



QUADERNI  
DEL  
CSCI



QUADERNI DEL CSCI



Rivista annuale di critica italiana | 2009



Patrocini

Sostegno

Collaborazione



Ministero degli Affari Culturali



Ministero dello Sviluppo Economico



Ministero  
dello Sviluppo  
Regionale



Ministerio  
de Cultura  
de Madrid



Associazione  
Italiana Critici  
Cineamatografici



Associazione  
Italiana Critici  
Cineamatografici



Parlamento  
Italiano

CINECITTÀ  
LUCE

Associazione  
Italiana Critici  
Cineamatografici



Ministero  
della Cultura

Rivista annuale di cinema italiano | 2009

204



# 5 QUADERNI DEL CSCI

Rivista  
annuale | 2009  
di cinema  
italiano



5  
QUADERNI  
DEL  
CSCI

Rivista  
annuale 1.000;  
di cinema  
italiano



I QUADERNI DEL CSCI aderiscono al CRIC (Coordinamento Riviste Italiane di Cultura)

**Direttore**

Daniela Aronica  
Universitat de Barcelona

**Comitato scientifico**

Gian Piero Brunetta  
Università di Padova  
Orso Caldiron  
Università "La Sapienza" di Roma  
Francesco Casetti  
Università Cattolica del  
Sacro Cuore-Milano  
Eduardo de la Vega Alfaro  
Universidad de Guadalajara - México  
Domènec Font  
Universitat Pompeu Fabra  
Jean A. Gili  
Université Paris 1 "Pantheon - Sorbonne"  
Jordi Grau  
Regista  
Roman Gubern  
Universitat Autònoma de Barcelona  
José Enrique Monterde  
Universitat de Barcelona  
Julio Pérez Perucha  
Presidente AENC  
Ángel Quintana  
Universitat de Grona  
Gianni Rondolino  
Università di Torino  
Giovanni Spagnoletti  
Università di Roma Tor Vergata

**Comitato redazionale**

Loris Pellegrini (caporedattore),  
Emma Fernández López,  
Anna Pasqualina Forgone,  
Denis Lotti, Francesco Tavoraro

**Le firme di questo numero**

Laura Alemagna, Silvio Alovio,  
Alessandro Anibaldi, Adriano Apra  
Simone Arcagni, Daniela Aronica,  
Alice Autelitano, Alessandro Beretta,  
Marco Bertozzi, Enrico Biasin, Pier  
Maia Bocchi, Gian Piero Brunetta,  
Laura Busetta, Rinaldo Censi,  
Carla Ceresa, Ermanno Comuzio,  
Bernardo Corso, Alessandro De  
Filippo, Antonino De Pace, Matteo  
Di Gesù, Sergio Di Giorgi, Giulia  
Fanara, Salvatore Ferlita, Carolina  
Fernández Castriello, Emma  
Fernández López, Cristina Ferrara,  
Antioco Floris, Goffredo Fofi, Anna  
Pasqualina Forgone, Winan Garrini,  
Mauro Genovese, Nino Genovese,  
Sebastiano Gesù, Davide Gherardi,  
Ansano Giannarelli, Jean A. Gili,  
Federico Giordano, Nicola Lagioia,  
Lorenzo Leone, Annamaria  
Licciardello, Denis Lotti, Giovanna

Maina, Luca Malavasi, Anton Giulio  
Mancino, Livia Marchese, Franco  
Marino, Emanuela Martini, Giovanni  
Massa, Luca Mazzei, Mirco Melanço,  
Roy Menarini, Paolo Mereghetti,  
Domenico Monetti, Emiliano  
Morreale, Luca Mosso, Giuliana  
Muscio, Marco Muscolino, Maurizio  
Padovano, Salvatore Pecoraro,  
Federico Pedroni, Ivelise Perniola,  
Daniela Persico, Alberto Pezzotta,  
Cristina Piccino, Francesco Pitassio,  
Daria Pomponio, Maria Rogg Alsina,  
Rino Schembri, Ariadna Laia Serrano  
Mulet, Orsola Silvestrini, Giovanni  
Spagnoletti, Francesco Tavoraro,  
Sandro Volpe, Deborah Young, Vito  
Zagarrio, Federico Zecca, Dario Zonta

**Ringraziamenti**

Giovanni Francesco Accolla,  
Francesco Alhata di Villafranca,  
Roberto Andò, Massimo Arlecchino,  
Gaetano Blandini, Donatella Barbieri,  
Octavio Botana, Francesco Calogero,  
Carla Cattani, Fortunato Ceraso,  
Roberto Cicutto, Juan Miguel  
Company, Juan de Dios Gutiérrez,  
Pietro De Martin, Giuseppe Di Lella,  
eredi: Leonardo Sciascia, Min Franco  
Frattini, Aurelio Grimaldi, Mercedes  
Hernández, Pietro Ietto, José Enrique  
Monterde, Silvia Nieto, Julio Pérez  
Perucha, Daniele Perico, Agustín  
Rubio Alcover, Rossella Rinaldi, Paola  
Ruggiero, John A. Sanderson,  
Stefano Savona, Min Claudio  
Scapola, Salvatore Schirmo, Pasquale  
Scimeca, Luciano Sovena, Alessia  
Stronati, Francesco Tornatore,  
Giuseppe Tornatore, Roberta Torre

Copyright © Daniela Aronica  
Editore

**Editore**

Daniela Aronica

**Redazione e amministrazione**

QUADERNI DEL CSCS  
Traversera de Dalt 121, 7° 3° A  
08024 Barcellona  
tel / fax 0034 93 285 18 16  
quadernidelcscs@periodistes.org

La redazione non condivide  
necessariamente le opinioni espresse  
negli articoli pubblicati

**Progetto grafico**

Boutique Creativa Barcelona

**Stampa**

Gramagraf, SCCL  
ISSN 1885-1975 | DL B-40256-2005  
Stampata in Spagna

**Patrocini**

Ministero degli Affari Esteri (MAE),  
Ministero dello Sviluppo Economico  
(MSE), Consolato Generale d'Italia  
a Barcellona

**Sostegno**

Cinecittà Luce, Istituto Italiano di  
Cultura di Barcellona, Istituto Italiano  
di Cultura di Madrid

**Collaborazione**

Asociación Española de Historiadores  
del Cine (AEHC), Associació Catalana  
de Crítics i Escriptors Cinematogràfics  
(ACCEC), FNAC España

**COME COLLABORARE  
CON I QUADERNI DEL CSCS**

I QUADERNI DEL CSCS sono  
aperti alla collaborazione, libera  
e gratuita, di tutti coloro che  
hanno a cuore il cinema italiano.

La rivista pubblica lavori originali  
in tre lingue: italiano, spagnolo  
o catalano. I contributi dei  
collaboratori esterni dovranno  
avere la forma di saggio e  
trattare un qualsiasi aspetto  
del cinema italiano classico o  
contemporaneo (teori, attori,  
temi, opere e parti di esse,  
generi, movimenti, coproduzioni  
con lo Spagnolo o con altri paesi  
di lingua spagnola).  
Gli scritti, anche se non pubblicati,  
non verranno restituiti.

I contributi, rigorosamente inediti  
e originali, andranno inviati  
per posta ordinaria al seguente  
indirizzo:

Redazione QUADERNI DEL CSCS  
Traversera de Dalt 121, 7° 3° A  
08024 Barcellona

Il plico dovrà contenere l'elaborato  
(o gli elaborati) sia in veste  
cartacea stampata, sia in veste  
elettronica su supporto dvd o  
cd-rom (memorizzata in formato  
Word per Windows). In un foglio  
o plico verranno trascritti i dati  
dell'Autore: nome e cognome,  
luogo e data di nascita, indirizzo,  
recapito telefonico ed eventuale  
indirizzo di posta elettronica,  
nonché un breve curriculum vitae.

**indice**

**sezione monografica**

**Idea di un'Isola. Viaggio nel cinema della e sulla Sicilia**

A CURA DI EMILIANO MORREALE

**I. SAGGI**

10 EMILIANO MORREALE

Introduzione

12 ALESSANDRO DE FILIPPO

La rivista pubblica lavori originali  
in tre lingue: italiano, spagnolo  
o catalano. I contributi dei  
collaboratori esterni dovranno  
avere la forma di saggio e  
trattare un qualsiasi aspetto  
del cinema italiano classico o  
contemporaneo (teori, attori,  
temi, opere e parti di esse,  
generi, movimenti, coproduzioni  
con lo Spagnolo o con altri paesi  
di lingua spagnola).

