

Il cinema italiano contemporaneo come moderno cantastorie

Contemporary Italian cinema as a modern storyteller

DOMENICA ELISA CICALA
Katholische Universität Eichstätt-Ingolstadt
domenica.cicala@ku.de

RIASSUNTO: Dopo una breve riflessione introduttiva sulla recente evoluzione riscontrabile nel settore cinematografico, segnato da un grado maggiore di digitalizzazione e da una fruizione sempre più parcellizzata, il presente contributo pone l'accento sul carattere interdisciplinare degli studi che hanno come oggetto la settima arte. Mettendo in risalto in che modo il cinema possa essere interpretato come strumento di espressione di identità plurali, luogo di manifestazione di mutamenti sociali, nonché spazio di confluenza interculturale, se ne ribadisce la funzione di moderno cantastorie che continua a narrare e affascinare. Nella seconda parte si presentano i contenuti del dossier monografico, focalizzando l'attenzione su ciascuno dei saggi pubblicati in questa sede.

Parole chiave: Cinema; Interdisciplinarietà; Identità; Mutamento; Interculturalità

Abstract: After some introductory considerations on the recent evolution of the film industry, marked by a higher degree of digitization and an increasingly fragmented use, this contribution focuses on the interdisciplinary nature of Film Studies. By highlighting how cinema can be interpreted as a tool for expressing plural identities, as fictitious manifestation of social changes, as well as intercultural space, is reaffirmed its function as a modern storyteller which continues to narrate and fascinate. The second part presents the contents of the monographic dossier, focusing attention on each essay published here.

Keywords: Cinema; Interdisciplinarity; Identity; Change; Interculturality

Tra i settori produttivi che maggiormente sono stati colpiti dalle conseguenze disastrose del diffondersi dell'epidemia da Covid-19, il cinema occupa purtroppo un posto in prima fila. Dalle chiusure forzate delle sale all'aumento esponenziale del numero delle piattaforme digitali si registra l'evoluzione di un mercato la cui diffusione emergenziale in *streaming* sembra divenire a tratti la norma. Come si legge in vari comunicati pubblicati negli ultimi mesi sul sito dell'agenzia Ansa¹, infatti, gli abbonamenti a piattaforme di video streaming – come Netflix, Disney+, Apple+ o Amazon Prime Video – sono aumentati in maniera sostanziale nel corso dell'ultimo biennio, confermando la possibilità di raggiungere *on demand* un pubblico che alla sala cinematografica reale di fatto ne preferisce una digitale. Sulla spinta di un maggiore grado di alfabetizzazione digitale, indotto tra l'altro dai ripetuti confinamenti, risulta dunque comprensibile la necessità di continuare a garantire un palinsesto online che, con un'offerta ampia e variegata, non sostituisca la sala reale, ma funga da sua estensione e integrazione. Ciò conferma che il cinema di oggi è il risultato di cambiamenti epocali che hanno condizionato non solo le modalità di fruizione, ma anche la percezione complessiva del prodotto cinematografico: per cui, se, da un lato, la visione sui *devices* è diventata parte di quella che si può ritenere “nuova normalità”, amplificando il già allarmante “stato di desertificazione” delle sale, dall'altro è cambiato anche il modo di approcciarsi al prodotto cinematografico (Castellano, 2021).

Nel complesso panorama mediale attuale il cinema come medium sempre più digitalizzato assume un'identità rinnovata, basata su uno status tecnico in continuo divenire e su una mutata dimensione di (auto)riflessività (Masciullo, 2017). Come mediatore di memoria, il cinema si è proposto sin dai suoi primi passi come “collettore di più sistemi culturali, iconologici e ideologici anteriori” (Brunetta, 2008, p. 52) e ha rappresentato un veicolo di riproduzione di un immaginario collettivo complesso, nonché di un'identità che continua a sembrare caratterizzata da quella che Brunetta, parlando del cinema del secondo dopoguerra, definisce una “dimensione sfuggente a cui si tende e da cui ci si dissocia, che si afferma e si nega, si conquista e si perde” (1996, p. 7). Che il problema identitario sia connesso a crisi individuali e collettive, legato a temi come quello della migrazione e del contatto con altre culture, a strategie di emancipazione e lotta, alla frammentazione in doppie identità tra mascheramenti e finzioni, valori e stereotipi, che sia un argomento declinabile su scala locale e nazionale, connesso alla sfera genitoriale e filiale, solo per citare alcune possibili chiavi di lettura, risulta facilmente rintracciabile nella produzione cinematografica italiana fra tradizione e contemporaneità (come mostra, tra le tante pubblicazioni, il volume curato da Parigi, Uva & Zagarrò, 2019).

