

Tra cielo e vulcano: sui confini tematici e stilistici in *Stromboli* di Roberto Rossellini

Vincenzo Maggitti

Nell'Italia del dopoguerra l'idea di confine è stata tra le principali linee di ridefinizione del paese, non solo geografica, ma anche culturale. Il cinema neorealista ha contribuito fortemente a questo progetto, e, per quanto divergenti fossero al suo interno le tensioni interpretative, tanto da porre in dubbio l'esistenza stessa di una corrente cinematografica riconoscibile nella definizione di "neorealista", l'attenzione allo spazio, urbano ed extra-urbano, come elemento precipuo del racconto, ne caratterizza la produzione. Nell'ambito della cinematografia postbellica, il nome di Roberto Rossellini appare come quello più impegnato nel consegnare all'immaginario collettivo la nuova mappa d'Italia, che, nel film *Paisà* (1946), rappresenta l'unica «costante in una raccolta di episodi che cambiano di luogo e di personaggi» (Restivo 2002: 63). Il tema del confine qui coincide con il senso di riconquista territoriale che la macchina da presa offre allo spettatore, accompagnandone lo sguardo a quello delle truppe degli alleati, dei partigiani e dei civili. Ma l'attenzione per il difficile processo di adeguamento tra un territorio frammentato e i personaggi problematici che lo percorrono resta stabile anche nei film meno segnati dall'urgenza politica di dare una visione cinematografica della terra liberata, per quanto ripresa in un movimento anch'esso parcellizzato e incompiuto quanto la nazione stessa.

In questo articolo prendiamo in considerazione il film *Stromboli*, segnato dalla presenza di Ingrid Bergman, attrice con cui Rossellini

ebbe un sodalizio artistico e sentimentale. *Stromboli* (1949) è il film che inaugura il cosiddetto 'periodo psicologico' di Rossellini, e, piuttosto che rinviare a un genere specifico, il film è abitualmente considerato come parte di una trilogia, i cui titoli (oltre a *Stromboli*, s'includono *Europa '51*, 1952 e *Viaggio in Italia*, 1954) sono legati dal tema della solitudine, oltre che dalla presenza della Bergman come interprete dei personaggi protagonisti. La prospettiva qui assunta poggia, invece, sulla convinzione che la solitudine come tema non esaurisca la modernità cinematografica della loro collaborazione. Senza dubbio i personaggi delineati dalla Bergman sono soli di fronte all'incomprensione del mondo che li circonda, ma è nel rapporto difficile e mutevole di questi personaggi con gli spazi peninsulari che si offrono allo spettatore configurazioni tematiche non meno rilevanti della solitudine esistenziale. Anche il piano temporale dei film, in effetti, serve a demarcare meglio i rapporti tra i film nati dalla collaborazione: sia in *Stromboli* sia in *Viaggio in Italia* il confronto, per eccesso di semplificazione, è con una permanenza del passato nella scena presente dell'Italia postbellica, mentre per *Europa '51* il dramma è vissuto nella scoperta di zone invisibili o viste con nuovo sguardo all'interno del tessuto urbano della città contemporanea; elemento, questo, che avvicina il film con maggiore pertinenza al vero escluso dalla sistemazione critica dei film della coppia, il problematico *Die Angst* (*La paura*, 1954) che, sebbene si svolga a Monaco, colloca lo spettatore in un'analogia sensazione di spaesamento di fronte alla città e alle sue forme.