18 MARIO BERTOZZI

La rivista pubblica lavori originali  
in tre lingue: italiano, spagnolo  
o catalano. I contributi dei  
collaboratori esterni dovranno  
avere la forma di saggio e  
trattare un qualsiasi aspetto  
del cinema italiano classico o  
contemporaneo (teori, attori,  
temi, opere e parti di esse,  
generi, movimenti, coproduzioni  
con lo Spagnolo o con altri paesi  
di lingua spagnola).

27 SEBASTIANO GESÙ

La rivista pubblica lavori originali  
in tre lingue: italiano, spagnolo  
o catalano. I contributi dei  
collaboratori esterni dovranno  
avere la forma di saggio e  
trattare un qualsiasi aspetto  
del cinema italiano classico o  
contemporaneo (teori, attori,  
temi, opere e parti di esse,  
generi, movimenti, coproduzioni  
con lo Spagnolo o con altri paesi  
di lingua spagnola).

88 EMILIANO MORREALE

La rivista pubblica lavori originali  
in tre lingue: italiano, spagnolo  
o catalano. I contributi dei  
collaboratori esterni dovranno  
avere la forma di saggio e  
trattare un qualsiasi aspetto  
del cinema italiano classico o  
contemporaneo (teori, attori,  
temi, opere e parti di esse,  
generi, movimenti, coproduzioni  
con lo Spagnolo o con altri paesi  
di lingua spagnola).

95 MATTEO DI GESÙ

La rivista pubblica lavori originali  
in tre lingue: italiano, spagnolo  
o catalano. I contributi dei  
collaboratori esterni dovranno  
avere la forma di saggio e  
trattare un qualsiasi aspetto  
del cinema italiano classico o  
contemporaneo (teori, attori,  
temi, opere e parti di esse,  
generi, movimenti, coproduzioni  
con lo Spagnolo o con altri paesi  
di lingua spagnola).

100 SALVATORE FERLITA

La rivista pubblica lavori originali  
in tre lingue: italiano, spagnolo  
o catalano. I contributi dei  
collaboratori esterni dovranno  
avere la forma di saggio e  
trattare un qualsiasi aspetto  
del cinema italiano classico o  
contemporaneo (teori, attori,  
temi, opere e parti di esse,  
generi, movimenti, coproduzioni  
con lo Spagnolo o con altri paesi  
di lingua spagnola).

38 VITO ZAGARRIO

La rivista pubblica lavori originali  
in tre lingue: italiano, spagnolo  
o catalano. I contributi dei  
collaboratori esterni dovranno  
avere la forma di saggio e  
trattare un qualsiasi aspetto  
del cinema italiano classico o  
contemporaneo (teori, attori,  
temi, opere e parti di esse,  
generi, movimenti, coproduzioni  
con lo Spagnolo o con altri paesi  
di lingua spagnola).

46 EMILIANO MORREALE

La rivista pubblica lavori originali  
in tre lingue: italiano, spagnolo  
o catalano. I contributi dei  
collaboratori esterni dovranno  
avere la forma di saggio e  
trattare un qualsiasi aspetto  
del cinema italiano classico o  
contemporaneo (teori, attori,  
temi, opere e parti di esse,  
generi, movimenti, coproduzioni  
con lo Spagnolo o con altri paesi  
di lingua spagnola).

113 ERMANNO COMUZIO

La rivista pubblica lavori originali  
in tre lingue: italiano, spagnolo  
o catalano. I contributi dei  
collaboratori esterni dovranno  
avere la forma di saggio e  
trattare un qualsiasi aspetto  
del cinema italiano classico o  
contemporaneo (teori, attori,  
temi, opere e parti di esse,  
generi, movimenti, coproduzioni  
con lo Spagnolo o con altri paesi  
di lingua spagnola).

La rivista pubblica lavori originali  
in tre lingue: italiano, spagnolo  
o catalano. I contributi dei  
collaboratori esterni dovranno  
avere la forma di saggio e  
trattare un qualsiasi aspetto  
del cinema italiano classico o  
contemporaneo (teori, attori,  
temi, opere e parti di esse,  
generi, movimenti, coproduzioni  
con lo Spagnolo o con altri paesi  
di lingua spagnola).

5 Pietro IETTO

Direttore Generale Cinecittà Luce

8 Daniela ARONICA, Editoriale

**II. CRONOTOPIC SICILIANI**

122 Isole di Simone Arrigo

BOX: *Il mare di* Sebastiano Gesù  
di Gian Piero Brunetta

125 Il mare di Emiliano Morreale

127 I vulcani di Sebastiano Gesù

BOX: *Il mare di* Sebastiano Gesù  
di Nino Genovese

BOX: *Il mare di* Sebastiano Gesù  
di Nino Genovese

BOX: *Il mare di* Sebastiano Gesù  
di Nino Genovese

BOX: *Il mare di* Sebastiano Gesù  
di Nino Genovese

BOX: *Il mare di* Sebastiano Gesù  
di Nino Genovese

BOX: *Il mare di* Sebastiano Gesù  
di Nino Genovese

BOX: *Il mare di* Sebastiano Gesù  
di Nino Genovese

BOX: *Il mare di* Sebastiano Gesù  
di Nino Genovese

BOX: *Il mare di* Sebastiano Gesù  
di Nino Genovese

BOX: *Il mare di* Sebastiano Gesù  
di Nino Genovese

BOX: *Il mare di* Sebastiano Gesù  
di Nino Genovese

BOX: *Il mare di* Sebastiano Gesù  
di Nino Genovese

BOX: *Il mare di* Sebastiano Gesù  
di Nino Genovese

BOX: *Il mare di* Sebastiano Gesù  
di Nino Genovese

BOX: *Il mare di* Sebastiano Gesù  
di Nino Genovese

BOX: *Il mare di* Sebastiano Gesù  
di Nino Genovese

BOX: *Il mare di* Sebastiano Gesù  
di Nino Genovese

BOX: *Il mare di* Sebastiano Gesù  
di Nino Genovese

BOX: *Il mare di* Sebastiano Gesù  
di Nino Genovese

BOX: *Il mare di* Sebastiano Gesù  
di Nino Genovese

BOX: *Il mare di* Sebastiano Gesù  
di Nino Genovese

BOX: *Il mare di* Sebastiano Gesù  
di Nino Genovese

BOX: *Il mare di* Sebastiano Gesù  
di Nino Genovese

BOX: *Il mare di* Sebastiano Gesù  
di Nino Genovese

BOX: *Il mare di* Sebastiano Gesù  
di Nino Genovese

BOX: *Il mare di* Sebastiano Gesù  
di Nino Genovese

BOX: *Il mare di* Sebastiano Gesù  
di Nino Genovese

BOX: *Il mare di* Sebastiano Gesù  
di Nino Genovese

<<<

**IV. I VOLTI DEI PROTAGONISTI  
PROFILI CRITICI**

- 155** **Principi del cinema siciliano**  
di Nico Galante  
BOX: *Il mio più grande*  
di Guido Morselli  
BOX: *Quovoni* di Maurizio  
di Massimo Sestini
- 156** **Alfredo MERCANTI** di Gianluigi Piana
- 157** **Raffaello ROSSELLINI** di Adriano Alajà
- 158** **Luciano VISCONTI** di Franco Palumbo
- 159** **Luigi ZAMPA** e **Walter BRANCATI**  
di Francesco Piana
- 161** **Paolo GERMI**  
di Francesco Piana e Giulio Tattilo
- 162** **Francesco ROSI** di Anna Giordano
- 163** **Alberto LATTUADA** di Paolo Nivola
- 165** **Raffaello Vittorio TAVIANI** di Luca A. Gil
- 166** **Gianmario DAMIANI** di Aurora De Santis
- 167** **Paolo BOLOGNINI** di Franco Piana
- 168** **André HUIJLET**  
Jean Pierre STRAUB  
di Valeria Cecchi
- 169** **Guido AMELIO** di Daniela Alessi
- 170** **Giuseppe TORNATORE**  
di Francesco Piana
- 171** **Enrico CRIALESE**  
di Francesco Piana  
BOX: *Violenza* di Francesco Piana