Come racconto di microcosmi reali ovvero come finzione piena di realtà, il cinema è anche uno spazio di rappresentazione culturale e luogo di mediazione interculturale, nella misura in cui può fornire stimoli per riflettere sul confronto tra la propria e la cultura altrui. Lo schermo può rispecchiare le contraddizioni sociali in una raffigurazione che nasce da un'interpretazione del reale e da una scelta ben determinata e, oltre che riprodurre, può nascondere e confondere, travisare e ingannare (cfr. Ghirelli, 2007, p. 73). Come precisa Fiorucci (2007), le riflessioni in tema di mediazione culturale sono da collocare nell'ambito di ricerca della pedagogia interculturale, in cui “si innestano non solo i saperi pedagogici, ma anche quelli psicologici, antropologici, storici, geografici, economici, sociologici, letterari,

¹ Cfr., ad esempio, https://www.ansa.it/canale_lifestyle/notizie/tempo_libero/2021/03/10/piattaforme-le-sale-virtuali-futuro-oltre-la-pandemia_6fd40f60-a7a5-41f6-9333-db2164ffda86.html.

linguistici, filosofici, ecc.” (p. 12). Riconoscendo la complessità del discorso, si può comunque affermare che l’approccio interculturale, inteso come apertura ad altre culture e alla diversità come arricchimento in un’ottica non etnocentrica ma decentrata, ribadisce la necessità di sensibilizzare verso un incontro tra culture. E in questo il cinema, come gli altri mass media, può fornire un ottimo contributo, ponendosi come spazio *in between* che, in chiave trans-culturale, sancisce l’osmosi di realtà ibride plurali tra cui si realizzano sovrapposizioni e interdipendenze (Welsch 1999, 2017; Reichardt & Scego, 2020).

Lo studio del linguaggio cinematografico, dalla prospettiva delle forme estetiche e dei processi culturali, in un’analisi dei testi audiovisivi e dei contesti sociali di riferimento, comporta perciò l’attraversamento di territori ricchi di incroci e sconfinamenti, sovrapposizioni e interferenze, in un’impronta multidisciplinare che tenga conto di strategie comunicative, dinamiche sociali e innovazioni tecnologiche, come afferma, tra gli altri, Buccheri (2000, pp. 33-34) a proposito del tentativo di definizione e storicizzazione della categoria di postmoderno cinematografico. Se, difatti, si ripercorre rapidamente il percorso di sviluppo diacronico degli studi che nel corso del Novecento hanno avuto come oggetto il cinema, richiamando alla memoria una esigua selezione di autori e titoli – come, ad esempio, Béla Balázs (*Der sichtbare Mensch oder Die Kultur des Films*, 1924), Léon Moussinac (*La Naissance du cinéma*, 1925 e *Cinéma: expression sociale*, 1926), Sergej M. Ejzenstejn (*Forma e tecnica del film e lezioni di regia*, 1929), Walter Benjamin (*Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, 1935), Siegfried Kracauer (*Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films*, 1947), André Bazin (*Qu’est-ce que le cinéma?*, 1958-1962), Christian Metz (*Langage et cinéma*, 1971 e *Essais sur la signification au cinéma*, 1968, 1972), Gilles Deleuze (*Cinéma 1. L’Image-mouvement*, 1983 e *Cinéma 2. L’Image-temps*, 1985) – emerge la poliedricità di un quadro d’insieme, in cui la creazione di una “teoria” del cinema poggia su un’interrelazione tra ambiti disciplinari complementari.