Anche per i film di cui si tratta in questo articolo la reazione dei personaggi agli spazi attraversati rientra nella gamma dell'approccio psicogeografico al paesaggio di cui Bernardi ha dimostrato la pervasività nel cinema italiano del secondo dopoguerra¹. Mentre *Europa '51* e *Die Angst* si svolgono all'interno di un contesto urbano, *Stromboli* e *Viaggio in Italia* si muovono su percorsi in itinere che nel secondo film abbozzano un potenziale *on the road*, la cui sconfessione, tuttavia, avviene sin dalla prima sequenza. Il movimento descritto nel

¹ Per approfondire l'argomento cfr. Bernardi 2002.

film va in direzione opposta a quello di *Paisà*: dal nord dell'Europa i coniugi Joyce si muovono verso Napoli. Il *road film* evocato dalla prima sequenza in auto serve letteralmente da pretesto per esibire i preconetti della coppia (soprattutto del marito Alexander) sull'Italia e sugli italiani, inserendoli nella rete di frontiere economiche, culturali, linguistiche e politiche che sono un aspetto determinante della geografia europea. Sulla strada per giungere alla villa ereditata dallo zio Homer, la macchina si deve arrestare per la presenza di un gregge di pecore che si attarda nell'attraversarla. L'incidente, se pur minimo, è il prodromo allo slittamento a ritroso che il viaggio subirà di lì a poco, e rappresenta un punto di passaggio liminale nel film, nel senso in cui Wendy Everett definisce il confine come «both a preoccupation and an interruption of the journey» (Everett 2009: 172). L'itinerario, in seguito, si sposterà sul piano temporale attraverso i ricordi dell'amore giovanile di Katherine per un poeta morto prematuramente. Il legame tangibile tra dislocamento spaziale e temporale trova qui un'inedita configurazione.

Anche in *Stromboli* la figura del limite prende sostanza fin dall'inizio, quando gli incontri fra Karin, la profuga straniera e Antonio, il militare siciliano prossimo al congedo, avvengono attraverso la barriera di filo spinato che divide i rispettivi settori, aggiungendo un'ulteriore difficoltà allo scambio già compromesso dalle differenze linguistiche, oltre che da quelle culturali, tra i due.

La liminalità che abita tematicamente il film riguarda anche i generi e la scrittura cinematografici, solo apparentemente banditi da un codice di presunto e trasparente rispecchiamento della realtà. Nei paragrafi successivi si tratterà anche di questo aspetto, prima solo accennato nella deviazione di *Viaggio in Italia* dal genere 'sulla strada', nel cui solco sembra iscriversi fin dal titolo. In modo particolare, ci soffermeremo sulle filiazioni melodrammatiche rinvenibili nella struttura episodica di *Stromboli* e su come s'innestino nella professione attoriale della Bergman, che giunge in Italia portandosi in dote il metodo di recitazione hollywoodiano, oltre alla condanna da reprobata che la sua 'fuga' da Hollywood le aveva guadagnato. Per il cinema stesso di Rossellini, l'attrice straniera diventò materia performativa del

racconto di un'estraneità che il regista sentiva nei confronti del consorzio politico, ideologico e estetico del periodo postbellico, attraverso la sua proiezione in personaggi cinematografici che si scontrano con il pregiudizio e l'incapacità di ascolto dei propri interlocutori².

1. La straniera e l'isola

L'isola di Stromboli porta stratificati i segni storici di un luogo scelto per interpretare geograficamente un verdetto di condanna all'emarginazione dal consorzio umano. Le Eolie, di cui l'isola fa parte, furono interdette a tutti i forestieri fino alla fine della seconda guerra mondiale: i Borbone e i Savoia ci avevano segregato i condannati ai lavori forzati. Più tardi erano diventate luogo di confino politico. Prima Saragat, Pertini e i fratelli Rosselli; poi, dopo Piazzale Loreto, Edda Ciano³. L'arrivo della protagonista Karin sull'isola è quasi simbolico nel suo incarnare la riapertura, almeno ufficiosa, dell'isola agli stranieri. Ma la diversità che Karin sente nei confronti degli isolani è, insieme, anche un sentimento che la Bergman prova come attrice nei confronti dei dilettanti con cui si trovava improvvisamente a lavorare. Nel film questa analogia prende corpo soprattutto quando i due neoposi giungono sull'isola: abbandonata la comunità del campo profughi, eterogenea quanto Hollywood per provenienza, ma univoca per la presenza di sole donne, Karin, lituana sfuggita alla persecuzione nazista, esprime l'insofferenza per la desolazione dell'isola, che la priva della complicità muliebre che aveva caratterizzato la sua vita nel

² Questa la tesi di arrivo di Dagrada 2005, cui la conducono le dettagliate analisi comparative tra le versioni dei film distribuite negli Stati Uniti e in Europa. La versione licenziata dalla casa di produzione nordamericana di *Stromboli* per il mercato americano non venne approvata da Rossellini, che se ne dissociò.