**V. ITINERARIO SICILIANO  
ANTOLOGIA CINEMATOGRAFICA**

- 175** **Il disastro di Messina**  
di Franco Piana  
BOX: *Il disastro di Messina*  
di Franco Piana
- 176** **Sperduti nel buio**  
di Franco Piana
- 177** **1860** di Riccardo Bizzuti  
a cura di Simone Arrigo
- 178** **Cavalleria rusticana** di Adolfo  
di Franco Piana
- 179** **Documentari siciliani di Vittorio  
De Seta** di Franco Piana
- 180** **I girovaghi** di Luigi Regalado  
di Franco Piana
- 181** **Vento del sud** di Franco Piana

- 182** **L'avventura** di Michele Pappalardo  
di Franco Piana
- 183** **I fidanzati** di Emmaillo Vito  
di Franco Piana
- 184** **A ciascuno il suo** di Leo Pini  
di Franco Piana
- 185** **Stranfe - Cronaca di un massacro**  
di Francesco Piana  
di Franco Piana
- 186** **Palermo oder Wolfsburg** di Walter  
di Franco Piana
- 186** **Mery per sempre** di Paolo R.  
di Franco Piana
- 187** **I cento passi** di Paolo R.  
**Placido Rizzotto** di Franco Piana  
di Franco Piana
- 189** **Segreti di Stato** di Ruggiero Romano  
di Franco Piana
- 190** **Perduto Amor** di Franco Piana  
di Franco Piana
- 191** **Il regista di matrimoni**  
di Franco Piana  
di Franco Piana
- 191** **Barrio** di Giuseppe Antonello  
di Franco Piana
- 193** **Hollywood in Sicilia: 100 film**  
(con una introduzione di Franco Piana)  
a cura di Daniela Alessi

**miscellanea**

- 199** **CARDINA FERNANDEZ CASTRILLO**  
di Franco Piana
- 205** **CRISTINA SILVESTRINI**  
di Franco Piana

**premio**

**"QUADERNI DEL CSCI" 2009**

- 212** **PREMIO "QUADERNI DEL CSCI" 2010**  
per il miglior saggio di critica cinematografica  
di Franco Piana
- 213** **PREMIO "QUADERNI DEL CSCI" 2009**  
di Franco Piana

- 214** **L'ultimo viaggio; il Mastorna di  
Federico Fellini** di Franco Piana
- 222** **La ragazza del lago (2006) di  
Andrea Molteni** di Franco Piana

**rubriche**

- 224** **L'INTERVISTA**  
**GIUSEPPE TORNATORE**  
a cura di Francesco Piana
- 229** **RITRATTI**  
**IMBERTO BARBARO**  
a cura di Franco Piana  
BOX: *Giuseppe Tattilo*  
di Franco Piana
- 231** **IN FESTIVAL**  
**TORRINO EIFFEST IN SICILIA**  
di Franco Piana
- 233** **INEDITI E RARI**  
**IL LINDO NOTO**  
di Franco Piana  
di Franco Piana  
**IL CINEMA DI SICILIA**  
di Franco Piana  
**GERMI UN RAGGIUGLIO APPETITO**  
di Franco Piana
- 238** **FILM RECENSIONI**  
di Franco Piana
- 279** **LIBRI RECENSIONI**  
di Franco Piana
- 281** **LIBRI PRESENTAZIONI**  
di Franco Piana
- 282** **IL CINEMA ITALIANO IN CIFRE**  
di Franco Piana
- 284** **LE FIRME** di questo numero

PIETRO IERTO  
Direttore Generale Cinecittà Luce

*È con grande soddisfazione che, anche quest'anno, Cinecittà Luce sostiene la pubblicazione della rivista annuale di cinema italiano QUADERNI DEL CSCI, dedicata al cinema della e sulla Sicilia.*

*Nel maggio del 2009, a seguito della fusione per incorporazione dell'Istituto Luce e di Filmitalia in Cinecittà Holding ed al termine di una serie di iniziative avviate per ridurre i costi e per razionalizzare la gestione amministrativa del Gruppo Pubblico Cinematografico, è nata Cinecittà Luce.*

*Il fondamentale riordino di Cinecittà Luce, voluto dal Ministro per i Beni e le Attività Culturali che esercita i diritti dell'Azionista, si è reso necessario al fine di fornire uno strumento sempre più al servizio dell'intera industria cinematografica che possa contribuire a mantenere il cinema italiano all'altezza dell'importanza culturale e industriale che da sempre riveste.*

*Cinecittà Luce, in virtù della propria missione istituzionale e culturale, ricopre una posizione rilevante ai fini dell'individuazione, sviluppo e definizione di una strategia che garantisca anche continuità e coerenza nell'azione di promozione del cinema italiano all'estero.*

*La società presenta, ogni anno, al Ministro per i Beni e le Attività Culturali, un programma di attività da svolgere in ambito nazionale ed internazionale che tiene conto dell'obiettivo di promozione culturale attraverso un'analisi del contesto geografico e culturale, dei destinatari di ogni iniziativa, delle azioni e degli strumenti della comunicazione, delle reti di collaborazione che negli anni ha intrecciato con prestigiose istituzioni internazionali.*

*Nel programma di promozione all'estero, infatti, rilevanza viene data alle iniziative che promuovono il partenariato e la collaborazione tra paesi sia da un punto di vista di promozione culturale che da un punto di vista di promozione commerciale.*

*Per la promozione culturale, Cinecittà Luce è presente costantemente nel panorama internazionale con rassegne sul cinema classico e su autori che hanno contribuito a creare un patrimonio che oggi permette di divulgare in maniera indiscutibilmente qualificata l'immagine dell'Italia attraverso il cinema. Cinecittà Luce dispone di una cineteca di circa 3.000 titoli maggiormente rappresentativi della produzione filmica italiana, sottotitolati in lingua straniera. L'utilizzo di queste copie è parte integrante del programma annuale delle attività della società che, anche in accordo con il Ministero degli Affari Esteri, coordina una circuitazione capillare delle pellicole attraverso gli Istituti Italiani di Cultura nel mondo. È proprio grazie a questa attività della Cineteca che si sono sviluppati negli anni*

QUADERNI  
DEL  
CSCI

199

VIDEOCLIP E CINEMA  
FUTURISTA

205

IL CINEMA A COLORI  
ITALIANO. DAL  
NATURALISMO  
ALL'ASTRAZIONE

miscellanea

## VIDEOCLIP E CINEMA FUTURISTA

CAROLINA FERNÁNDEZ CASTRILLO

Nel corso degli ultimi venticinque anni la formula *videoclip* ha subito un'evoluzione radicale, simile in molti aspetti a quella dell'industria culturale futurista. Mentre all'inizio prevaleva l'imperativo commerciale, nel giro di pochi anni i video hanno raggiunto un'autonomia stilistica che ha permesso una crescente sperimentazione espressiva che supera quella del cinema.

I registi hanno sfruttato la brevità come stimolo creativo eccezionale per mettere a prova i limiti e le possibilità dell'applicazione delle nuove tecnologie all'ambito audiovisivo. Un processo simile a quello adottato dalle avanguardie storiche nella ricezione dei nuovi *media* nel primo Novecento. Infatti, nel progetto futurista per la *ricostruzione poliespressiva dell'universo*, troviamo molteplici riferimenti all'essenza di questa forma breve di testualità audiovisiva che Bruno Di Marino descrive come "un oggetto ontologicamente sfuggente, un puro flusso visivo senza inizio né fine inserito nella vertigine postmoderna del palinsesto"<sup>1</sup>. Il successo del *videoclip* costringe a ripensare le sue origini in relazione al contributo del Futurismo come la prima avanguardia che cercò di superare la linearità narrativa, frantumando la categorizzazione dei diversi generi e discipline.

I futuristi proposero la ricomposizione di una realtà poliedrica mediante la logica dell'ibridazione e della frammentazione, due principi sorti come conseguenza dell'incorporazione "di una bellezza nuova: la bellezza della velocità"<sup>2</sup>. Velocità, movimento, simultaneità:<sup>3</sup> secondo il teorico tedesco Peter Weibel questi valori si rappresentano anche nei video musicali di forma estrema dato che "siamo affascinati dalla velocità di questo mezzo elettronico, dalla scoperta della velocità come tema artistico dei futuristi all'inizio di questo secolo"<sup>4</sup>. Il ritmo rapido che aveva acqui-

stato la vita costringeva ad una maniera nuova di esprimersi, senza *fili conduttori*, basata sul principio di analogia che "non è altro che l'amore profondo che collega le cose distanti, apparentemente diverse ed ostili [...] uno stile orchestrale, ad un tempo policromo, polifonico, e polimorfo"<sup>5</sup>.