Volendo accennare a diverse modalità interpretative, vediamo che da un punto di vista sociologico il cinema può essere studiato come fenomeno sociale in grado di illustrare scorci della realtà che si vuole rappresentare, permettendo di analizzarne i mutamenti e le trasformazioni (Alpini, 2008). Il cinema può inoltre fungere da laboratorio per stimolare processi cognitivi e affettivi, di identificazione, suggestione e proiezione del vissuto individuale dello spettatore. In merito al ruolo assunto dal soggetto durante l’esperienza della visione cinematografica sono state assunte posizioni diverse, dalle scienze cognitive che sottolineano l’individualità della percezione alla branca dei cosiddetti *film studies* che, al contrario, attribuisce alla visione una condizione di pretesa universalità, intesa come insita nell’atto della percezione (Hill & Church Gibson, 2000). Sullo sfondo della distinzione lacaniana tra reale, immaginario e simbolico e nell’ambito di una riflessione sulla visione e sul realismo dello sguardo (Lacan, 2003; Bianchi, 2017), il cinema può essere interpretato come uno spazio di costruzione soggettiva del mondo, per cui, come davanti a uno specchio, lo spettatore davanti allo schermo cinematografico sperimenta un’identificazione con i personaggi e rafforza il proprio io. Oltre che in chiave psicanalitica, il tema della visione può essere affrontato da un punto di vista filosofico. Tra i numerosi studi, può rivelarsi interessante menzionare la teoria cinematografica formulata da Deleuze (1985), secondo cui il cinema, a partire da un flusso di immagini e narrazioni, induce nello spettatore forme di creazione concettuale, rivelandosi uno strumento privilegiato di configurazione di nuove idee e speculazioni mentali, ossia di riflessione. Invece, come pratica analoga al discorso

filosofico della decostruzione, il discorso cinematografico viene visto da Derrida (2001) come strettamente legato alla spettralità, nella misura in cui l'esperienza cinematografica, totalizzante e allucinatoria, evoca fantasmi e durante la visione l'inconscio dello spettatore proietta altre immagini.

Da questi brevi cenni si evince con chiarezza che affrontare una riflessione sulla settima arte implica un'indagine su molteplici aspetti teorici concernenti il rapporto del cinema con altri campi del sapere, tra cui appunto la psicanalisi, la psicologia cognitiva, la filosofia, l'estetica, la sociologia, la semiotica o la pedagogia. Parlare di cinema implica anche un discorso che coinvolge necessariamente contesti eterogenei, sia nell'opportunità di coglierne le relazioni con le altre arti, ad esempio dalla letteratura al teatro, dalla musica alla danza (Quaresima, 1996), sia per evidenziarne i legami con altri mezzi di comunicazione, come la televisione o la radio. Del resto, il termine stesso di cinema rinvia nella sua polivalenza non solo all'insieme delle arti, delle tecniche e delle attività industriali legate alla produzione e distribuzione di film, ma indica anche il luogo fisico o virtuale delle sale cinematografiche a cui è legata un'esperienza epistemologica personale connessa con la visione e suscettibile di molteplici interpretazioni. Forma d'arte soggetta a continua evoluzione tecnologica, il cinema può essere accostato all'attività del cantastorie, figura tradizionale della cultura popolare e della letteratura orale, intrattenitore e divulgatore che, cantando e accompagnando la voce con il suono di uno strumento musicale, raccontava una storia ispirata a eventi reali oppure reinventata, spesso servendosi del supporto visivo di un cartellone contenente la raffigurazione di scene principali della narrazione oppure ricorrendo all'ausilio di pupi, mossi all'occorrenza. Quello realizzato era, insomma, uno spettacolo multisensoriale che stimolava l'ascolto e la visione, quasi una sorta di cinema *ante litteram* che riusciva a coinvolgere ed entusiasmare il pubblico radunato nelle piazze. Al cinema italiano contemporaneo e al suo potenziale evocativo è dedicato il presente Dossier monografico con l'obiettivo di metterne in risalto la capacità di farsi strumento di espressione di identità plurali, dispositivo adatto alla manifestazione di mutamenti, nonché spazio di confluenza interculturale. Analizzando l'argomento da angolazioni diverse ma interconnesse, ci si propone di sottolineare come lo schermo cinematografico, pur sottoposto negli ultimi anni a importanti cambiamenti, soprattutto nella fruizione sempre più parcellizzata e frammentaria, in quanto veicolo di narrazione, rappresentazione e rielaborazione di storie e realtà poliedriche, fatti e scenari, costumi e abitudini sociali di un Paese, come moderno cantastorie continua a narrare e affascinare.

