

## CINEMA E LETTERATURA

### DAL MERIDIONALISMO AL MERIDIANISMO: UN NUOVO CINEMA

FEDERICO GIORDANO  
Università per Stranieri di Perugia

Il meridionalismo classico, sia pure valutando la questione in termini generalissimi e rozzi, consapevoli delle numerose varianti interne e specificità che pertengono al singolo autore, sembra avere un'idea del Sud dialettica. Ossia il Meridione, in tale approccio, non andrebbe inteso in sé, valutandone prerogative e note distintive al di fuori del contesto nazionale, ma a confronto con entità altre. Esso dunque sarebbe continuamente “mancante”, collocato ad un livello più basso rispetto ad un indice che applichi il Nord o altra parte del primo mondo come parametro di raffronto. Il Sud sarebbe dunque zona “depressa”, sottosviluppata, problematica, immatura. Tuttavia tale ipotesi metodologica, cui il meridionalismo classico parrebbe presiedere, ha il merito di avere sollecitato l'interesse degli intellettuali progressisti della nazione nei confronti dei territori meridionali.

Il nuovo meridionalismo a questa corrente di pensiero pare opporsi, più che contrapporre un localismo ad un altro, come pure spesso è avvenuto nella cultura profonda della società italiana dagli anni novanta in poi<sup>1</sup>. La nuova visione meridionalista cui qui ci si riferisce è quella derivata dalle considerazioni sviluppate ne *Il pensiero meridiano* anzitutto, ma anche *Paeninsula*, *Modernizzare stanca*, *Homo civicus*, dal sociologo della conoscenza Franco Cassano<sup>2</sup>, sulla scorta delle originarie teorizzazioni di Camus<sup>3</sup>. Il *meridianismo* è volto a valutare alcune peculiarità del Sud e a posizionarle nel loro valore attuale, senza metterle a confronto con realtà

---

<sup>1</sup> Per una rapida ricognizione sui paradigmi in campo si veda: Gaetano Minichiello, **Meridionalismo**, Milano: Editrice Bibliografica, 1997. Franco Cassano stesso, il capofila del nuovo orientamento, ha provato una composizione delle istanze del meridionalismo classico con i temi del pensiero meridiano in **Tre modi di vedere il Sud**, Bologna: il Mulino, 2009.

<sup>2</sup> Franco Cassano, **Il pensiero meridiano**, Roma-Bari: Laterza, 1996. *Idem*, *Paeninsula*, Laterza: Roma-Bari, 1998. *Idem*, **Modernizzare stanca**, Bologna: il Mulino, 2001. *Idem*, **Homo civicus**, Bari: Dedalo, 2004.

<sup>3</sup> Il capitolo **Il pensiero meridiano** è l'ultimo del testo di Albert Camus, **L'uomo in rivolta** [1951], Milano: Bompiani, 2012.

alternative che misurano la loro efficacia su termini di raffronto di altro tipo, la cui commensurabilità è, rispetto ad esse, piuttosto dubbia. In altre parole la valutazione degli attributi del Sud non assume dei parametri quantitativi come metro per la misurazione delle caratteristiche stesse, quanto piuttosto parametri qualitativi. In questo senso la dimensione “culturale”, non immediatamente misurabile, assume un rilievo particolare. Quello che in termini di “sviluppo” economico viene ritenuto un fardello che blocca il progresso del Sud (i rapporti associati e persino familiari più stretti, la lentezza, l’attitudine a valorizzare il tempo libero o meglio l’*otium* rispetto a quello “impegnato o programmato”, la vita comune in esterno e il conseguente rilievo della dimensione paesaggistica – urbana e non –, la visione della rarità di insediamenti industriali non come una carenza, quanto piuttosto la scelta di una evoluzione socio-economico alternativa, il diffuso senso del sacro), dal pensiero meridiano viene, sia pure euristicamente e non sulla base di dati scientifici inoppugnabili, ribaltato e ritenuto prerogativa che consente una migliore “qualità” della vita.