La brevità risultava imprescindibile per riuscire a plasmare la nuova realtà, occorreva distruggere "tutte le concezioni di prospettiva, di proporzione, di tempo e di spazio", perciò in molte occasioni il risultato finale era una scena dove regnavano "l'inverosimile e l'assurdo"<sup>6</sup>. Attraverso una serie di giochi autoriflessivi i futuristi pretendevano di creare una tensione estrema fra il tempo della rappresentazione e quello dell'azione rappresentata. Si annunciava così la penetrazione di ambienti e di tempi diversi, un procedimento che venne messo in pratica in numerosi *sketch*.

Mentre il cinema hollywoodiano ha voluto cancellare ogni traccia del processo di produzione, molti videoregisti tendono a marcare costantemente l'artificio della messa in scena per impedire un'immersione narrativa totale, suscitando nuove riflessioni comunicazionali. Nei *videoclip* non si teme di evidenziare che le immagini che vediamo sono state costruite, anziché registrate, abolendo così l'ossessione fotorealistica e consentendo un alto grado di sperimentazione. Isabella Pezzini riflette sul successo dei video metatestuali nella produzione internazionale più recente:

La velocità nel montaggio delle immagini, la sincronizzazione fra immagine e suono, la ricerca di effetti sinestesici e plastici è spesso spinta al limite, nel tentativo anzitutto di "colpire e attrarre", in definitiva a livello fisico, corporeo, lo spettatore. Attivarne a volte l'attenzione, ed eventualmente provocarlo



all'interpretazione, alle operazioni complesse della "ricomposizione"<sup>7</sup>

Nel manifesto *Ricostruzione futurista dell'universo* (1915) anche Giacomo Balla e Fortunato Depero manifestarono la loro intenzione di riconfigurare la realtà seguendo la logica moderna.

Noi futuristi Balla e Depero, vogliamo realizzare questa fusione totale per ricostruire l'universo rallegrandolo, cioè ricreandolo totalmente. Daremo scheletro e carne all'invisibile, all'impalpabile, all'imponderabile, all'impercettibile. Troveremo degli equivalenti astratti di tutte le forme e di tutti gli elementi dell'universo, poi li combineremo insieme, secondo i capricci della nostra ispirazione, per formare dei complessi plastici che metteremo in moto.<sup>8</sup>

Un anno dopo, nel manifesto *La cinematografia futurista* (1916), leggiamo: "Scomponiamo e ricomponiamo così l'Universo secondo i nostri meravigliosi capricci, per centuplicare la potenza del genio creatore italiano e il suo predominio assoluto nel mondo". Il principio di "totalità" veniva così ridefinito attraverso la logica frammentaria, originando una ricomposizione dell'universo conosciuti in originali combinazioni, in cui l'analogia acquistava un ruolo fondamentale. A quest'obiettivo si sommava l'intenzione di superare il drammatismo di fine secolo, affrontando il futuro con un rinnovato ottimismo che accoglieva la comicità nella sua funzione rivitalizzante. Essendo consapevoli dell'importante ruolo assegnatogli dalla storia, i futuristi non si limitarono a cantare le glorie della nuova civiltà tecno-industriale, ma preferirono proporsi come gli agenti principali di una trasformazione definitiva rivolta al divenire. Soltanto attraverso l'allegro assorbimento dei meccanismi introdotti dal salto epocale avrebbero potuto superare lo smarrimento che affliggeva l'uomo moderno, "per divertirsi ridendo del dolore materiale e morale"<sup>9</sup>.

La ricostruzione della realtà sul valore del "frammento multiespressivo", la densità semantica e l'ibridazione linguistica affiancano la ricerca futurista a quella dei videocreatori attuali. Lorenzo Taiuti sostiene che nei *videoclip* si possono trovare tracce delle sperimentazioni avanguardiste<sup>10</sup>. Infatti, questo genere audiovisivo rielabo-

ra i linguaggi preesistenti, fino al punto di diventare una sorta di burla delle formule espressive precedenti, così come sostiene John Walker: "La frenetica corsa alla novità rendeva il susseguirsi dei video musicali simile a una parodia, una sorta di versione accelerata della storia dell'arte d'avanguardia"<sup>11</sup>. Anche Román Gubern sostiene l'esistenza di una serie di vincoli tra il *videoclip* e le premesse avanguardiste:

I *videoclip* musicali costituiscono micronarrazioni cinematografiche nelle quali, nonostante il protagonismo del suono, i piani hanno recuperato l'autonomia ed il montaggio la libertà che aveva nel momento più creativo del cinema muto, nel periodo 1924-1928.<sup>12</sup>

Le forme di testualità audiovisiva non sono caratterizzate dalla presenza separata di una serie di immagini e di una colonna audio, ma si intercalano in una reciproca fusione. Secondo Chion:

È proprio nella misura in cui vi è musica alla base, e non vi è narrazione sostenuta da un dialogo, che l'immagine è totalmente slegata dalla linearità imposta dal suono. Se i *clip* funzionano, è sicuramente perché c'è un rapporto elementare tra colonna audio e colonna immagine, e le due non sono del tutto indipendenti.<sup>14</sup>

Per raggiungere questa simultaneità audiovisiva occorre una intensa cooperazione tra i registi e musicisti, una relazione specialmente fruttuosa nel periodo delle avanguardie. Infatti, una settimana prima della *première* di *Vita Futurista* (1916), il primo film prodotto sotto gli auspici del leader futurista, al Teatro Costanzi di Roma, Arnaldo Ginna, artefice principale del progetto, ordinò a Pratella una colonna sonora da eseguire dal vivo.<sup>13</sup> Qualche anno dopo, il regista Eugène Deslaw sollecitò a Luigi Russolo l'incorporazione degli intonarumori nel film *La Marche des machines* (1928). In una lettera a Verdone, Deslaw ricorda: "Come sa, Russolo era il mio collaboratore [...]. Ha fatto l'accompagnamento musicale del mio film con il suo Rum Harmonium"<sup>14</sup>.

Ancora prima, tra le iniziative futuriste che preludono a un'interrelazione tra il linguaggio visivo e quello sonoro, si trovano riflessioni, teorie ed esperimenti sulla possibilità di generare una sinfonia cromatica, svolti da Bruno Corra e

Arnaldo Ginna tra il 1910 e il 1912. Nel saggio *Musica cromatica* (1912), Corra spiega la progettazione di un apposito *organo cromatico* per raggiungere la sincronizzazione tra note e colori: "Ci confermammo nell'idea di attenerci alla musica e di trasportare, precisamente nel campo del colore, la scala temperata musicale [...]. Per tradurre in pratica tutto ciò, ci si servì di una serie di 28 lampade elettriche colorate corrispondenti a 28 tasti"<sup>15</sup>. Nello stesso periodo, Aleksandr Nikolaevič Skrjabin presentò un'invenzione molto simile a quella degli italiani. Il compositore russo realizzò una partitura sinestetica in cui faceva corrispondere alla scala cromatica delle note una scala cromatica dei colori, e ad ogni modulazione armonica una modulazione cromatica. Durante l'esecuzione a Mosca nel 1911 l'organo cromatico di Skrjabin fu sostituito da un impianto illuminotecnico.

Per ottenere il coinvolgimento del maggior numero di sensi, i Ginanni Corradini provarono ad incorporare il cinematografo. Bruno Corra spiega in *Musica cromatica* che tanto lui come suo fratello pensarono al cinematografo e parve loro che "questo strumento, leggermente modificato, dovesse dare risultati eccellenti [...]. Traendo partito dal fenomeno della persistenza delle immagini nella retina, avremmo potuto far sì che parecchi colori si fondessero, nel nostro occhio, in una tinta sola, bastava per questo far passare davanti all'obbiettivo tutti i colori componenti in meno di un decimo di secondo; così con un semplice apparecchio cinematografico, con una macchina di piccole dimensioni, avremmo ottenuto gli innumerevoli e potentissimi effetti delle grande orchestre musicali, la vera sinfonia cromatica"<sup>16</sup>.

I fratelli ravennati realizzarono una serie di cortometraggi cromatici ispirati alla musica di Chopin e Mendelssohn: *Accordo di colore*, *Studio di effetti tra quattro colori*, *Canto di primavera*, *Les Fleurs*, *L'arcobaleno*, *Musica della Danza*... lunghi circa due metri e dipinti a mano, anticipandosi in questo modo alle prime esperienze di cinema animato di Norman McLaren e a quello astratto di Léopold Survage. Giovanni Lista sostiene che questi primi esempi "superano il tema delle sinestesie e delle sinopsie per formulare un dinamismo puro del colore e della forma gra-

fica secondo dimensioni ludiche, esoteriche, spiritualiste"<sup>17</sup>.