³ Queste notizie si leggono in Anile – Giannice 2000, con una dettagliata ricostruzione della competizione sentimentale con Anna Magnani.

campo. A guardare meglio, però, Karin conduceva una vita isolata anche nell'intimità condivisa del campo, se già la prima sequenza ce la mostra appartata e distesa sul suo letto, mentre le altre donne parlano, in lingue diverse, delle loro famiglie lontane e del desiderio di ricongiungersi a loro. Karin, invece, non ha nessuno da raggiungere, e la negazione del visto per l'Argentina dissipa l'ultima esitazione ad accettare la proposta di matrimonio del soldato. La promessa di libertà che guida la scelta di Karin viene, però, a scontrarsi con la chiusura insulare della nuova meta, che si presenta agli occhi della donna come una nuova prigione, una prigione-labirinto, che ripete il modulo segregante del campo profughi. Ne percepiamo l'angoscia quando Karin esce per la prima volta in paese e si perde in un reticolato di stradine che le chiudono ogni via d'uscita.

Come reazione al carattere reclusivo della sua permanenza sull'isola, Karin cercherà di rendere casa una proiezione del suo desiderio di abolire i limiti imposti fra interno ed esterno, dipingendo le pareti di motivi floreali e accogliendo un vero cactus nell'ingresso. Oltre all'esigenza di abbellire l'ambiente domestico, troviamo in Karin la spinta a dialogare con una natura altrettanto ostile che gli isolani, una ricerca che si avvia proprio a partire dall'inaspettato sollievo che le procura il profumo di un ramoscello di rosmarino cresciuto nella crepa di un muro, mentre si muove isterica fra le viuzze del paese. Il tentativo quasi kitsch di creare la natura dentro la casa, in antitesi al paesaggio desolato e bruciato dal vulcano che le si offre all'esterno, viene interpretato dalle donne del villaggio in chiave morale, innervando di senso melodrammatico il gesto (vedremo meglio in seguito il connubio delle due istanze nel film), come se fosse un atto di superbia e di mancanza di modestia.

Pur mostrata inizialmente come vittima del pregiudizio, Karin acquisisce in seguito i tratti infidi che caratterizzavano la figura dello straniero nel melodramma francese più classico, in cui l'ambiente solitamente campestre viene minacciato dall'esterno, dallo «spazio del

pericolo» (Thommaseau 2009: 17)⁴, fino a quando la sua espulsione non permette il ritorno della sicurezza sociale. Il primo di questi tratti viene esibito durante la visita di Karin al prete del villaggio: proprio questi, in effetti, le aveva suggerito di dedicarsi all'abbellimento della dimora come passatempo che avrebbe migliorato i suoi rapporti con Antonio e favorito il suo inserimento nella comunità. Il dialogo inizia in tono confessionale con il racconto di Karin sul proprio passato, una versione intima, anzi, melodrammatica, delle proprie dichiarazioni davanti alla commissione giudiziaria del campo profughi. In un crescendo emotivo, la donna passa a forme di subdola seduzione, non appena saputo dell'ingente somma di denaro ricevuta dal prete in eredità (da uno degli isolani che avevano fatto fortuna in America) al fine di risistemare il cimitero. Brunette addebita lo scarto piuttosto netto fra i registri al tormento interiore di Karin, reso manifesto dal motivo seghettato stampato sul vestito che indossa (Brunette 1996: 120), ma la scena gioca, piuttosto, a favore dell'appropriazione di un ruolo di moglie insoddisfatta che accentua le differenze sociali ed emotive dell'estranea. Trovando nel rappresentante istituzionale della Chiesa la stessa crudele indifferenza di Dio, Karin si rivolge all'altro 'straniero' del luogo, l'uomo che lavora al faro, con cui flirta per farsi aiutare a fuggire dall'isola. In questo caso, l'esibizione del suo lato oscuro di ammaliatrice emerge senza soluzione di continuità dal gesto infantile con cui smette di prendere il sole distesa su una pietra e si alza per mettersi a seguire i bambini dell'isola nella loro esplorazione degli scogli. L'episodio, inoltre, inquadra il giudizio delle donne dell'isola, parate in una scura teoria che segue parallela il profilo della scogliera, mentre guardano con disapprovazione Karin in acqua con l'uomo, la stessa prospettiva che viene colta *en abyme* da una delle foto di scena scattate durante le riprese da Gordon Parks: tre figure vestite di nero osservano, indistinte, Karin/Bergman in camicia bianca, che avanza, in