Il *pensiero meridiano* incide profondamente nel tessuto culturale meridionale, influenzando intellettuali ed artisti che ne vengono suggestionati<sup>4</sup>, dando vita a opere e poetiche che ad esso si ispirano, indipendentemente dalle intenzioni del testo dello stesso aurorale di Cassano, che si pone su un piano affatto differente da quello della riflessione estetologica. Quanto a *Il pensiero meridiano* è riuscito è stato il creare un vero e proprio tessuto identitario comune alle ricerche artistiche meridionali, che hanno trovato in tale base teorica la giustificazione della propria poetica di recupero e valorizzazione delle manifestazioni popolari e tradizionali (la musica e le celebrazioni rituali in primo luogo), di valorizzazione di volti, luoghi e usi del Sud attuale e di scavo archeologico alla ricerca di una cultura comune, originaria e specifica delle zone meridionali.

Il cinema, accanto alla musica e al teatro di ricerca, ha avuto ampia parte nella scelta di accogliere il *meridianismo* come nuovo modo di approcciarsi alle realtà del Sud<sup>5</sup>. Il mezzo cinematografico, per sua natura, si è orientato a sottolineare gli aspetti che gli sono più propri, ossia la dimensione del visibile anzitutto. In questo senso la valorizzazione del paesaggio del Sud all’interno dell’estetica filmica meridianista ha una ampia e rilevante parte.

---

<sup>4</sup> Il libro di Cassano ha avuto notevoli fortune in ambiti disparati (dal *marketing* territoriale, alla filosofia, alla organizzazione di eventi, alla politica), fra i molti testi che hanno assunto le tesi del sociologo pugliese va citato almeno Mario Alcaro, **Sull’identità meridionale**, Torino: Bollati Boringhieri, 1999.

<sup>5</sup> Cfr. in proposito Tiziana Ferrero-Regis, **Recent Italian Cinema. Spaces, Contexts, Experiences**, Leicester: Troubador, 2009, pp. 201-241 e Maria Bonaria Urban, Ronald De Rooy, Ineke Vedder, Mauro Scorretti (a cura di), **Le frontiere del Sud. Culture e lingue a contatto**, Cagliari: CUEC, 2011.

Il *pensiero meridiano* è, infatti, un pensiero della differenza, è una teoria dello sviluppo sostenibile ed è una geofilosofia, come segnalato dallo stesso Franco Cassano. Il che significa che esso da un lato vuole valorizzare la “diversità” meridionale, in solido con le teorie appartenenti ai *Cultural Studies* che vogliono una demistificazione del pensiero affermatosi attraverso le narrazioni imposte dai detentori del potere politico ed economico (la Storia dalla parte dei vincitori). Il meridianismo, su un versante, è dunque un pensiero della differenza *etnica* più che di genere, vicino agli studi coloniali più che ai *gender studies*, che assume, dunque, il popolo e il territorio meridionale essere stati spazio di conquista coloniale, anche culturale, cui si deve rispondere con una epifania liberatoria, che provenga, se possibile, dall’interno dei territori stessi e da parte degli stessi intellettuali meridionali (i meridionali sarebbero delle sorte di “indiani d’America” d’Italia, per raffrontarsi al campo di studi cui si guarda)<sup>6</sup>. In altro senso il pensiero meridiano rievoca le teorie latouchiane della decrescita (sebbene Latouche si sia dichiarato estraneo a questa linea teorica, tuttavia il prestito dalle sue opere sussiste al di là della volontà dell’autore)<sup>7</sup> e quelle economiche dell’uso “fair” delle risorse<sup>8</sup>, nonché del legame fra territorio locale e le stesse (vicino in questo a “Slow Food”, non a caso pensiero della “lentezza”). Infine il meridianismo è un pensiero “geofilosofico” che valuta il rilievo della densità simbolica dei luoghi<sup>9</sup>, il senso

---

<sup>6</sup> Riferimenti al pensiero meridiano come teoria della differenza sono in Cfr. Franco Cassano, “Introduzione: Pensare da qui”, in Giuseppe Goffredo, **Cadmos cerca Europa**, Torino: Bollati Boringhieri, 2000, p. 20, con un richiamo al testo di Martin Bernal, **Atena nera**, Parma: Pratiche, 1997. Riferimenti al colonialismo da accostare al pensiero sul Meridione sono anche in Franco Cassano, **Tre modi di vedere il Sud**, cit., pp. 35-42.

