non chiede mai una partecipazione attiva ed immersiva al pubblico di *Napoli '43*. Le cave sono un guscio che racchiude l'azione conservando la barriera escludente che demarca la scena dalla platea. L'analisi della messa in scena di questo episodio permette di evidenziare come Rossellini presenti due traiettorie autoriali parallele che lo portano nel 1954 a creare due opere vicinissime e lontanissime tra loro come *Viaggio in Italia* e *Napoli '43*: la prima traiettoria è legata alla modernità intesa come riflessione autocosciente sulle potenzialità dello sguardo

cinematografico che trova uno dei suoi primi esempi nell'episodio napoletano di *Paisà* e si spinge appunto fino a *Viaggio in Italia*; la seconda legata alla narrazione tradizionale che, riproponendo le istanze del melodramma classico, da *Roma città aperta* (R. Rossellini, 1945) e *Paisà* (soprattutto l'episodio romano) porta a *Napoli '43*.

Conclusioni

Il saggio, attraverso un'analisi comparativa tra due opere dello stesso autore, ha voluto evidenziare come Rossellini ritenga fondamentale, per rappresentare gli spazi e l'umanità della Napoli in guerra, il dispositivo della cornice scenica e dell'atto come gesto performativo. La tensione dialettica del cinema postbellico tra i suoi due poli attrattivi, i personaggi e il paesaggio [Giordana, Marmo 2022, 16], trova una mediazione grazie alla costruzione di uno spazio scenografico e al posizionamento delle istanze ottiche. Gli episodi giungono a conclusioni opposte (*Paisà* mostra la desolazione e l'impossibilità di comunicare degli emarginati, *Napoli '43* la solidarietà tra diseredati e la forza dell'amore) attraverso diverse soluzioni registiche (il primo film attraverso un progressivo liquefarsi della distanza tra spettatore / personaggio / ambiente fino a un totale rispecchiamento di uno nell'altro, il secondo mantenendo saldo il distanziamento tra palco e platea) ma adoperando in entrambi il dispositivo teatrale come strumento privilegiato di rappresentazione e comprensione del reale. Questi due *case studies* ci mostrano come il regista scelga di ricostruire il suo "mondo" di riferimento proprio attraverso la (ri)mediazione teatrale, intesa come processo di ricomposizione della realtà fenomenica inquadrando lo spazio urbano come palco e l'interazione umana come *performance* strutturata sulla relazione tra attore e spettatore, tra oggetto e soggetto del guardare.

Bibliografia

- BERNARDI S. (2003), *I paesaggi nella trilogia della guerra: realtà e metafora* in *Storia del cinema italiano: 1945-1948*, a cura di C. Cosulich, Venezia-Roma, Marsilio, pp. 97-108.
- CALABRESI K. (1995), *Viaggio e attesa nella città dei contrasti*, in *Napoli una città nel cinema*, a cura di M. C. De Crescenzo, A. Lucadamo, C. Masiello, A. Muti, Napoli, Biblioteca Universitaria, pp. 127-128.
- CASETTI F., MALAVASI L. (2003), *La retorica del neorealismo*, in *Storia del cinema italiano: 1945-1948*, a cura di C. Cosulich, Venezia-Roma, Marsilio, pp. 176-192.
- DE FRANCESCHI L. (2005), *Fra teatro e storia, la doppia scena del reale*, in *Paisà: analisi del film*, a cura di S. Parigi, Venezia, Marsilio, pp. 57-71.
- DE MATTEIS S. (1991), *Lo specchio della vita. Napoli: antropologia della città del teatro*, Bologna, Il Mulino.
- DI GIAMMATTEO F. (1990), *Roberto Rossellini*, Scandicci, La nuova Italia.
- GIORDANA M. (2022), *Strategie dello sguardo fra mobilità e appartenenza: Viaggio in Italia di Roberto Rossellini*, in A. Bremenkamp, M. Giordana, L. Marmo, T. Michalsky, *Geografie della migrazione nel cinema italiano: luoghi e immaginari del transito*, Roma, Campisano, pp. 69-86.
- GIORDANA M., MARMO L. (2022), *Linguaggio filmico e performance del confine italiano*, in A. Bremenkamp, M. Giordana, L. Marmo, T. Michalsky, *Geografie della migrazione nel cinema italiano: luoghi e immaginari del transito*, Roma, Campisano, pp. 11-46.
- GUERRA M. (2020), *Il limite dello sguardo: oltre i confini delle immagini*, Milano, Raffaello Cortina Editore.
- MIDA M. (1961), *Roberto Rossellini*, Parma, Guanda.
- MUSCIO G. (2004), *Paisà/Paisan*, in *The cinema of Italy*, a cura di G. Bertellini, London, Wallflower Press, pp. 31-42.
- NOTO P., PITASSIO F. (2010), *Il cinema neorealista*, Bologna, Archetipi Libri.
- PARIGI S. (2005), *In viaggio con Paisà*, in *Paisà: analisi del film*, a cura di S. Parigi, Venezia, Marsilio, pp. 13-39.
- ROSSELLINI R. (1972), *La trilogia della guerra: Roma città aperta, Paisà, Germania anno zero*, Bologna, Cappelli.
- STEIMATSKY N. (2008), *Italian Location: Reinhabiting the Past in Postwar Cinema*, Minneapolis, University of Minnesota Press.