⁴ Sempre nella prefazione l'autore scrive che «il primo dei malintesi a proposito del melodramma potrebbe risiedere nel fatto che si impieghi sempre il termine al singolare quando invece il plurale s'impone» (*ibid.*: 16, traduzione di chi scrive).

primo piano, restituendo uno sguardo obliquo di consapevole difformità⁵.

Karin si sposta fra gli interni e gli esterni del melodramma isolano in modo da incrinare l'alternanza convenzionale che all'epoca attribuiva ai sessi ruoli complementari. Viene così ribaltata la contrapposizione fra «her domestic instincts and his inclination to roam» (Shiel 2006: 42) che lo studioso ha individuato a proposito del comportamento antitetico fra Gino e Giovanna in *Ossessione* (1943) di Luchino Visconti, che del melodramma si pone già come reinterpretazione peninsulare. Unica fra le donne di Stromboli, Karin si fa condurre in barca sul luogo della 'mattanza', il rettangolo di mare in cui vengono intrappolati i tonni per poi essere spinti in superficie dalle reti e arpionati dai pescatori che li circondano. L'intera sequenza della mattanza sposta il film nella dimensione documentaria cui la regia aspira sin dall'inizio, poggiando sullo sguardo esterno della profuga quale punto di osservazione di una ritualità socio-economica che l'isola, e la Sicilia intera, perderanno di lì a poco, come testimoniano i successivi documentari antropologici di Vittorio De Seta. L'apparente scollamento della sequenza dal resto del film si annulla nel contesto del ciclo penitenziale che Karin sta affrontando e che la porta a continui tentativi di trasgressione, e, quindi, di superamento dei confini comportamentali e morali cui fa capo la comunità in cui vive. Il rettangolo della mattanza dei tonni ripete l'idea di limite e di chiusura già interpretata dai vicoli del paese, qui rafforzata dalla fallace idea di apertura che il mare e l'acqua suggeriscono alla donna, in contrasto alla durezza meno negoziabile della terra vulcanica.

La condizione di estraneità di Karin è anche implicata, come si accennava sopra, dalla sua provenienza attoriale, che contribuisce, per contrasto con gli attori non professionisti, a evidenziare i contorni documentaristici del film. Nel melodramma spogliato dalle sue finalità manichee di retribuzione del giusto e punizione del colpevole, Karin

⁵ La famosa fotografia di Gordon Parks apparve sulla rivista *Life* del 1° maggio 1949, cfr.

viene a interpretare anche la contraddizione del doppio ruolo che la persona cinematografica della Bergman aveva costruito, anche grazie agli sforzi di non essere identificata a Hollywood soltanto in figure moralmente ineccepibili (prova ne sia l'insistenza con cui volle e ottenne le parti della prostituta nel *Dr Jekyll and Mr Hyde* di Fleming nel 1942). Ma la 'prova' rituale più importante è, ovviamente, quella con il vulcano, che Karin affronta per tentare di raggiungere l'unico porto dell'isola.