Il Dossier si apre con un saggio – unico in spagnolo – scritto da Silvia Datteroni e dedicato al rapporto tra Giorgio Bassani e il cinema. Dopo aver fornito delle coordinate di riferimento entro cui poter inserire la produzione letteraria dello scrittore ferrarese, l'indagine mette in rilievo alcuni elementi caratterizzanti la sua poetica, quale *in primis* il principio di utilità sociale da intendere come imperativo etico, concetto cardine e *fil rouge* che attraversa l'opera di Bassani. Alla valutazione dell'autonomia dei due linguaggi artistici della letteratura e del cinema si affianca il riconoscimento del valore sociale attribuibile alla settima arte, considerata come mezzo di diffusione della cultura ovvero come strumento utile, al servizio della collettività e con una chiara finalità educativa. La visuale dalla quale si osserva il caso Bassani – in un momento storico segnato, tra l'altro, dalla crisi del neorealismo e

dall'avvento della televisione – si basa sull'esperienza diretta avuta dallo scrittore come sceneggiatore e critico cinematografico, come anche su sue interessanti affermazioni a proposito del tema cinema e letteratura, esposte nel 1966. Diversamente da Sciascia, come vedremo, Bassani partecipa in prima persona alla scrittura cinematografica di undici sceneggiature, di cui sette sono trasposizioni cinematografiche di testi letterari (tra questi menzioniamo, in maniera esemplificativa, *Il ventaglinio*, episodio tratto dall'omonima novella di Pirandello e facente parte del film *Questa è la vita*, diretto da Mario Soldati nel 1954). Come riconosce lo stesso Bassani, tale lavoro cinematografico ha senz'altro esercitato un influsso sulle sue modalità di scrittura, inducendolo a esprimere sulla pagina il suo mondo interiore e a ricorrere alla scelta di espedienti stilistici tipici del mezzo filmico, quali segmenti visivi in passaggi che richiamano la tecnica cinematografica dello zoom. In particolare, nel saggio di Datteroni la relazione tra opera letteraria e riscrittura cinematografica viene ripercorsa a partire dalla mancata approvazione da parte dello scrittore del film *Il giardino dei Finzi-Contini*, diretto da Vittorio De Sica nel 1970 e liberamente ispirato al suo romanzo più famoso. La netta presa di posizione dell'autore rispetto all'adattamento di De Sica consente una riflessione sulle caratteristiche di una trasposizione che, come traduzione visiva del ritmo narrativo di un'opera, può subire condizionamenti dettati dal contesto ricettivo e dal processo stesso di conversione, per essere così percepita come fedele al messaggio di partenza o viceversa come un suo tradimento.