In questa nuova fase creativa le avanguardie storiche scoprirono le immense possibilità espressive del montaggio cinematografico: infatti Mario Verdone ritiene che "è un regalo che il ventesimo secolo fa al mondo dell'arte"<sup>18</sup>, di cui i futuristi approfittarono per rivoluzionare il sistema percettivo. Nel manifesto *La cinematografia futurista*, pubblicato l'11 settembre 1916 sul giornale «L'Italia Futurista», si annunciarono le nuove possibilità di questo mezzo di espressione che venne ritenuto il più adatto alla pluresensibilità futurista. Lo studioso Dominique Noguez ritiene che in questo modo i futuristi anticiparono il cinema come sinfonia:

[...] come per loro, tuttavia, la autonomia del cinema, ardentemente esaltata dalla *Cinematografia futurista*, individua nei fatti un cambiamento di eteronomia - o se si vuole del modello: musica e pittura astratta rimpiazzano la letteratura e principalmente il teatro e il romanzo votati al sacrificio. Riprendendo una idea del Manifesto del marzo 1914 intitolato *Pesi, misure e prezzi del genio artistico* (firmato da due di loro: Bruno Corradini e Emilio Settemelli) i co-firmatori del Manifesto 1916 parlano, undici anni prima di Germaine Dulac, del cinema come di una sinfonia<sup>19</sup>.

Così come il *videoclip* si basa su un atto di assemblaggio, i futuristi elaborarono la formula "Pittura + scultura + dinamismo plastico + parole in libertà + intonarumori + architettura + teatro sintetico - Cinematografia futurista". In questo modo si cercava di creare una "sinfonia poliespressiva", raggiungendo così il principio di totalità annunciato da Richard Wagner nella formulazione del *Gesamtkunstwerk* per far convivere tutte le arti in un'unica formula creativa:

Occorre liberare il cinematografo come mezzo di espressione per farne lo strumento ideale di una nuova arte immensamente più vasta e più agile di tutte quelle esistenti. Siamo convinti che solo per mezzo di esso si potrà raggiungere quella poliespressività verso la quale tendono tutte le più moderne ricerche artistiche. Il *cinematografo futurista* crea appunto oggi la sinfonia poliespressiva [...]. Nel film futurista entreranno come

mezzi di espressione gli elementi più svariati: dal brano di vita reale alla chiazza di colore, dalla linea alle parole in libertà, dalla musica cromatica e plastica alla musica di oggetti. Esso sarà insomma pittura, architettura, scultura, parole in libertà, musica di colori, linee e forme, accozzo di oggetti e realtà caotizzata [...] il cinematografo, essendo essenzialmente visivo, deve compiere anzitutto l'evoluzione della pittura distaccarsi dalla realtà, dalla fotografia, dal grazioso e dal solenne. Diventare antigravoso, deformatore, impressionista, sintetico, dinamico, parolibero<sup>22</sup>.

Allo stesso modo delle produzioni futuriste, i video musicali sembrano sottrarsi a qualsiasi tentativo di classificazione. Isabella Pezzini sostiene che l'estetica ipertestuale presente in questi collage elettronici riesce a produrre un'autentica "sintesi dell'eterogeneo" che in occasioni, secondo Gianni Sibilla, deriva in certi tentativi schizofrenici e caleidoscopici.<sup>23</sup> Ana María Sedeno sottolinea l'importanza dell'ultrafamentazione presente nel *videoclip*, che consente la condensazione di generi diversi in uno stesso formato e la disintegrazione dell'unità fisionomica, originando una complessa struttura neobarocca: "Velocità, movimento, mobilità, look, posmodernità, sono i valori massimi dell'odierna gioventù, presentati e perpetuati dai *videoclip* in un modo estremo"<sup>24</sup>.

Secondo Gilles Lipovetsky, il *videoclip* è all'apice della "express-culture", basata sugli indici di IPM (idee per minuto) e sulla seduzione dell'attimo: "si tratta di sopraeccitare la sfilata di immagini e di cambiare, sempre più in fretta e con maggiore imprevedibilità, con combinazioni arbitrarie e stravaganti"<sup>25</sup>. Marco Altavilla, membro del comitato scientifico responsabile della rassegna "Art Beat. Arte, narrativa, *videoclip*", indica che "il flusso vorticoso d'immagini di certi *videoclip* è così veloce e sfuggente che non ci permette di riconoscerle o di badare alle parole del testo"<sup>26</sup>. Sono presenti innumerevoli effetti ottici che, oltre alla pretesa di svelare il dispositivo della finzione, cercano piuttosto di stupire lo spettatore mediante inquadrature insolite, improvvisi scarti ritmici, esasperati movimenti della macchina da presa. *loop visivi/musicali*... lungo un processo che Peverini denomina "enunciazione enunciata"<sup>27</sup>.

Anche nei progetti cinematografici futuristi il

trucco costituiva uno degli elementi fondamentali nella composizione filmica. In *Vita futurista* sono presenti una lunga serie di effetti speciali, tra cui l'uso di specchi concavi e convessi per ottenere delle deformazioni, l'effetto dello *splut screen*, di *fast and slow motion*, primissimi piani, il principio di *cross-cutting*, giochi di luce... al fine di *esagerare* l'alogicità di una provocatoria trama. Questo primo film futurista in realtà non era un tipico lungometraggio, ma una concatenazione di *sketch* più o meno indipendenti in cui si sottolineava l'importanza della frammentarietà nella distruzione dei principi narrativi tradizionali.

Nell'articolo "Quelli dell'*underground* sono i miei nipotini", Arnaldo Ginna ricorda che "i procedimenti più strani, pellicola graffiata, pitturata, sovrimpressioni e sovrapposizioni, erano tutti già contenuti in *Vita Futurista*"<sup>28</sup>. Una decade dopo la prima proiezione di questo film, Marinetti riproduce nell'articolo *La cinematografia astratta è un'invenzione futurista* i commenti del giornalista Pavolini in cui si riferisce agli stupefacenti effetti speciali presenti nel film:

Quei diavoli avevano inventato degli effetti, per l'epoca, stupefacenti, raggiunto risultati di una comicità assurda che non sembravano essere stati vinti neppure dagli americani. La discussione, ad esempio, tra l'uomo obeso e l'uomo allampanato era una cosa geniale, spassosa e tragica ad un tempo. Marinetti l'ottenne cinematografando i due attori dentro due specchi deformanti, concavo l'uno e convesso l'altro. Le figure erano di un grottesco inarrivabile; ma l'atmosfera valeva anche di più. Le luci e i riflessi rimandati dagli specchi circondavano i due corpi d'una matena argentea filacciosa, quasi fossero stati immersi in un liquido che li impigliava e dava al ritmo della discussione qualcosa di stranamente impacciato e soffocante, come un incubo.<sup>29</sup>

Settimelli annuncia in *La prima al mondo della cinematografia futurista* che "per mezzo delle deformazioni si arriva a lanciare, suggestivamente, i cervelli degli spettatori in zone d'irrealità che ci permettono le scene più bizzarre. È facile prevedere che questa innovazione sarà presto seguita da tutti i cinematografisti che oggi si accaniscono a denigrarci"<sup>30</sup>. Infatti, questo tipo di esperienze saranno poi riprese dall'Espressionismo

cinematografico tedesco in *Das Kabinett des Doctor Caligari* (1919) o *Nosferatu* (1921-1922) di Murnau, e nell'ambito surrealista in *La coquille et le clergyman* (1927) di Germaine Dulac o *Le sang d'un poète* (1930) di Cocteau.