2. Sulla terra infirma del vulcano

Nella letteratura melodrammatica, soprattutto in quella teatrale che ha dato origine al genere nella Francia del Settecento, la natura solitamente partecipa allo spettacolo di giustizia retributiva con cui si chiude l'ultimo atto «par la force de ses torrents, de ses tonneres, de ses éruptions, de ses tremblements de terre, de ses avalanches» (Thommaseau 2009: 18). Per la messa in scena del melodramma più rappresentativo del suo periodo storico, *Les jugement dernier des rois* (1793) di Sylvain Maréchal, venne messa a disposizione una notevole quantità di esplosivo sufficiente a simulare l'eruzione vulcanica del finale, che sterminava tutti i sovrani d'Europa. Se, come sostiene Thomas Elsaesser⁶, le radici del melodramma cinematografico degli anni '40 e '50 del secolo scorso risalgono al dramma romantico che, nato dalla Rivoluzione Francese, si contamina con la sensibilità romantica, preannunciata tanto dal gotico quanto dal romanzo sentimentale, per poi emergere in forme e generi diversi nelle culture nazionali, allora il melodramma di *Stromboli* sfugge alla tipologia italiana più ricorrente, che è quella di stampo operistico, cui, non a caso, si rivolge anche Visconti quando usa l'opera come palinsesto

⁶ Elsaesser 1991: 68-92. Il saggio di Elsaesser compone, insieme a quello di Peter Brooke, un dittico critico e teorico che ha riaperto la discussione accademica e, più genericamente, intellettuale sul melodramma e sulle sua storia come genere.

interpretativo del Risorgimento (*Senso*, 1954). La presenza mitologica del vulcano si innesta, invece, nel tracciato sensazionalistico che dal dramma rivoluzionario passa attraverso il palcoscenico vittoriano di fine Ottocento, sul quale il *villain* di turno finiva vittima di una catastrofe naturale. Il personaggio della Bergman, tuttavia, non viene punito dalla natura per la minaccia che rappresenta agli occhi della comunità né vede soddisfatto quell'istinto suicida che alberga nelle eroine melodrammatiche dopo che è stata compromessa la loro felicità matrimoniale. Il tragitto di Karin sulle pendici del vulcano perde il senso di destinazione verso la libertà rappresentata dal porto e si trasforma in una lenta ascesa dai fumi e dai miasmi velenosi della lava alla bellezza formidabile del cielo stellato che si apre di notte alla vista della donna.

All'inizio l'aspetto punitivo del vulcano sembra manifestarsi, come da libretto, nelle continue eruzioni che provocano lo svenimento della donna e la perdita dei suoi beni, caduti durante la salita insieme alla borsa che li conteneva. Dopo il risveglio, il vulcano smette di rappresentare agli occhi della fuggiasca un confine insormontabile, e diventa uno spazio in cui è possibile riappropriarsi del proprio corpo e, in questo caso, del figlio che porta in grembo, come dopo l'uscita da sé che viene raffigurata metaforicamente nello svenimento. Uno dei processi derivabili dalla presenza dei confini sono quelli che Irit Rogoff chiama di "disidentificazione" e che riguardano le zone franche lasciate come intercapedine fra un *border* e l'altro: questi processi non sono subiti dal soggetto, ma emergono nello spazio delle contraddizioni e delle aspirazioni che lo abitano. Tra il confine culturale del villaggio di pescatori e quello naturale del vulcano, la *terra infirma* in cui la donna si muove accoglie la sua palingenesi, spostando il problema melodrammatico su un piano sacrale.

Questa deviazione religiosa ha sempre lasciato molti perplessi per la scarsa credibilità che avrebbe nel contesto del film, un giudizio che possiamo riassumere nelle parole di un giornalista coevo: «La redenzione di Karin, sbrigata in cinque minuti di frettolose inquadrature, costituisce il lato più falso del film. Tutto è risolto, per intenderci, all'americana, secondo gli schemi semplicistici del lieto