Al rapporto di Leonardo Sciascia con il cinema è dedicato il saggio di Alfredo Sgroi che ripercorre le tappe salienti di un percorso rivelatore di temi fondanti la produzione non solo narrativa dello scrittore di Racalmuto. Che il cinema possa essere letto come “una sorta di incubatore propizio”, cioè come fucina da cui Sciascia abbia potuto trarre ispirazione per estrarre frammenti di sogni da trasporre sulla pagina viene messo in evidenza nella prima parte del contributo, al fine di fornire una solida base di appoggio, su cui collocare la tematizzazione dell'incrocio proficuo tra scrittura e schermo cinematografico, rintracciabile sia in vari articoli giornalistici sia nelle diverse pellicole realizzate a partire da opere narrative sciasciane. All'analisi del legame tra cinema e letteratura si affiancano i riferimenti al pirandellismo di Sciascia, per giungere alla messa a fuoco del tema centrale del saggio, ossia la consonanza di intenti tra cinema e letteratura nel denunciare le imposture del potere e farsi veicolo di una passione civile volta a smascherare intrighi, inganni e collusioni. Da rilevare in questa sede la funzione edificante attribuibile al mezzo cinematografico che – declinazione moderna dei racconti dei cantastorie – funge da efficace serbatoio tematico per veicolare punti di vista e sensibilizzare l'opinione del pubblico. Ponendo sotto la lente di ingrandimento *A ciascuno il suo*, tratto dall'opera omonima di Sciascia e diretto da Elio Petri nel 1967, Sgroi fa emergere in un primo passo tratti caratterizzanti alcuni dei personaggi protagonisti – accostati a figure di altre pellicole come Don Mariano o il capitano Bellodi de *Il giorno della civetta*, trasposizione uscita nel 1968 –, per far risaltare come la verità, occultata e distorta in continui giochi di simulazioni e mistificazioni, alla fine, seppur svelata, non si rivela vincente. Sicché il cinema che trae ispirazione dall'opera di Sciascia si nutre della visione amara e disincantata dello scrittore e mira a smascherare imposture e corruzioni, come si evince anche da *Cadaveri eccellenti*, diretto da Rosi nel 1976, da *Todo modo*, diretto nello stesso anno da Petri e, in una specie di apoteosi del tema dell'impostura, tanto nel film *Il consiglio d'Egitto*, diretto da Greco nel 2002, quanto prima ancora, dello stesso regista, in *Una storia semplice* del 1991. A completare il quadro delineato nel saggio vengono menzionati tre abbozzi di sceneggiature, risalenti al 1968 ma pubblicati solo recentemente,

indirizzati da Sciascia a tre registi diversi con lo scopo di trarne dei film. Pertanto, se, da una parte, si dimostra l'intenso legame di Sciascia con il mezzo cinematografico, suggellato dalla realizzazione nell'arco di più di un trentennio di varie pellicole tratte dalla sua produzione, dall'altra, si riconosce nella dimensione cinematografica una caratteristica fondamentale della scrittura sciasciana che, quasi in modo implicito, contiene in sé componenti tipiche di una sceneggiatura.

I primi due contributi del presente Dossier consentono, dunque, di ribadire che, tra fedeltà e tradimenti dell'opera letteraria di partenza, scostamenti e riformulazioni, l'opera cinematografica si conferma per dirla con Jakobson (1966, p. 57) come “transcodificazione” ovvero traslazione che impone una rilettura di elementi tradotti all'insegna della libertà di ispirazione.