Tra i principali contributi della cinematografia futurista all'ambito del *videoclip* troviamo anche il soggetto marinettiano di *Velocità*, rimasto inedito fino alla metà degli anni '90, il cui manoscritto è conservato alla Yale University, negli Archivi Marinetti della Beinecke Rare Book and Manuscript Library. Si tratta di un progetto non realizzato, un altro degli atti mancati nell'ambito cinematografico, in cui, anche se non contiene indicazioni tecniche di messa in scena, si avverte una forte presenza dell'aspetto visivo. In questo caso, ogni effetto narrativo esiste in quanto film immaginario e molti dei suggerimenti forniti sono stati ripresi da alcuni *videoclip*, tra cui gli ingrandimenti soprannaturali del primo quadro che provocano un miracoloso spettacolo in cui i fiori ingigantiscono smisuratamente, "prendendo proporzioni d'alberi e formando una vera foresta". Secondo le osservazioni di Christian Metz, nel *videoclip* c'è "qualcosa che è sempre nascosto (poiché è un trucco solo fin tanto che la percezione dello spettatore è presa di sorpresa) e contemporaneamente qualcosa che si palesa sempre, poiché ciò che importa è che questa sorpresa di senso sia attribuita ai poteri del cinema"<sup>31</sup>.

Nel copione marinettiano acquistano anche un enorme protagonismo i drammi d'oggetti, annunciati nel manifesto cinematografico e già presenti in numerose sintesi teatrali come eredità del cinema primitivo di Georges Méliès, una tendenza che Antonio Costa ha definito come il "terrorismo delle cose"<sup>32</sup>. La reificazione dei personaggi umani insieme all'animazione degli oggetti proviene anche in parte, dall'abolizione dell'io letterario espressa da Marinetti: "Soprendere attraverso gli oggetti in libertà e i motori capricciosi la respirazione, la sensibilità e gli istinti dei metalli, delle pietre, del legno ecc. Sostituire la psicologia dell'uomo, ormai esaurita, con l'ossessione lirica della materia"<sup>33</sup>. Nel mondo dei video musicali, gli esempi caratterizzati dall'animazione di oggetti sono numerosissimi, videoregisti come il francese Michel Gondry sembrano revitalizzare il settimo

punto del manifesto cinematografico futurista: "Drammi d'oggetti cinematografati. Oggetti animati, umanizzati, truccati, vestiti, passionalizzati, civilizzati, danzanti - oggetti tolti dal loro ambiente abituale e posti in una condizione anormale che, per contrasto, mette in risalto la loro stupefacente costruzione e vita non umana"<sup>34</sup>.

Alla fine degli anni '30, nel manifesto *La cinematografia* (1938), Marinetti e Ginna ne proposero una nuova versione, includendo alcuni dei progressi tecnologici del momento, tra cui il film sonoro, policromo e stereoscopico:

1. Nel film sonoro musiche e voci indipendenti cioè non soltanto musiche e voci provenienti dallo schermo, e questo per musicare e sonorizzare liberamente gli stati d'animo, ma spostate significativamente
2. Nel film policromo colori indipendenti oltre quelli legati alla realtà dei corpi e ciò per colorare e animare liberamente gli stati d'animo
3. Nel film stereoscopico rilievi indipendenti oltre quelli che servono a dare realtà ai corpi e ciò per volumetizzare e moltiplicare gli stati d'animo
4. Nel film bianco e nero ombre e luci indipendenti oltre quelle che servono a dare realtà ai corpi
5. Sfruttamento delle possibilità cinematografiche di tempo da maneggiare e spadroneggiare a volontà [ . . . ]
8. Prospettive non scientifiche proporzionate dall'emozione e dal capriccio favorevoli o contrastanti gli effetti drammatici [ . . . ]
9. Utilizzazione della tecnica dei cartoni animati per dare pure forme astratte in fusione o conflitto e per musiche cromatiche [ . . . ]<sup>35</sup>

L'avanguardia italiana capì l'urgenza di integrare le modifiche tecniche, nonché le nuove forme di comunicazione nell'universo artistico. Artioli suggerisce che il frequente ricorso nei manifesti ad espressioni quali "il Tempo e lo Spazio morirono ieri" sono indicative del processo di instaurazione dei valori di frammentarietà e simultaneità, espressioni massime di una nuova sensibilità:

Proprio perché il dinamismo, con le sue implicazioni simultaneistiche e ubiquitarie, sembrava compendiare l'essenza dei nuovi strumenti di comunicazione, i Futuristi intrinsecamente l'enorme divario tra la "visualità" gutenberghiana, statica e sezionatrice, e la nuova

"visualità" d'astrazione elettronica, ricca di connotazioni tattili e sinestesiche, calda e avvolgente nello stesso modo in cui la prima si era proposta come fredda e allontanata<sup>24</sup>

Nel 1983 il giornalista Paul Morley ed il produttore musicale Trevor Horn fondarono la casa discografica ZTT Records, un acronimo che riprendeva le iniziali del poema marinettiano *Zang Tumb Tumb* (1912). ZTT ebbe un grande successo con gruppi come i *Propaganda*, *Art of Noise* e *Frankie Goes to Hollywood*. Sono insomma molteplici i vincoli tra le proposte futuriste e il videoclip, molti dei quali ancora da analizzare. Infatti, Marinetti ha anticipato alcune delle caratteristiche dell'avanguardia di massa. Alberto Abruzzese ritiene che i videoclip si rivelino come

forme testuali straordinariamente attuali, legate all'universo giovanile ed esponenti dell'industria culturale moderna, la cui evoluzione si realizza nel passaggio dal corpo metropolitano a quello cinematografico.<sup>27</sup>

La rivoluzione culturale futurista inaugurò una fase di rinnovamento e di sperimentazione, basata sull'estetica della caducità e della transitorietà, due fattori che avvicinano le pretese avanguardiste alla logica del video musicale. Metafora perfetta della postmodernità, i video musicali proseguono la strada inaugurata dai futuristi in un'incessante ricerca di innovativi meccanismi di seduzione, mediante l'accelerazione e l'eterogeneità che contribuiscono alla creazione di un nuovo tipo di cultura mosaico.

<sup>1</sup> Bruno Di Marino, *Clip 20 anni di musica in video (1981-2001)*, Castelvecchio, Roma 2001, p. 12.

<sup>2</sup> Filippo Tommaso Marinetti, *Fondazione e Manifesto del Futurismo*, «Poesia», n. 1-2, 1909, pp. 5-8.

<sup>3</sup> Nell'articolo *Simultaneità futurista* Umberto Boccioni spiegava che "fra le ricerche più importanti della pittura, della scultura, della letteratura futurista, vi è quella della SIMULTANEITÀ, che è uno degli elementi fondamentali della nuova sensibilità futurista" (Umberto Boccioni, *Simultaneità futurista*, «Lacerba», n. 1, 1914, p. 12).

<sup>4</sup> Peter Weibel, *Del vaudeville al videoville*, «Telos Cuadernos de Comunicación, Tecnología y Sociedad», n. 11, 1989, p. 39.

<sup>5</sup> Filippo Tommaso Marinetti, *Manifesto tecnico della letteratura futurista in i poeti futuristi*, Edizioni futuriste di Poesia, Milano 1912, p. 12.

<sup>6</sup> Filippo Tommaso Marinetti, *Il Teatro di Varietà*, «Lacerba», n. 19, 1913, pp. 209-211.

<sup>7</sup> Isabella Pezzini (a cura di), *Trailer, spot, clip, siti, banner. Le forme brevi della comunicazione audiovisiva*, Meltemi, Roma 2002, p. 24.

<sup>8</sup> Giacomo Balla, Fortunato Depero, *Ricostruzione futurista dell'universo*, Direzione del Movimento Futurista, (volantino), Milano 1915.

<sup>9</sup> AA VV, *La cinematografia futurista*, «L'Italia Futurista», n. 10, 1916, p. 1.

<sup>10</sup> Filippo Tommaso Marinetti, *Il Teatro di Varietà*, «Lacerba», n. 19, 1913, pp. 209-211.

<sup>11</sup> Lorenzo Tauti, *Arte e media. Avanguardie e comunicazione di massa*, Costa & Nolan, Genova 1996, p. 140.

<sup>12</sup> John Walker, *L'immagine Pop. Musica e arti visive da Andy Warhol alla realtà virtuale*, Edt, Torino 1994, p. 148.

<sup>13</sup> Román Gubern, «La revolución videográfica es una verdadera revolución?», «Telos Cuadernos de Comunicación, Tecnología y Sociedad», n. 9, 1987, p. 47.

<sup>14</sup> Michel Chion, *L'Audiovisone Suono e immagine nel cinema*, Lindau, Torino 1997, p. 140.

<sup>15</sup> Il teorico Giovanni Lista riproduce la lettera di Arnaldo Ginna del 6 giugno 1917 in cui questi sollecitava una colonia sonora a Pratella: "Caro Balilla, lei sa che ho fatto il film futurista! Ora grande esecuzione a Roma! Potrebbe mandarmi un pezzo di musica molto futurista da suonare contemporaneamente al film?" (Giovanni Lista, *Ginna e il cinema futurista*, «Il lettore di provincia», n. 69, 1987, p. 24).