fine»⁷. L'accusa esplicita di convenzionalismo hollywoodiano suonava già paradossale alla luce di tutti i problemi avuti da Rossellini con la RKO e il montaggio ridotto di circa venti minuti che quest'ultima impose alla copia statunitense del film⁸, ma, soprattutto, non tiene conto di come la protagonista costruisca una spiritualità propria nel tentativo di entrare in relazione con la natura del posto in cui vive, visto che la cultura dei paesani la respinge vistosamente. Il vulcano, allora, dopo la pesca dei tonni, la lotta fra il furetto e il coniglio cui Antonio la obbliga ad assistere e il polipo mostratole dal guardiano del faro che la fa cadere in acqua per lo spavento, rappresenta l'epitome di questo iter. La natura non si presenta a Karin come *deus ex-machina* che risolve i conflitti della comunità, ma come manifestazione del sacro in un mondo che storicamente non sa più dove andare a cercarlo. Rinegoziando i confini tra sacro e profano, la rappresentazione rosselliniana riporta il melodramma alle sue origini nel *morality play*. Ciò risulta visibile nella struttura stessa degli incontri di Karin, episodi che sono quasi parabole di una nuova *everywoman* della realtà europea postbellica in un filone inedito nella tradizione italiana del genere, che porta il segno del paradosso insito nel rapporto fra il genere e il sacro⁹.

La presenza del vulcano torna *in absentia* anche in *Viaggio in Italia*, per l'effetto devastante della storica eruzione su Pompei di cui sono testimonianza le due figure riesumate dal gesso colato negli strati inferiori del terreno. Katherine, visitando gli scavi con il marito, trova insostenibile l'impatto emotivo creato dalla vista dei due corpi

⁷ L'articolo di Piero Regnoli, pubblicato sull'"Osservatore Romano" il 30 agosto 1950, è citato in Dagrada 2005: 48 (corsivo dell'autore).

⁸ Nel capitolo dedicato a *Stromboli*, Brunette ricorda come fu proprio il finale del film a subire le modifiche più drastiche di tutto il montaggio, soprattutto per l'uso di una voce fuori campo che prospettava il ritorno di Karin nel paese e il suo pentimento, in contrasto con le immagini pubblicitarie del film che Howard Hughes, il regista-produttore della RKO, aveva voluto particolarmente allusive e scandalistiche.

⁹ Brooke scrive, a proposito, che il melodramma «rappresenta sia la spinta verso la risacralizzazione sia l'impossibilità di concepire la sacralità se non in termini personali», Brooke 1991: 61.

abbracciati nel terrore della morte incipiente, certo anche per la crisi coniugale che il gesto d'affetto riportato alla luce le rende più difficile sopportare. Vista nella prospettiva delle scoperte che Katherine fa, nel museo archeologico, di un mondo in cui la vita sensuale sembra animare le statue con molta più forza di quanto si palesi nei vivi, la sequenza di Pompei assume i contorni di un'immagine-tempo dove il movimento cinematografico si arresta e ritrova la sua fissità fotografica. Laura Mulvey suggerisce una lettura in cui, se il confronto tra la coppia di gesso e la sua vita di coppia mette certamente in crisi Katherine, anche il confine tra personaggio e attrice esce incrinato dalla visione dei corpi fossili restituiti alla superficie che insinuano nella Bergman il pensiero del processo di fossilizzazione cui sarà soggetta la sua stessa immagine cinematografica¹⁰. Il film, che si concluderà con il 'miracolo' della riappacificazione fra i protagonisti nel bel mezzo di una processione religiosa popolare, si spinge ancora oltre nel percorso di riflessione sul cinema, toccando il confine ultimo, quello tra lo spettatore e lo schermo. Se il taglio documentaristico della visita a Pompei, con la spiegazione della guida che accompagna le immagini del procedimento tecnico, assicura la nostra identificazione con i testimoni, i visitatori che si affacciano per un attimo su un altro mondo, vanificato dall'eruzione, la improvvisa commozione di Katherine supera il limite sicuro della nostra osservazione esterna e ci immette in uno scambio emotivo con il personaggio che rende plausibile il finale riconciliante, pur connotandolo di provvisorietà.

¹⁰ Si legga, a questo proposito, il capitolo dedicato al film in Mulvey 2006.