Al caso rappresentato dalla cinematografia di Marco Tullio Giordana, in particolare alla sua produzione leggibile come racconto di una nazione che fa i conti con i suoi numerosi fantasmi, con delitti irrisolti e stragi impuniti, con fatti storici e politici dai contorni foschi, oscuri e misteriosi, si dedica il saggio di Anton Giulio Mancino. Mettendo a punto una rassegna circostanziata di film, scene e personaggi, l'autore fornisce delle chiavi di lettura con cui approcciarsi al cinema di Giordana e propone delle illuminanti piste interpretative. L'indagine parte dal dare il dovuto rilievo all'impostazione metodologica praticata dal regista e sottolinea innanzitutto l'importanza di cogliere l'effetto del montaggio, preferibilmente alternato, che contraddistingue i suoi film. In quanto modalità di scrittura, il montaggio funziona – secondo Mancino – come motivo conduttore e prassi combinatoria, con cui lo spettatore è chiamato a leggere e rileggere i film di Giordana. L'accostamento di passaggi realizzato tramite il montaggio diviene, quindi, per antonomasia metafora del ragionamento che crea collegamenti e suggerisce equivalenze tra cose, fatti, storie. Un secondo fattore caratterizzante la filmografia di Giordana e analizzato nel saggio consiste nella sua propensione per il noir a largo spettro, inteso tanto come genere trasversale quanto come filtro epistemologico che attraversa varie opere, come dimostrano il film realizzato per la televisione nel 1984, intitolato *Notti e nebbie* e ispirato all'omonimo romanzo di Carlo Castellaneta del 1975, oppure i successivi *Pasolini – Un delitto italiano* (1995) e *Romanzo di una strage* (2012), quest'ultimo tratto dal libro di Paolo Cucchiarelli, *Il segreto di Piazza Fontana*. Inoltre, un ingrediente essenziale nell'impasto filmico di Giordana è apportato dalla figura femminile (ad esempio, di Maria in *Due soldati* oppure di Caterina in *Appuntamento a Liverpool*, o ancora in *Lea, Nome di donna* e *Yara*), in intrecci inestricabili tra singolarità e pluralità, nei quali la presenza femminile finisce per fare la differenza, evocando storie parallele incrociate tra loro. Il caso Giordana ci permette non solo di accennare al rapporto – non segnato da alcuna soluzione di continuità – tra cinema e televisione, dal momento che alcuni suoi film (come, ad esempio, *Due soldati*) sono stati realizzati per il piccolo schermo, ma soprattutto ci consente di riflettere sulla cifra caratterizzante il cinema d'autore definibile come impegnato, ossia un cinema che richiede a un pubblico possibilmente preparato “una dose preliminare e supplementare di impegno”, ovvero una responsabilità civile, morale e culturale che gli consenta di comprendere il bagaglio tematico a cui si conferisce forma cinematografica. Quello di Giordana è un cinema che si basa su una sorta di impianto politico dai contorni processuali e che si nutre di una politica d'autore che va considerata come una questione di metodo, finalizzato alla comprensione di un contesto sociale, politico e cinematografico ben preciso. Per Mancino la filmografia di Giordana costituisce un complesso organico e coerente, attraversato da ineludibili richiami interni sul versante

tematico e concettuale, come si vede in *Lea e I cento passi*, un cinema fondato sul bisogno di enunciare e denunciare fatti e misfatti attraverso la lente della macchina da presa.

Se, perciò, nei film ispirati alle opere di Sciascia si percepisce un tono disilluso per il mancato rovesciamento dei rapporti di forza, nei film di Giordana, da un lato, l'utopia sottende come traccia nascosta e inconfessabile un atteggiamento etico intriso di buon senso, dall'altro però il noir diventa lo strumento idoneo per veicolare l'essenza indicibile di una realtà sommersa, ritratta tra consonanze e stonature, doppi giochi e verità nascoste fatte di contro-storie e retro-storie, in cui l'identità femminile gioca un ruolo di primo piano.

Dal cinema d'autore, politicamente impegnato e impregnato di coerenza morale, si passa nel contributo successivo al tema della ricognizione della lotta ritratta dall'angolo di osservazione femminista. Il saggio di Serena Todesco focalizza, dunque, l'attenzione sulle modalità rappresentative con cui in due documentari realizzati nell'ultimo decennio viene messo in scena l'impegno sociale e politico del movimento femminista italiano, prestando particolare attenzione ai temi dell'identità e del recupero della memoria. La lettura di questo articolo consente di soffermarsi sul lavoro del/della regista come atto di rinegoziazione, cioè come riconfigurazione e rielaborazione di una propria memoria personale, in un'operazione di compromesso tra scrittura soggettiva e realismo documentario. Unendo ricerca storica e coscienza testimoniale, il documentario si conferma come una forma poliedrica e multiforme che, grazie a un collage intertestuale e intermediale, veicola un messaggio identitario intergenerazionale da recuperare e riportare alla luce. È così che al documentario può essere riconosciuto il compito di un contro-discorso di denuncia, concentrato su temi sociali e finalizzato a ricostruire forme di memorie condivise, in un intreccio simbiotico tra identità individuale e collettività sociale. L'indagine di Todesco induce ad aggiungere un ulteriore tassello sia nella riflessione in merito alla vocazione storico-memorale del documentario e, al tempo stesso, alle strategie estetiche e narrative su cui esso si fonda, sia nella considerazione di una possibile prospettiva anti-canonica da attribuire al cinema documentario italiano al femminile. Con l'intento di enucleare le modalità con cui prende corpo il recupero del passato e la sua rilettura in chiave contemporanea, l'analisi si concentra su due documentari: *Ragazze, la vita trema* (2009) di Paola Sangiovanni e *Femminismo!* (2016) di Paola Columba. A essere ripercorse sono tematiche presenti in narrazioni autobiografiche di fatti, in parte tristemente attuali, come quello della violenza contro le donne. Con un effetto polifonico, si realizza un capovolgimento nell'impostazione della tessitura del racconto storico, nella misura in cui assume maggiore rilievo la narrazione privata dei racconti confessionali, nei quali vengono innestati frammenti di video di archivio relativi alla Grande storia. I due documentari vengono analizzati anche da un punto di vista tecnico: si fa emergere la creatività di alcune scelte operate, la risintonizzazione di scene mute, il montaggio accelerato, i colori forti e la sperimentazione di una produzione condizionata purtroppo da una distribuzione carente che ne relega la ricezione a uno stato di marginalità nel panorama cinematografico italiano.