<sup>7</sup> Per la posizione di Serge Latouche sul meridianismo si veda: Serge Latouche, “La sfida della ragione mediterranea”, **Inoltre**, 3, inverno 2000, n. monografico **Del Mediterraneo e altro**, pp. 144-149. Sul rapporto fra Cassano e Latouche in posizioni più prossime al primo dei due Cfr. Giuseppe Cacciatore, “Tradizione meridionalistica e ‘nuovi Pensieri’ sul Sud”, **Ora locale**, 4(3), Marzo-Aprile 2001, p. 13; per una posizione che medi le due istanze si veda Francesca Saffioti, **Come usare un pensiero meridiano**, **Lettere Meridiane**, Gennaio-Febbraio-Marzo 2005, p. 3.

<sup>8</sup> Cfr. Tonino Perna, **Fair trade. La sfida etica al mercato mondiale**, Torino: Bollati Boringhieri, 1999. Un riferimento esplicito al legame fra pensiero meridiano e sviluppo sostenibile è in Enzo Tiezzi, Nadia Marchettini, **Che cos’è lo sviluppo sostenibile?**, Roma: Donzelli, 1999, pp. 9-15.

<sup>9</sup> Franco Cassano, “Geofilosofia del Mediterraneo”, **Inoltre**, 3, inverno 2000, n. monografico **Del Mediterraneo e altro**, p. 172. Si vedano inoltre Francesca Saffioti, **Geofilosofia del mare**, Reggio Emilia: Diabasis, 2007 e Caterina Resta, **Geofilosofia del Mediterraneo**, Messina: Mesogea, 2012.

del sacro che è racchiuso in molti di essi, in questo, invece, prossimo ad alcuni esiti della antropologia culturale e visuale e della filosofia e vero erede di De Martino, De Seta, Carpitella, Di Gianni, Pasolini, Mingozzi e vicino ad alcune teorizzazioni di Mircea Eliade, Franco La Cecla, Massimo Cacciari, Franco Farinelli.

Il cinema italiano che si ispira al *pensiero meridiano* presenta alcuni tratti caratteristici comuni evidenti. Il più eclatante è il desiderio di allontanarsi da una rappresentazione, di luoghi e usanze, che attinga allo stereotipo. In questo senso una delle strategie messe in campo, prima ancora che un disegno contenutistico è una tattica produttiva. La rappresentazione dei luoghi del Sud, dagli anni novanta in poi, proviene da uno sguardo interno ai territori in questione. Tale “essere interno” non significa di necessità che il cineasta che produce la rappresentazione del Sud deve essere ineluttabilmente nato in quei luoghi che si raffigurano, quanto piuttosto consonare con essi. In questo senso quello che si vuole superare è una rappresentazione colonialista del Meridione (quella esemplificata dal Germi della commedia siciliana), quella che vede i popoli segnati da comportamenti ancestrali, primitivistici, sostanzialmente votati alla sopraffazione, in virtù di un quasi essenziale stigma proveniente dalla appartenenza ad un territorio e alle sue inestricabili e invincibili consuetudini (sottolineato plasticamente dalle rappresentazioni corporee lombrosiane dei locali). I registi dunque non sono più esclusivamente le avanguardie di case di produzione romane che arrivano a girare nei luoghi premettendo alla conoscenza degli stessi un *pre-giudizio* (positivo o negativo che sia). Capita che, fra i contemporanei, vi siano registi nati nel Meridione che, pur agendo entro un contesto produttivo di origine esterno ai luoghi rappresentati, raccontano una storia localizzata nello spazio meglio conosciuto per esperienza di vita (il caso più noto è quello di Giuseppe Tornatore). In altri casi, invece, nascono vere e proprie realtà produttive che basano la propria sede operativa nei territori meridionali (Nutrimenti Terrestri a Messina o Teatri Uniti a Napoli ad esempio). Lo sguardo si fa, dunque, utilizzando i termini di Dennis Cosgrove, quello dell’*insider*, dell’osservatore interno, cui magari può sfuggire qualcosa della quotidianità dei luoghi che un *outsider* può invece notare, ma che è in grado di cogliere la densità simbolica dei paesaggi<sup>10</sup>, il motivo della loro significatività per gli abitanti che li occupano, al di là della loro esteriorità. Questi, inoltre, può penetrare con precisione etnologica entro i comportamenti, i riti, i gesti, i tempi delle popolazioni locali, senza cedere a semplificazioni o banalizzazioni stereotipe. Molti possono essere gli esempi fra i registi italiani in questo senso: Mario Martone, Antonio Capuano, Francesco Calogero, Michelangelo Frammartino, Gianni Amelio, Sergio Rubini ecc.