PREPRINT

«*Ci sarà soltanto il paesaggio*». *I Sassi di Matera come teatro del dopoguerra ne La Lupa di Alberto Lattuada*

«*Ci sarà soltanto il paesaggio*». *The Sassi of Matera as postwar theater in Alberto Lattuada's La Lupa*

MALVINA GIORDANA

Bibliotheca Hertziana – Istituto Max Planck per la Storia dell'Arte

Abstract

*Durante il processo di ricostruzione del secondo dopoguerra, Matera diventa uno dei luoghi strategici per il nuovo paesaggio-immagine dell'Italia. Il saggio affronta tale contesto attraverso il film *La Lupa* (1953) di Alberto Lattuada, osservando come i Sassi, allora “vergogna nazionale” e luogo laboratorio, vengano esplorati dalla specificità del medium cinematografico che, per la prima volta, interviene narrativamente in quel paesaggio.*

*During the post-war reconstruction, Matera becomes a strategic location for the new Italian landscape-image. This essay dwells upon this context through Alberto Lattuada's *The She-Wolf* (*La Lupa*, 1953), exploring how the cinematic medium intervened on the landscape of the Sassi, regarded simultaneously as a “national shame” and a urban experiment, for the first time.*

Keywords

Alberto Lattuada, paesaggio, Sassi di Matera, censura.

Alberto Lattuada, Landscape, Matera's Sassi, Censorship.

Introduzione

La lupa (1953) di Alberto Lattuada è un film che, nonostante il restauro del 2015 voluto da Bertrand Tavernier e compiuto dalla Cineteca Nazionale in collaborazione con Lucana Film Commission, resta tra le opere meno esplorate del regista. Si tratta del primo film di finzione ambientato tra i Sassi di Matera, set naturale giudicato da molti frettolosamente come strumento meramente funzionale alla resa atmosferica del grande Sud contadino, omogeneo, passivo e socialmente arretrato.

La Lupa, infatti, è la trasposizione cinematografica dell'omonima novella di Verga (1880), ambientata in Sicilia sul finire del secolo precedente. Lattuada, non solo posticipa temporalmente la vicenda in epoca contemporanea ma ne cambia anche la geografia, sebbene il capoluogo lucano non venga mai enunciato nel film. L'immagine di Matera e dei Sassi, però, è vivida e, per lo spettatore che non la avesse riconosciuta, la città viene indicata all'incipit dei titoli di coda, in dissolvenza con la parola “FINE”, come unica location per gli esterni del film.

Questa analisi intende riflettere sul portato storico-culturale di un tale inedito intervento sul paesaggio lucano. La prospettiva da cui partiamo è, dunque, quella secondo cui il cinema narrativo non sfrutta le location *solo* come strumenti al servizio della storia [Lefebvre 2011]. Esso non trasforma *solo* il paesaggio in set, nascondendo per così dire il ruolo che esso svolge nelle vite di chi lo abita, come ambiente e come rappresentazione.