<sup>16</sup> Mario Verdone (a cura di), *Ginna e Corra. cinema e letteratura del futurismo*, Edizioni Bianco e Nero, Roma 1967, p. 118.

<sup>17</sup> Bruno Corra, *Musica cromatica*, in Mario Verdone (a cura di), *Manifesti futuristi e scritti teorici di Arnaldo Ginna e Bruno Corra*, Longo, Ravenna 1984, p. 160.

<sup>18</sup> *Ibid*, p. 161.

<sup>19</sup> Giovanni Lista, *Cinema e fotografia futurista*, Skira, Milano 2001, p. 24.

<sup>20</sup> Mario Verdone (a cura di), *Ginna e Corra. cinema e letteratura del futurismo*, cit., p. 39.

<sup>21</sup> Dominique Noguez, *Dal futurismo all'underground*, «Filmcritica», n. 241, 1974, pp. 25-26.

<sup>22</sup> AA VV, *La cinematografia futurista*, cit., p. 1.

<sup>23</sup> Isabella Pezzini (a cura di), *Trailer, spot, clip, siti, banner*, cit., p. 37.

<sup>24</sup> Ana Maria Sedeno Valdellós, *Lenguaje del videoclip*, Universidad de Málaga, 2002, p. 74.

<sup>25</sup> Gilles Lipovetsky, *El imperio de lo efímero*, Anagrama, Barcelona, 1990, p. 240.

<sup>26</sup> Marco Altavilla, «ArtBeat-era il videoclip tra musica e immagine», in Guido Bartorelli, Fabrizio Fabbrì (a cura di) *Art Beat. Arte, narrativa, videoclip*, Mazzotta, Milano 1999, p. 26.

<sup>27</sup> Paolo Faverini, *Il videoclip. Strategie e figure di una forma breve*, Meltemi, Roma 2004, p. 94.

<sup>28</sup> Arnaldo Ginna, *Quelli dell'underground sono i miei nipotini*, «Rivista del cinematografo», n. 7, 1970, p. 349.

<sup>29</sup> Filippo Tommaso Marinetti, «La cinematografia astratta è un'invenzione futurista», «L'Impero», 1 dicembre 1926.

<sup>30</sup> Emilio Settimelli, «La prima al mondo della cinematografia futurista», «L'Italia Futurista», n. 1, 1917, p. 2.

<sup>31</sup> Christian Metz, *La significazione nel cinema. Semiotica dell'immagine*, semiotica del film, Bompiani, Milano 1975, p. 279.

<sup>32</sup> Antonio Costa, *La morale del giocattolo. Saggio su Georges Méliès, Clueb*, Bologna 1995, p. 34.

<sup>33</sup> Filippo Tommaso Marinetti, *Teoria e invenzione futurista*, Mondadori, Milano 1968, p. 50.

<sup>34</sup> AA VV, *La cinematografia futurista*, cit., p. 1.

<sup>35</sup> Filippo Tommaso Marinetti e Arnaldo Ginna, «La cinematografia», «Bianco e Nero», n. 4, 1938.

<sup>36</sup> Umberto Ariotti, *La scena e la dinamica*, Patron, Bologna 1975, p. 18.

<sup>37</sup> Alberto Abruzzese, *Metafore della pubblicità*, Costa & Nolan, Genova 1989.

Alberto Abruzzese, *Daide Borrelli, L'industria culturale. Tracce e immagini di un privilegio*, Carocci, Roma 2000.

## IL CINEMA A COLORI ITALIANO: DAL NATURALISMO ALL'ASTRAZIONE\*

ORSOLA SILVESTRINI

Tra gli anni '10 e gli anni '30 del Novecento i più autorevoli teorici internazionali (Hugo Münsterberg, Viktor Šklovskij, Jurij Tinjanov e Rudolf Arnheim, tra gli altri) considerano l'aggiunta del colore una minorazione per l'arte cinematografica.<sup>1</sup> Anche in Italia Leo Ferrero afferma ad esempio che l'aggiunta del sonoro e del colore non potrà che rendere il cinema una "pallida copia"<sup>2</sup> della natura, mentre Sebastiano Arturo Luciani considera le "deficienze del cinematografo" caratteristiche essenziali dell'arte cinematografica,<sup>3</sup> e Massimo Bontempelli definisce il colore e la stereoscopia "malinconici sforzi di gente negata all'arte".<sup>4</sup>

Ma il rifiuto nei confronti del cinema a colori non è compatto. Béla Balázs, ad esempio, nel 1931 scrive: "la perfetta ripresa a colori, nel film, creerà una nuova epoca dell'arte, una nuova sfera di esperienze, grande e meravigliosa, che penetrerà il nostro sentire come nessun'altra arte ha potuto fare fino ad oggi: meno delle altre la pittura: si avrà cioè il movimento dei colori".<sup>5</sup> Le riflessioni di Balázs, pubblicate in Italia nel 1935, avranno una grande influenza sulla critica italiana.<sup>6</sup> Ed infatti in Italia non mancherà chi, come Corrado Pavolini e Carlo Ludovico Bragaglia, sarà pronto a descrivere il colore come "una seconda nascita" per l'arte cinematografica.<sup>7</sup> All'inizio degli anni '40 Michelangelo Antonioni lo considererà "il problema più urgente nel campo del cinematografo. [...] quello cui rimane affidato il suo più solido fondamento estetico a venire".<sup>8</sup> Negli anni '30 Eugenio Giovannetti, sulla scia di Balázs, defi-

nisce il cinema a colori una nuova arte.<sup>9</sup> mentre negli anni '50 Francesco Venturini, citando esplicitamente lo studioso ungherese, si augura che il colore "introduca veramente un'epoca nuova dell'arte, una nuova sfera di eventi grande e meravigliosa, che penetrerà il nostro sentire come nessun'arte ha potuto fare fino ad oggi".<sup>10</sup>

Le opinioni più autorevoli in ambito internazionale non mancano di rilevare tuttavia la distanza che intercorre tra l'introduzione di una novità tecnica e la nascita, grazie a questa, di un nuovo linguaggio. Secondo René Barjavel "la couleur bouleverserà l'esthétique du cinéma bien plus encore que sa technique", ma affinché questo avvenga, "le cinéma doit employer la couleur moins comme moyen descriptif que comme élément dramatique et poétique".<sup>11</sup> Ejzenštejn nel 1945 sottolinea la "mancata assimilazione di colore e cinema", e definisce "catastrofi colorate" la gran parte dei film a colori fino ad allora realizzati.<sup>12</sup> Dreyer ritiene che il cinema a colori potrà diventare un'arte solo nel momento in cui sarà riuscito a liberarsi completamente della costrizione del naturalismo: "alors seulement les couleurs auront la possibilité d'exprimer l'ineffable".<sup>13</sup>

In Italia è ancora Antonioni a sottolineare che "in un avvenire cinematografico sicuramente a colori, non basterà che la tecnica sia in grado di interpretare scrupolosamente le più delicate variazioni tonali, se un puro spirito non darà ad esse respiro d'arte".<sup>14</sup> Quasi tutti i critici, i teorici ed i cineasti italiani che affrontano il tema ritengono che le possibilità espressive offerte dal colore

\* Questo saggio sviluppa e aggiorna il contenuto della relazione presentata al XIV Convegno Internazionale di Studi sul Cinema (Udine, 20-22 marzo 2007) con il titolo: "Hypothèses pour une périodisation de l'histoire du cinéma couleur Italien".



## Le firme di questo numero

**LAURA ALEMAGNA** Laureata ai DAMS di Bologna con una tesi sul cinema di Pasquale Scimeca, analizzato nel suo rapporto con un Sud diffuso e grande, lavora come grafica a Milano dal 2005, seguendo soprattutto progetti di comunicazione nell'ambito del sociale e dell'economia solidale. Dal 2002 segue col cuore il progetto "La Terra Trema" ([www.lateralretra.org](http://www.lateralretra.org)), dedicato al lavoro di vignaioli e contadini d'ogni parte d'Italia.