---

<sup>10</sup> Denis Cosgrove, **Realtà sociali e paesaggio simbolico**, Milano: Unicopli, 1990, *passim*.

La valutazione dei luoghi dal punto di vista dell'*insider* non implica la rimozione delle variabili negative che in essi si formano. Si pensi ad esempio a Cipri e Maresco e ai loro primi due lungometraggi di finzione, *Lo zio di Brooklyn*, e *Totò che visse due volte*, che costruiscono un universo di paria senza speranze, fra macerie morali e fisiche, perversioni del desiderio, e aspirazione ad una grazia e ad un sacro che sempre si nega (il Messia Totò viene sciolto nell'acido dal suo doppio mafioso in *Totò che visse due volte*). Quanto conta è che il paesaggio è un correlativo oggettivo delle miserie dei protagonisti. Le zone periferiche, difficilmente identificabili, trasudano disperazione e disfacimento<sup>11</sup>, e non rendono conto dell'intera realtà paesaggistica palermitana, con i suoi colori brucianti (domina un bianco e nero contrastatissimo), né del centro città con le sue emergenze monumentali o della zona costiera. Tuttavia il paesaggio risulta in qualche modo "valorizzato". C'è maggiore densità teorica, percezione del "sacro" che li sottintende e precisione antropologica nella rappresentazione delle macerie dei *terrain vagues* palermitani e dei disperati *minus habentes* che li popolano, di quanto non ve ne sia in decine di film di denuncia sulla mafia siciliana. Il vero sottinteso della violenza mafiosa, il vero portato, è il paesaggio violato di Cipri e Maresco, irrealistico quanto quello di Tornatore, eppure, in qualche modo ad esso complementare nella sur-realtà che vira verso il realismo etnologico<sup>12</sup>,

---

<sup>11</sup> Cfr. Gianni Canova, "La poetica della rovina urbana nel cinema di Cipri e Maresco", in Marco Bertozzi (a cura di), **Il cinema, l'architettura, la città**, Bari: Dedalo, 2001, pp. 100-103; Abele Longo, "Palermo nei film di Cipri e Maresco", in Robert Lumley, John Foot (a cura di), **Le città visibili. Spazi urbani in Italia, culture e trasformazioni dal dopoguerra a oggi**, Milano: Il Saggiatore, 2007, pp. 221-234.

<sup>12</sup> Le due linee di pensiero possono accostarsi come dimostrato dalle riviste **Documents** ed **Acéphale** di Bataille, si veda in proposito James Clifford, **I frutti puri impazziscono**, Torino: Bollati Boringhieri, 1993, pp. 143-182. Il tema etnologico del "sacrificio" è presente con evidenza in molta parte del cinema italiano contemporaneo, Cipri e Maresco e Tornatore inclusi, nei quali spesso c'è un "capro espiatorio" che paga col sacrificio personale il ricostituirsi rinnovato dell'ordine sociale (ad esempio Onoff in **Una pura formalità**, Irena ne **La sconosciuta**, Beata ne **L'uomo delle stelle**, Paletta, che viene addirittura crocifisso, Pitrinu e Totò in **Totò che visse due volte**, Errol Douglas in **Il ritorno di Cagliostro**. Sul sacrificio in Cipri e Maresco cfr. Ezio Alberione, "Di fronte al sacrificio dell'uomo e alla morte di Dio. L'ambivalenza del sacro in alcuni film di Shyamalan e di Cipri e Maresco", in Carlo Tagliabue, Flavio Vergerio (a cura di), **La fatal quiete. La rappresentazione della morte nel cinema**, Torino: Lindau, 2005. Più in generale su sacrificio e capro espiatorio come strumento di rimozione del male e di rifondazione sociale si veda René Girard, **La violenza e il sacro**, Milano: Adelphi, 1980. Per un'applicazione

(surrealismo alla Buñuel, nel caso di Ciprì e Maresco, e fiabesco alla Chagall nel caso di Tornatore).