MALVINA GIORDANA

Guarderemo *La lupa* come uno di quei casi in cui, per le condizioni storiche in cui viene prodotto e per l'accuratezza visiva della sua immagine temporalizzata dalla narrazione, il paesaggio si esprime come teatro [Turri 1998], configurato come immagine e spazio sociale, che presenta e rappresenta un luogo al suo spettatore. Guardare questo film oggi significa anche sapere che quel teatro ancora popolato dai suoi attori sarebbe stato di lì a poco trasformato in palcoscenico vuoto, per dare forza al processo di ricostruzione di un'identità regionale e italiana omogenea e socialmente controllata.

Se la montagna, come ricorda Claude Raffestin, da un punto di vista simbolico «richiama un carattere sacro, spesso mescolato, con la paura e il piacere», tanto da rendere i Sassi un'ambientazione perfetta per un racconto che si basa proprio su questo principio duale, dobbiamo tenere al contempo presente che in quanto paesaggio - concetto di natura culturalmente codificato - e rappresentazione, essa cambia in virtù delle categorie o dei mediatori con cui la si osserva [Raffestin 2005, 17]. I Sassi come emblema della relazione tra città e paesaggio, come "rappresentazione urbana della natura", del resto, sono mutati negli ultimi settant'anni, laddove dagli anni Cinquanta ad oggi si è riconfigurata più volte la loro immagine tanto come forma dell'abitare quanto forma della natura.

Proprio mentre il film veniva lavorato (la vicenda produttiva inizia nel novembre del 1952 e il film esce in sala a Roma il 25 settembre 1953), i Sassi iniziavano quel processo di sfollamento voluto dalla Legge Speciale (17 maggio 1952, n.619) che impose a due terzi degli abitanti di abbandonare le proprie case.

Il saggio intende, dunque, affrontare *La lupa* come testo che proprio attraverso la resa cinematografica del paesaggio naturale e delle architetture dei Sassi, riflette consapevolmente su tali modalità culturali ed estetiche e, più in generale, sul processo di costruzione di un paesaggio-immagine italiano [Steimastky 2008]. Discorso ancor più evidente se consideriamo il *côté* produttivo del film e la sua vicenda censoria come riflesso di un contesto politico la cui funzione repressiva e abilitante si esprimeva proprio nei confronti di ciò che poteva o non doveva essere visibile. La lettura secondo cui la censura italiana sia un dispositivo di organizzazione discorsiva piuttosto che solo un dogmatico limite alla libertà autoriale [Forgacs 2005] ci induce a trattare il paesaggio come uno di quegli elementi in grado di negoziare con una delle principali ossessioni della censura, ossia la reputazione nazionale e il vilipendio dell'ideale patrio.

1. Matera e i Sassi: spazio semantico e fotogenico del dopoguerra

Matera viene spesso descritta da architetti e urbanisti come un luogo narrativo che esiste in quanto scrittura dello spazio. Sono numerosi i progetti, infatti, che nel tempo hanno eletto Matera a città laboratorio [Minnini 2017].

Il principio degli anni Cinquanta è, infatti, un momento storico nevralgico in cui i Sassi diventano uno dei simboli più radicali del "problema Mezzogiorno" ma anche di contesa e sperimentazione postbellica. Matera come "vergogna senza nome" [Aponte 1930] appare sulle cronache dei giornali ancor prima che il celebre appellativo fosse fissato nell'immaginario nazionale dal titolo della Gazzetta del Mezzogiorno del 9 aprile del 1951, in seguito alla visita di Alcide De Gasperi. Le immagini di questi luoghi iniziano a diventare celebri, fanno il giro del mondo soprattutto attraverso la fotografia sociale europea e americana, animando le riviste e i quotidiani dell'epoca, nel quadro complesso di una denuncia sociale e politica che diventa anche modello di sperimentazione e di intervento pubblico e privato [Harris 2019].

Quando Alberto Lattuada e Federico Patellani - suo aiuto per il film e fotografo con cui il regista studiò le location sin dalla fase preliminare - sostituiscono Matera al paese siciliano di

ambientazione della novella, dunque, devono fare necessariamente i conti con due fattori: una cultura visuale principalmente legata al medium fotografico, che i due continuano appunto a utilizzare in fase di sopralluogo (Patellani trascorrerà due mesi a Matera prima delle riprese, collezionando alcune tra le immagini più significative nel suo lavoro di fotoreporter) [Lattuada/Patellani 2017] e, per così dire, le didascalie a queste immagini che hanno già prodotto una narrazione decisiva per la storia della ricostruzione della città italiana e della “capitale contadina” nella storia del Mezzogiorno.