Bibliografia

- Anile, Alberto – Giannice, Gabriella M., *La guerra dei vulcani. Storia di cinema e d'amore*, Genova, Le Mani, 2000.
- Bernardi, Sandro, *Il paesaggio nel cinema italiano*, Venezia, Marsilio, 2002.
- Brooke, Peter, "The Melodramatic Imagination", Landy 1991: 61.
- Brunette, Peter, *Roberto Rossellini*, Berkeley, University of California Press, 1996.
- Dagrada, Elena, *Le variazioni trasparenti. I film di Ingrid Bergman con Roberto Rossellini*, Milano, LED, 2005.
- Elsaesser, Thomas, "Tales of Sound and Fury: Observations on the Family Melodrama" (1972), Landy 1991: 68-92.
- Everett, Wendy, "Lost in Translation? The European Road Movie, or a Genre adrift in the cosmos", *Literature/Film Quarterly*, 37.3 (2009): 172.
- Landy, Marcia (ed.), *Imitations of Life, A Reader on Film and Television Melodrama*, Detroit, Wayne State University Press, 1991.
- Mulvey, Laura, *Death 24x a Second: Stillness and the Moving Image*, London, Reaktion Books, 2006.
- Restivo, Angelo, *The Cinema of Economic Miracle. Visuality and Modernization in the Italian Art Film*, Durham & London, Duke University Press, 2002.
- Rogoff, Irit, *Terra Infirma: Geography's Visual Culture*, London and New York, Routledge, 2000.
- Shiel, Mark, *Italian Neorealism. Rebuilding the Cinematic City*, London, Wallflower, 2006.
- Thommaseau, Jean-Marie, *Mèlodramatiques*, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, 2009.

Filmografia

Europa '51, Dir. Roberto Rossellini, Italia, 1952.

Ossessione, Dir. Luchino Visconti, Italia, 1943.

Stromboli, Dir. Roberto Rossellini, USA-Italia, 1949.

Viaggio in Italia, Dir. Roberto Rossellini, Italia-Francia, 1954.

L'autore

Vincenzo Maggitti

Vincenzo Maggitti è lettore di lingua e cultura italiana presso l'Università di Stoccolma. Anglista di formazione, ottiene il PhD in Letterature Comparete all'Università di Roma Tre. Si occupa di teoria dell'adattamento cinematografico e di novellizzazione. Ha pubblicazioni su riviste e in volumi collettanei.

"Wallace McCutchen's *The Black Hand: A Different Version of a Biograph Kidnapping*", *Mafia Movies: A Reader*, Ed. Dana Renga, Toronto, University of Toronto Press, 2011: 51-58.

"In cerca della *Signora Bathurst*: il cinegiornale come artificio narrativo da Kipling a Welles", *L'immagine ripresa in parola. Letteratura, cinema e altre visioni*, Eds. Matteo Colombi – Stefania Esposito, Roma, Meltemi, 2008: 196-217.

"Il duplice esilio di Erich von Stroheim", *Lo sguardo esiliato. Cultura europea e cultura americana fra delocalizzazione e radicamento*, Eds. Cristina Giorcelli – Camilla Cattarulla, Napoli, Loffredo University Press, 2008: 247-268.

Lo schermo fra le righe. Cinema e letteratura del Novecento, Napoli, Liguori, 2007.

"La TV secondo Baldini", *La forma del fuoco e la memoria del vento*, Ed. Viola Papetti, Roma, Ed. Storia e Letteratura, 2005: 99-115.

Vincenzo Maggitti, *Tra cielo e vulcano: sui confini tematici e stilistici in Stromboli*

Email: vincenzo.maggitti@virgilio.it

L'articolo

Data invio: 30/09/2010

Data accettazione: 20/10/2010

Data pubblicazione: 30/05/2011

Come citare questo articolo

Maggitti, Vincenzo, "Tra cielo e vulcano: sui confini tematici e stilistici in *Stromboli* di Roberto Rossellini", *Between*, I.1 (2011), <http://www.Between-journal.it/>