Un altro film significativo della logica paesaggistica meridiana, tutt'altro che apologetica, è *Il ladro di bambini* di Gianni Amelio, laddove, sulla costa jonica reggina, vengono illustrate le nequizie perpetrate dall'abusivismo edilizio, e la rottura dei rapporti con la "sacralità" del territorio da parte degli abitanti che sposano la modernità consumistica (i parenti del carabiniere interpretato da Enrico Lo Verso, che costruiscono un ristorante in un fabbricato parzialmente abusivo, lo stesso Lo Verso che immagina di stabilirsi colà e osservando il paesaggio dal tetto, non intravede la deturpazione del territorio). Come contraltare, ma anche come chiusura complementare del ragionamento del film sul paesaggio, Amelio riprende l'anziana nonna del carabiniere che, al bordo della Statale 106, coltiva un orto, soffocato dal traffico automobilistico. Esso, e colei che ne ha cura, divengono il simbolo dei perduti rapporti di connessione armonica fra territorio e abitanti. L'anziana custodisce la memoria di "Lari e Penati" (spiriti della casa e della famiglia) attraverso questo piccolo "residuo" paesaggistico. Non a caso è proprio la donna a riservare al giovane ed ai bambini che accompagna le scene di affetto più sincero e caloroso<sup>13</sup>. Intimità dei rapporti, qualità dei sentimenti umani e costruzione del paesaggio armonico (l'orto) si corrispondono. Amelio relativizzerà la sua visione e, ritornando sul medesimo set, nel successivo *Uno schermo sull'acqua*, verificherà la presenza di un legame di "appaesamento", "mente locale", "spazio vissuto"<sup>14</sup>, identità fra luoghi e abitanti che consente il "sentirsi a casa", ormai impossibile negli spazi delocalizzati della postmodernità (casermoni adibiti a centri commerciali e filari di identiche villette, come pure luoghi turistici ormai impregnati dello stesso lessico in tutto il mondo), non solo nei terreni sguarniti da costruzioni, ma anche nel resto del territorio: la costruzione senza tregua degli scheletri dei palazzi diverrà l'epitome della "emancipazione

---

delle teorie di Girard in campo cinematografico si veda Eleonora Bujatti, Pierpaolo Antonello (a cura di), **La violenza allo specchio. Passione e sacrificio nel cinema contemporaneo**, Massa: Transeuropa, 2009.

<sup>13</sup> Solo momento di "empatia" fra personaggi esterni al trio formato da Lo Verso e dai bambini nel prima dell'incontro con le turiste straniere nel finale. La costruzione di una difficile empatia nel film, non aiutata da territori così violati, è al centro dell'analisi di Chiara Selvaggi, in **La relazione postmoderna. Cinema e letteratura nell'era globale in Amelio, Bellocchio, Barthes, Garrone, Saviano e Tarantino**, Milano: Franco Angeli, 2012, pp. 51-53.

<sup>14</sup> Cfr. Armand Frémont, **La regione. Uno spazio per vivere** [1976], Milano: Franco Angeli, 1978. Franco La Cecla, **Mente locale – per un'antropologia dell'abitare**, Milano: Elèuthera, 1993; *Idem*, **Perdersi. L'uomo senza ambiente**, Roma-Bari: Laterza, 2000.

economica di un luogo”<sup>15</sup>. Dunque “valorizzazione” del territorio e riconoscimento di un paesaggio visto dall’interno non significa solo indirizzarsi verso la categoria estetica del “bello” o del “pittoresco”. Difatti i film nei quali permane una visione dei luoghi meridionali turistico-cartolinesca, essi appaiono “delocalizzati” o poco affini ad uno sguardo “interno”, appiattiti su visione da generico “Club Méditerranée”, che potrebbe adattarsi, con minime variazioni, a sponde differenti del *mare nostrum* (*Panarea, Vita Smeralda, Operazione Vacanze, Il Postino*, non a caso palesemente debitore della mano di Radford nelle scene paesaggistiche o la Taormina di *Grande grosso...e Verdone* e le isole Eolie di *Caro diario*, casi più interessanti perché appalesano un qualche sentimento critico nei confronti di questa turisticizzazione che provvede ad una omologazione paesaggistica). In questo senso è rilevante un corposo gruppo di film nel quale il Sud, ribaltando il percorso tradizionale degli emigranti de *Il cammino della speranza*, o *Rocco e i suoi fratelli*, diviene una meta verso la quale dirigersi (*Tre uomini e una gamba, Verso Sud*), o, più spesso, un luogo al quale “ritornare” dopo essersi allontanati (*Preferisco il rumore del mare, Tornare indietro* ad esempio). Il movente del *nostos* va al di là dell’interesse esteriore che i luoghi presentano, o quantomeno non si rientra primariamente per questo motivo. Nel Sud che propone le sue caratteristiche meridiane si ritorna non tanto o non solo per le bellezze naturali e paesaggistiche, ma anzitutto per la resistenza presentata dai luoghi a ritmi e modalità della “tecnica” – ovvero della globalizzazione, che qui attecchisce meno di altrove. Si veda l’emblematico caso di *Focaccia Blues*, film di Nico Cirasola, nel quale si racconta la storia vera di un McDonald’s, ad Altamura, che è costretto a chiudere i battenti a causa di una focacceria che vende prodotti legati al territorio. Si ritorna al Sud, inoltre, per i legami comunitari più a misura d’uomo che le regioni del Meridione in taluni casi sembrano proporre, basati sui rapporti di amicizia e parentela, interpretati ormai non solo come patologia sociale (*L’abbuffata, Basilicata coast to coast, Sange vivo, Tutto l’amore che c’è*).