In questo Dossier, al cinema d'autore – esemplificato nel nostro caso dalla filmografia di Giordana – si accosta, per contrasto, un formato ibrido che ai filmati d'archivio o amatoriali unisce pubblicità e animazioni video, incastonati in documentari che, in un complesso lavoro di ibridazione, integrano racconti autoreferenziali dal taglio diaristico, accanto a brani di riscrittura di esperienze realizzata da scrittrici, accompagnati da immagini e musiche, per dare nuova voce a storie di donne bisognose di raccontarsi e reinventarsi.

Su una lunghezza d'onda simile a quella tracciata da Serena Todesco a proposito dei documentari sulle donne, si procede nel saggio scritto da Stefania Carpiceci a una disamina di due film diretti da due registe. Il contributo conduce il discorso sul piano della più attuale contemporaneità, che in tempi pandemici vede la distribuzione cinematografica relegata soprattutto a piattaforme online a causa della chiusura dei cinema, e si sofferma sui film *Le sorelle Macaluso* di Emma Dante e *Miss Marx* di Susanna Nicchiarelli, pellicole presentate entrambe al festival di Venezia nel 2020. L'intento perseguito consiste nel mettere in evidenza alcuni connotati che contraddistinguono i film selezionati, giustapposti per far emergere peculiarità e convergenze. In particolare, del film diretto da Dante si menziona la mancanza sia di delimitazioni spaziali sia di scansioni temporali precise, si rimanda al ricorso a ellissi visive e acustiche ovvero all'uso di *flashback* per il disvelamento narrativo di passaggi cruciali e si colgono le analogie e le differenze rispetto al testo teatrale di partenza. Il testo di Carpiceci offre in tal modo l'input per una riflessione sul legame tra *pièce* e pellicola cinematografica, suggerendo come elemento fondante anche la presenza di suoni e rumori acusmatici, nonché i sottesi riferimenti a testi letterari menzionati nel film. Come spesso nel teatro di Emma Dante, anche nel film di Susanna Nicchiarelli si persegue l'intento di superare la distanza tra attori e spettatori, attraverso la ripetuta presenza di primi piani e "sguardi in macchina", in un film definito come solo apparentemente un *biopic* storico e in costume, basato su documenti di archivio e materiali autentici, come lettere, diari e fotografie. Con l'analisi di *Miss Marx* si rievoca, infatti, la figura della figlia dell'autore de *Il Capitale*, anche lei nota per le lotte intraprese in difesa dei lavoratori, per il diritto all'istruzione delle donne e il suffragio universale. Due aspetti a cui, fra gli altri, nel contributo viene dato rilievo consistono, da una parte, nella contrapposizione tra le coordinate spazio-temporali presenti nel film e la contemporaneità della musica scelta come colonna sonora, dall'altra, nella relazione peculiare da intravedere nell'intreccio e nella sovrapposizione dei due livelli, quali il profilmico che sembra seguire il filmico nella misura in cui ciò che viene messo in scena e sta davanti alla macchina da presa sembra assoggettarsi al linguaggio cinematografico ossia alle modalità con cui viene rappresentato.