Matera è dunque il prodotto di quel carattere di modernità che la questione dei Sassi assume fin dagli anni Quaranta, nel momento in cui la lotta per la Riforma Agraria si trasferisce sul piano urbano [Giura Longo 1992]. Potremmo dire che i Sassi sono già un territorio dalla forte carica semantica e insieme di grande fotogenia: il simbolo di un'emergenza edilizia prospettata in assenza di un progetto di trasformazione del territorio che Lattuada e Patellani mettono in “azione” davanti alla macchina da presa, come paesaggio e insieme luogo ancora abitato (nel maggio 1953 iniziava il lungo processo di abbandono dei Sassi con le prime case del borgo rurale “La Martella”).

Lattuada è del resto architetto di formazione e usa da sempre la fotografia come strumento preparatorio alla sua attività registica. Federico Patellani, al tempo uno dei più grandi fotoreporter italiani, esplora Matera e il suo paesaggio. «Matera “vive”, si racconta nelle foto di Patellani» scriverà Lattuada [2002] a proposito del lavoro di studio del luogo e di ricerca delle location. Matera e i Sassi sono dunque anche un luogo dello sguardo, che nel film viene messo in scena come evento legato a un quadro percettivo in trasformazione.

2. Matera e i Sassi ne *La Lupa*

«Da bordo di un elicottero si inquadra la visione di un paese meridionale, aggrappato alle rocce»¹. Con queste parole inizia il soggetto del film, o almeno la copia sottoposta dai produttori Ponti e De Laurentiis alla Direzione Generale dello Spettacolo per la revisione cinematografica preventiva nel novembre del 1952. Questa prima scena, denotativa di un arcaico e generico sud, apre effettivamente il film mostrando il paese arroccato sui dirupi della Gravina. Non vi è visione aerea però, al contrario è la macchina da presa ad essere “aggrappata alle rocce”, mostrando da queste un paesaggio altamente riconoscibile: attraverso un ampio movimento panoramico, lo sguardo esplora la grossa rupe calcarea che si erge nel mezzo del Sasso Caveoso. La posizione della macchina da presa è, dunque, nella parte alta dello sperone roccioso di Montirone, dove sorge la chiesa rupestre di Santa Maria dell'Iris e, nell'economia del racconto, la casa della Lupa e della figlia Maricchia. Da quell'altezza privilegiata si ha una visione nitida sulla città, tanto da essere considerato oggi, nei siti turistici, uno dei luoghi suggeriti per godere di un panorama unico sulla vallata da cui emerge Matera. Con questa inquadratura in campo lunghissimo si anticipano i titoli di testa del film come a dichiarare che motivo essenziale del racconto sarà *anche* uno scenario naturale e insieme urbano, presentato ancor prima di essere rappresentato nel tessuto narrativo del film.

Ai titoli di testa segue la presentazione della protagonista, soprannominata la Lupa, la quale emerge proprio dal bianco paesaggio della città come una figura scura che lentamente, deguita da movimenti panoramici e infine preceduta da un carrello, si fa sempre più grande fino a occupare lo schermo in primo piano. Emerge così Kerima, nome d'arte dell'attrice francese

¹ Roma, Archivio Centrale dello Stato, Ministero del Turismo e dello Spettacolo. Direzione Generale Spettacolo, CF 16-5000, B. 48/ F.lo 1342.

MALVINA GIORDANA

Miriam Charrière che, come mostrano copertine e servizi esclusivi su riviste d'epoca come «Tempo», è presentata al mondo in quegli anni come star algerina in una strategia di costruzione del divismo esotico [Tempo 1952].

Questa doppia presentazione, del luogo e della protagonista, salda immediatamente insieme elementi di concretezza realista con la qualità di attrazione che, come suggerisce Leonardo Quaresima, «consentono agli stessi di immergersi nella sfera dell'immaginario collettivo (l'universo dei desideri possibili) e in quella dei "racconti possibili" (l'universo del romanzesco)» [Quaresima 1988, 136].