Dove il paesaggio appare davvero “meridiano”, ovvero pregno di un sottofondo geofilosofico che ne rivela densità mitico-simboliche e ne illustra la *Stimmung* (l’atmosfera, l’essenza, il *genius loci*)<sup>16</sup> non solo in quanto è visibile, ma in quanto è invisibile in esso, è quando mostra i suoi legami con il sacro cristiano e pagano<sup>17</sup>. E così, nei riti e musiche ancestrali che si spandono nelle

---

<sup>15</sup> Cfr. Gianni Amelio, **Se volete voi...**, in Domenico Scalzo (a cura di), **Gianni Amelio un posto al cinema**, Torino: Lindau, 2001, p. 272.

<sup>16</sup> Cfr. Georg Simmel, “Filosofia del paesaggio” [1913], in **Saggi sul paesaggio**, Roma: Armando, 2006, pp. 53-70.

<sup>17</sup> Sul sacro declinato nel senso della religiosità popolare in una prospettiva meridiana cfr. Vito Teti, “Aspetti antropologici della cultura meridiana: appartenenza comunitaria e senso religioso al Sud”, in Giacomo Panizza (a cura di), **Capaci di futuro**, Soveria Mannelli: Rubbettino, 2005, pp. 15-34.

campagne e nelle piazze di Winspeare e di De Seta, nelle persistenze mitiche autoctone che vivono ancora nei luoghi e si rendono visibili nel Gaudino di *Giro di luna tra terra e mare*, nel Martone de *La salita*, nel Cattani de *Il rdbomante*, nel Capuano di *Sofialorèn*, nel Corsicato de *I buchi neri*, si sperimentano le vere rappresentazioni paesaggistiche nelle quali si avverte il *genius loci*. Sono paesaggi non di necessità “realistici”, tuttavia, pur nella loro frammistione di reale e fantastico, essi sono “reali”, riportano sullo schermo il vero corrispondersi di luoghi e culture presso le comunità locali. In questo senso il cinema meridiano sembra l’erede non tanto di opere “di denuncia” che si soffermano su patologie e presunto sottosviluppo meridionale, quanto piuttosto di quei registi che hanno elevato l’impasto di realtà e simbolo a strumento interpretativo di realtà, comunità e culture meridionali<sup>18</sup>: il Pasolini “mitico”, l’Antonioni de *L’avventura*, il Rosi di *C’era una volta*, il Rossellini di *Stromboli, Paisà e Viaggio in Italia*, il De Seta documentarista, il Carmelo Bene di *Nostra Signora dei Turchi*. Da questa genealogia “a posteriori” si può dedurre come lo sguardo “meridiano” non sia un’improvvisa emergenza degli ultimi anni, ma affondi le sue radici in elementi presenti nella cultura meridionale, anche cinematografica, del secondo dopoguerra, che nei secondi anni novanta ha trovato un momento di sintesi e sistematizzazione, cogliendo esigenze interne alle società del Sud divenute ormai pressanti, e che ancora oggi mostra le sue propaggini nelle rappresentazioni del Sud odierne.

---

<sup>18</sup> Su questo paradigma filmico che mescola reale e simbolico si veda: Sandro Bernardi, “I paesaggi nella ‘trilogia della guerra’: realtà e metafora”, in Callisto Cosulich (a cura di), **Storia del cinema italiano 1945-1948**, Vol. VII, Venezia-Roma: Marsilio-Edizioni di Bianco & Nero, 2003, pp. 97-113.