Le tematiche affrontate nei cinque saggi qui pubblicati per la prima volta offrono un ventaglio di spunti interessanti che confermano l'opportunità e l'attualità di una riflessione sul cinema, specchio di pluralità, ibridismi e cambiamenti tra legami con la tradizione italiana e necessarie innovazioni.

Riferimenti bibliografici:

- Alpini, S. (2008). *Sociologia del cinema. I mutamenti della società italiana attraverso opere cinematografiche*. Pisa: ETS.
- Bianchi, P. (2017). *Jacques Lacan and Cinema. Imaginary, Gaze, Formalisation*. Londra: Karnac.
- Brunetta, G.P. (1996). Introduzione. In Id. (cur.), *Identità italiana e identità europea nel cinema italiano dal 1945 al miracolo economico* (pp. 1-9). Torino: Fondazione Giovanni Agnelli.

- Brunetta, G.P. (2008). *Il cinema muto italiano. Da "La presa di Roma" a "Sole", 1905-1929*. Roma-Bari: Laterza.
- Buccheri, V. (2000). *Sguardi sul postmoderno. Il cinema contemporaneo: questioni, scenari, letture*. Milano: I.S.U. Università Cattolica (Quaderni del D.A.M.S., Serie Audiovisivi).
- Castellano, A. (2021). *Il cinema di oggi: una riflessione*. Milano: Mimesis.
- Deleuze, G. (1985). *Cinéma 2. L'image-temps*. Parigi: Éditions de Minuit (trad. it. *L'immagine-tempo*. Milano: Ubulibri, 2001).
- Derrida, J. (2001). Le cinéma et ses fantômes. *Cahiers du cinéma*, 556, 74-85 (trad. it. Il cinema e i suoi fantasmi. *Aut Aut*, 309, 2002, pp. 52-65).
- Fiorucci, M. (2007). Quali spazi per la mediazione culturale? In M. Fiorucci (cur.), *Incontri. Spazi e luoghi della mediazione interculturale* (pp. 11-26). Roma: Armando (1ª ed. 2004).
- Ghirelli, M. (2007). Informazione, cinema e intercultura. In M. Fiorucci (curr.), *Incontri. Spazi e luoghi della mediazione interculturale* (pp. 58-75). Roma: Armando (1ª ed. 2004).
- Hill, J., & Church Gibson, P. (2000). *Film Studies. Critical Approaches*. Oxford: Oxford University Press.
- Jakobson, R. (1966). Aspetti linguistici della traduzione. In L. Heilmann (cur.), *Roman Jakobson. Saggi di linguistica generale* (pp. 56-64). Milano: Feltrinelli.
- Lacan, J. (2003). *Il seminario. Libro XI. I quattro concetti fondamentali della psicoanalisi 1964*. Torino: Einaudi.
- Masciullo, P. (2017). *Road to nowhere. Il cinema contemporaneo come laboratorio autoriflessivo*. Roma: Bulzoni.
- Parigi, S., Uva, C., & Zagarrìo, V. (2019) (curr.). *Cinema e identità italiana. Cultura visuale e immaginario nazionale fra tradizione e contemporaneità*. Roma: Roma TrE-Press.
- Quaresima, L. (1996) (cur.). *Il cinema e le altre arti*. Venezia: La Biennale di Venezia-Marsilio.
- Reichardt, D., & Scego, I. (2020). Transculturalismo. In *Enciclopedia Italiana di Scienze, Lettere e Arti*, X appendice, volume II (pp. 649-652), Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana Treccani.
- Welsch, W. (1999). Transculturality: The Puzzling Form of Cultures Today. In M. Featherstone, L. Scott (curr.), *Spaces of Culture. City, Nation, World* (pp. 194-213). Londra: Sage.
- Welsch W. (2017). *Transkulturalität. Realität – Geschichte – Aufgabe*. Wien: New Academic Press.