Fin da subito, il paesaggio è mostrato tanto come distesa da osservare a una certa distanza, come sfondo, quanto come ambiente vissuto e propriamente abitato (dalla processione di Sant'Agata, dal tumulto delle donne della Manifattura di Tabacchi, dalla Lupa, da Maricchia e da Nanni), (di)mostrando, come suggerisce Martin Lefebvre [2011] appoggiandosi alla geografia culturale, la qualità intrinseca del medium cinematografico di temporalizzare il paesaggio, intervenendo in modo immersivo nell'esplorazione della sua abitabile materialità. Lo studio fatto da Sandro Bernardi sul paesaggio nel cinema italiano descrive in ultima analisi proprio il rapporto tra paesaggio e racconto inaugurato dal Neorealismo. Egli lo definisce come *tempo della riflessione*, un tempo cioè che esprime una nuova relazione tra spazio, ampliato e maturato, e sguardo, molteplice e dialettico, prodotto dalla condizione di grande trasformazione del dopoguerra e dai conflitti che ne scaturiscono. In questa prospettiva, «paesaggio significa non solo rapporto tra personaggio e spazio, fra uomo e mondo, ma anche rapporto tra diversi livelli di sguardo» [Bernardi 2002, 16], annunciando implicitamente una riflessione sull'atto di guardare come atto conoscitivo.

Questo riferimento all'atto di guardare, che coinvolge quindi l'osservatore come parte essenziale del paesaggio stesso è, a nostro avviso, implicita in questo film attraverso quell'eredità neorealista che tenta di proseguire una ricerca di natura epistemologica, muovendosi in un ordine teorico più complesso che si manifesta proprio nei conflitti tra finzione e documentario, azione e contemplazione, frammentazione e continuità.

Questo accade ad esempio nella macro sequenza che descrive la processione di Sant'Agata, personificata dalla figlia Maricchia, ragazza del paese selezionata durante un concorso di bellezza con una sensibilità estetico-erotica tipicamente anni Cinquanta. Qui il racconto mescola due elementi: la processione religiosa di Sant'Agata, celebrazione della città di Catania, e la Festa della Bruna di Matera con il profano assalto al carro trionfale. Nel film, il luogo di arrivo della celebrazione è Piazza San Pietro, sul ciglio sud della Gravina, uno dei luoghi più iconici della città, subito sottostante l'apice da cui abbiamo osservato la totalità dell'ambiente diegetico nella prima inquadratura. Insieme alla festa religiosa viene presentato il paese come ecosistema, attraverso particolari e totali in campo lunghissimo in cui la folla è in costante movimento. La vivacità di questo luogo, poi, cambia radicalmente di segno con il calare della notte. Rimarcando ancora una volta il contrasto tra il bianco e il nero, la piazza con la chiesa di San Pietro e Paolo viene mostrata nel buio, come puro scheletro luminoso e, come la notturna Coney Island di Edwin S. Porter (1905), diviene un orizzonte vivace di modernità, pura visione elettrica. La Lupa e Maricchia la osservano ora dall'alto del Sasso Caveoso, come fosse una tela su cui, ai loro piedi, si proietta una già antica modernità. Matera è ancora una volta spazio sociale e pura immagine.

Del resto uno dei motivi già presenti nella novella verista è proprio «l'originale rilievo che la dimensione della visione acquista al suo interno. E' l'atto del guardare, è una drammaturgia dello sguardo e degli occhi, che occupa il centro, il primo posto nel sistema delle azioni predisposto dal racconto. [...] Il film, mezzo visivo per eccellenza, non poteva non tornare, con

consapevolezza o meno dei suoi attori» [Quaresima 1988,141-142]. Quaresima ricorda ancora che lo spazio in questo film è fortemente marcato da processi di simbolizzazione attraverso cui si esprime il binomio chiuso/aperto, come opposizione tra spinte negative e positive: è al chiuso che avvengono gli illeciti, che si mostra la corruzione, che l'eros ha carattere di devianza. La casa troglodita, materialmente dentro al territorio, ha infatti questa funzione narrativa. All'esterno, in uno spazio che è contemporaneamente topologico e probabilistico, la regia di Lattuada, nutrita dallo sguardo fotogiornalistico di Patellani, mette in scena la raffinata dialettica tra figura e sfondo, tra paese e paesaggio, presentando e rappresentando Matera.

3. «Matera si vede»? Il problema della censura

«Il quadro di questo paesino dell'Italia meridionale, avulso da qualsiasi soffio di vita civica, è veramente desolato e la sua rappresentazione non può certamente giovare al prestigio del Mezzogiorno ed al grado di civiltà del nostro Paese. [...] Per i suesposti motivi, questo Ufficio ritiene di dover sconsigliare, nella maniera più netta, la presente iniziativa cinematografica». L'Ufficio in questione è quello centrale per la cinematografia, costituito presso la Presidenza del Consiglio, e addetto alla revisione cinematografica preventiva di primo grado. Questa, istituita nel primo dopo guerra (R.D. decreto n. 1953 del 9 ottobre 1919), autorizzava il Ministero dell'Interno «a sottoporre a revisione [tutti] i copioni o scenari dei soggetti destinati ad essere tradotti in pellicole cinematografiche per la rappresentazione al pubblico» (art. 2). Operativa fino alla fine del regime fascista, la censura preventiva non viene successivamente eliminata se non «mitigata» sostituendo l'obbligo della revisione dei copioni con quello di revisione dei soggetti. Le aree d'intervento restano le medesime: il buon costume, la moralità, l'ordine pubblico, la messa in scena della violenza, i rapporti internazionali, e la reputazione nazionale. In un articolo del 1953, firmato da Lattuada sulla rivista «Cinema Nuovo», si legge un intervento piuttosto diretto in merito al problema della censura nei riguardi del film: «ci sarà soltanto il paesaggio – scrive il regista - cioè l'aspetto esteriore di questa bellezza [...]. Nulla di quanto ho visto a Matera, la resistenza della vita di ogni giorno, appare nel film La Lupa. Le cose che ci interessa dire spaventano e insospettiscono sempre più la censura. I nostri slanci si spezzano contro innumerevoli ostacoli [...]» [Lattuada1953].

Tornando al verbale censorio, infatti, si legge ancora: «dalle sambe e dai mambo che si dicono suonati nel ballo paesano, è lecito presumere che si tratti del tempo attuale. E allora ci sia consentito di chiederci quale è quel paesino meridionale [...]».

A nostro avviso, la condizione che denuncia Lattuada, oltre a raccontare la realtà produttiva dell'epoca, va letta come paratesto attraverso cui desumere la costruzione di un discorso pubblico e di libertà autoriale, piuttosto che come testimonianza da assumere acriticamente [Caldwell 2008]. Sottende a un tale articolo, probabilmente, l'intenzione di rimarcare il valore storico e documentale che lo stesso film, accompagnato dalla più vasta produzione visuale del fotografo, aggiunge al palinsesto visivo che su Matera circola nel primo quinquennio degli anni Cinquanta.

Quello che spesso viene considerato il rammarico del regista di fronte a questo film («l'unico dispiacere, davanti a quelle immagini così belle, era di non adoperarle tutte nel film») sembra piuttosto una strategia per affermare cosa in questo progetto fosse centrale: vale a dire, rendere Matera visibile. Il regista, infatti, non rinuncia al luogo, presentando un contesto di delicata trasformazione attraverso la citata operazione di tradurre la complessità del suo ambiente in paesaggio («poi finalmente facemmo il film. Matera nel film si vede. Solo che è un semplice sfondo della vicenda, un fondale davanti a cui si muovono la Lupa, Nanni e Maricchia»).

Non ci soffermeremo qui sulla pur importante vicenda censoria generale. Basti pensare che numerosi metri di pellicola furono tagliati, oltre agli interventi preventivi sulle intenzioni della messa in scena. La Cineteca Nazionale ha resto disponibile una scena inedita del film, conservata nei suoi archivi, che non risulta nei visti censura e che, quindi, fa pensare alla complessa stratificazione di questo documento audiovisivo.

MALVINA GIORDANA

Valga come esempio la dibattuta sequenza della rivolta delle lavoratrici nella Manifattura di Tabacchi. Essa descrive ancora una volta l'ossessione verso elementi significativi per l'identità produttiva regionale e nazionale. Nella lavorazione del tabacco si sono intrecciate storicamente vicende legate all'agricoltura e all'industria, alla conflittualità sociale, alla campagna e alla città, oltre a essere stato un orizzonte lavorativo misto (braccianti, operaie dei magazzini, sigaraie), sebbene a carattere preponderante femminile, simbolo della classe operaia organizzata.

Conclusioni

Attraverso la nozione di "paesaggio come teatro", Eugenio Turri intende riconoscere l'importanza della rappresentazione di sé che l'uomo sa dare attraverso il paesaggio. Lo studioso osserva che, quando uno spazio di natura si trasforma, si carica di riferimenti, di simboli, di denominazioni che entrano nel linguaggio, questo si offre come palcoscenico alle due azioni teatrali dell'uomo: l'agire e il guardare. Potremmo dire che solo allora il paesaggio, travalicando la sua affermazione come genere artistico, si manifesta come *medium* che contemporaneamente presenta e rappresenta un luogo [Mitchell 1994], «come interfaccia tra il fare e il vedere quello che si fa, tra il guardare-rappresentare e l'agire, tra l'agire e il riguardare» [Turri 1998, 16].

La forza di una tale metafora sta nel coinvolgimento implicito della dimensione spettatoriale come risultato massimo di questo duplice movimento attoriale relativo al paesaggio e comprensibile solo volgendo l'attenzione ai processi di lunga e lunghissima durata.

Questa coscienza, infatti, si compie pienamente attraverso i paesaggi più celebrati, in cui l'essere umano, appunto, si attribuisce una funzione centrale nell'atto spettatoriale. Il caso dei Sassi e del Parco delle Chiese Rupestri, diventati sito patrimonio dell'UNESCO nel 1993, sono, dunque, un esempio radicale di tale trasformazione attraverso il paesaggio che, non casualmente, Lattuada ha eletto a location del suo film.

Bibliografia

- APONTE S. (1930), L'orrendo Sasso di Matera, «Corriere della Sera», 25 gennaio, p.3
- BERNARDI S. (2002), *Il paesaggio nel cinema italiano*, Venezia, Marsilio Editore
- CALDWELL J. T. (2008), *Production Culture Industrial Reflexivity and Critical Practice in Film and Television*, Duke University Press.
- FORGACS D (2005), *How Exceptional Were Culture-State Relations in Twentieth-Century Italy?*, in *Culture, Censorship and the State in Twentieth-Century Italy*, a cura di G. Bonsaver e R. Gordon, New York-London: Routledge.
- GIURA LONGO R. (1992), *La Basilicata moderna e contemporanea*, Napoli, Edizioni del Sole.
- HARRIS L. (2019), *The Human Face of Big Business: American Documentary Photography in Matera (1948-1954)* in «Rivista Di Studi Di Fotografia. Journal of Studies in Photography», Vol. 5, n.9, pp. 30-53.
- LATTUADA A., PATELLANI F. (2017), *Matera 1953*, Milano Humboldt Books.
- LATTUADA A. (1953), *Ho lasciato Matera senza Matera*, in «Cinema Nuovo», n 5, pp.108-109.
- LEFEBVRE M. (2011), *On Landscape in Narrative Cinema*, «Canadian Journal of Film Studies – Revue Canadienne D'Etudes Cinématographiques», vol. 20, n. 1, pp. 61-78
- MINNINI M. (2017), *MateraLucania2017. Laboratorio città paesaggio*, Quodlibet Studio. Città e paesaggio.
- MITCHELL 1994
- QUARESIMA L. (1988), *La scure, il rogo (e il fucile): "La Lupa", da Verga a Lattuada*, «Annali d'Italianistica», Vol. 6, pp. 123-147
- RAFFESTIN C. (2005), *Dalla nostalgia del territorio al desiderio di paesaggio. Elementi per una teoria del paesaggio*, Firenze, Alinea editrice
- STEIMATSKY N. (2008), *Italian Locations. Reinhabiting the Past in Postwar Cinema*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- «Tempo», XIV, n.36, 1952

Fonti d'archivio

Roma, Archivio Centrale dello Stato, Ministero del Turismo e dello Spettacolo. Direzione Generale Spettacolo, CF 16-5000, B. 48/ F.lo 1342.

URBEMURMI

PREPRINT