**SILVIO ALOVISIO** insegna Storia e critica del cinema presso la Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Torino. Tra le sue pubblicazioni: *Roman Polanski: Chinatown* (2002), *Voci del silenzio. La sceneggiatura nel cinema muto italiano* (2005), *Cabiria & Cabiria* (2006, con Alberto Barbera), *Cineromanzi* (2007), *Intorno a Rodolfo Valentino. Materiali italiani* (2009, con Giulia Carlucci). Collabora con il Museo Nazionale del Cinema (Torino) e con le riviste «Segnocinema» e «Close Up».

**ALESSANDRO ANIBALLI** Laureato all'Università degli Studi di Roma Tre con un tesi su Orson Welles - *falso, teatralità e narrazione*, dal 2003 collabora in qualità di redattore ad alcune riviste di critica cinematografica on line. Ha co-diretto le prime tre edizioni del DAMS-Film Festival di Roma Tre ed ha realizzato in coppia il documentario *Garbatella - un'eccezione decentrata*. Sta lavorando ad un reportage sulla scomparsa della sinistra nel parlamento italiano.

**ADRIANO APRÀ** è nato nel 1940 a Roma, dove risiede. Saggista e storico del cinema, occasionalmente regista, è stato direttore di festival («Salomaggiore, Pesaro»), ha diretto la Cinecittà Nazionale e ha insegnato come professore associato all'Università.

**SIMONE ARCAIGNI** insegna Storia e critica del cinema presso l'Università di Palermo (Scienze della Formazione). Collabora a «Nova» («Le Sole 24 Ore») e scrive per le riviste «Il Mulino Selvaggio» e «Atto Digitale». Dirige la collana «Noi PM» ed è consulente editoriale per Kaplan (Torino).

**DANIELA ARONICA** Giornalista e docente a contratto presso gli atenei di Pavia e Bartolena, dal 2000 opera come *project manager* nel settore della promozione culturale. Tra le sue pubblicazioni in volume si segnalano *Pedro Almodóvar* (Milano 2007) e *El Neorealismo italiano* (Madrid 2004). È direttore ed editore dei «Quaderni del CSC» e collabora con varie riviste specializzate di cinema e letteratura. Nel 2006 le è stata conferita l'Onorificenza al Merito della Repubblica Italiana con il grado di Cavaliere.

**ALICE AUTELITANO** è assegnista di ricerca presso l'Università degli Studi di Udine, dove ha conseguito il dottorato di ricerca (2007) e dove è docente a contratto di Storia e metodologia della critica cinematografica (2007-2009). Ha pubblicato volumi e saggi sul tempo nel cinema contemporaneo, sul cinema popolare italiano degli anni '60-'70 e sulla critica cinematografica. È redattrice delle riviste «Energie. Il cinema e le altre arti» e «Cinema & Cie».

**ALESSANDRO BERETTA** (Milano, 1978) Laureato in Lettere, dal 2001 collabora al «Corriere della Sera», occupandosi di libri. Ha scritto per «Alias», «The Times Literary Supplement», «Lo Straniero», «Fiara», «Playboy»

e «Rolling Stone». Ha pubblicato *Peter Sellers, un camaleonte rosa* (Bevino, 2005) e un racconto nell'antologia *Voi non ci sarete* (Agenzia X, 2009). Per il gruppo «eslerni», è nella giuria selezionatrice del Milano Film Festival e ha curato rassegne su Jean-Luc Godard e Cipri e Maresco.

**MARCO BERTOZZI** L'impegno teorico (*L'idea documentaria*, 2004 e *Storia del documentario italiano*, 2008, Premio Domenico Meccoli) e Premio *Lumina Awards 2009* quale miglior libro di cinema dell'anno), le attività didattiche (attualmente allo IUAV) e di promozione culturale del cinema del reale si uniscono all'attività di filmmaker. Tra i suoi ultimi documentari: *Appunti romani* (2004), *Rimini Lampedusa Italia* (2004), *Il senso degli altri* (2007), *Preddoppio in Luce* (2008). Ha curato la sezione monografica di «Quaderni del CSC» 2008/4, dedicata al documentario italiano di creazione.

**ENRICO BIASINI** Dottore di Ricerca in Teoria, Tecnica del Restauro del Cinema, della Musica, dell'Audiovisivo (XIX ciclo, Università degli Studi di Udine), dal 2003 collabora all'ideazione e all'organizzazione del convegno internazionale di Studi sul Cinema (Università degli Studi di Udine). Professore a contratto di Elementi di Giornalismo Cinematografico presso il Corso di Laurea DAMS dell'Università degli Studi di Udine. Membro del comitato di redazione della rivista «Energie. Il cinema e le altre arti».

**PIER MARIA BOCCHI** è critico cinematografico. Collabora con la rivista «Cineforum». Ha scritto per «Fimtiva», «Nocturno», «Panoramiche», «Brancaleone», «Segnocinema», per la *Storia del Cinema Italiano* della Scuola Nazionale di Cinema e per numerosi festi collettivi. Tra le sue pubblicazioni, *Michael Mann* (Il Castoro), *Mauro Bolognini* (Il Castoro), *Mano Durer - Cinema e militanza gay* (Lindau). È collaboratore di *Il Mercurio*. Ha curato le interviste e le ricerche per il documentario *Made in Hong Kong*. Dal 2007 la parte del comitato di selezione del Torino Film Festival.

**GIAN PIERO BRUNETTA** insegna dal 1970 Storia e critica del cinema all'Università di Padova. Tra i suoi lavori *Forma e parola nel cinema* (1970), *La storia del cinema italiano* (2007), *Buio in sala* (1989), *Cent'anni di cinema italiano* (1994), *Il viaggio dell'iconografia* (1997). Per Einaudi ha curato *La Storia del cinema mondiale* e il *Dizionario del cinema mondiale*. Critico di «La Repubblica» per oltre vent'anni, ha scritto programmi per radio e TV. Ha collaborato a *Spentori* di Ettore Scola e a *Storie di cinema e di emigranti* di Gianfranco Mingozzi. Suoi libri e articoli sono tradotti in una ventina di paesi.

**LAURA BUSETTA** (Palermo, 1984) ha conseguito la Laurea Specialistica presso la Facoltà di Lettere e Filosofia nell'Università di Siena. Vincitrice nel 2007 del Premio «Adelmo Ferrero» per giovani saggisti e critici di cinema e nel 2008 del premio miglior opera video presso il Museum of Domestic Design & Architecture di Londra. Ha collaborato con la cattedra di Metodologia della critica cinematografica dell'Università di Siena e si è occupata principalmente del cinema di Welles, Greenaway, Cipri e Maresco.

**RINALDO CENSI** insegna Storia e filologia del cinema presso l'Università di Pavia. Si occupa di

immagini mobili su «Cineforum», «Filmcritica», «Brancaleone», «Fata Morgana». Di cose scritte su «Pulp» ha partecipato a numerosi volumi collettivi. Tra gli altri, Cosella G. Saba, Cristiano Poiran (a cura di), *Unstable cinema. Film and Contemporary Visual Arts*, Campanotto, 2008. Suo anche *Formule di pathos. Genealogia della diva nel cinema muto italiano*, Cattedrale, 2008.

**CARLA CERESA** Responsabile del Settore Archivio del Museo Nazionale del Cinema di Torino, presta la sua opera anche come archivista della Fondazione Rosselli di Torino e della Fondazione Camillo Cavour di Santena. Tra le sue pubblicazioni si segnalano *Nero su bianco. I fondi archivistici del Museo Nazionale del Cinema, 1937 e Tracce. Documenti del cinema muto lornese nelle collezioni del Museo Nazionale del Cinema, 2007* (entrambi curati con Donata Pesenti, Campagna).

**ERMANNINO COMUZZO** Nato a Bergamo, critico e saggista, Molare della rubrica cinematografica e letterale del «Giornale di Bergamo», collaboratore di diverse riviste. Specializzato nello studio della musica per film. Oltre a voci per enciclopedie varie e libri sui registi di cinema (Cukor, Vidor, Walsh, von Sternberg) ha pubblicato fra l'altro, *Colonna sonora* (Il Formichiere, 1980), *Capello a ciondolo* (Lindau, 2002), *Musicali per lo schermo* (Ente dello Spettacolo, 2004).

**BERNARDO CORSO** (Siracusa, 1980), Dopo aver conseguito la laurea classica, si trasferisce a Matera dove si laurea in Scienze della Comunicazione con indirizzo «Comunicazione di massa», discutendo una tesi dal titolo *Il linguaggio gestuale nel cinema siciliano*. Collabora con uno studio di produzione televisiva con la mansione di tecnico di regia video.

**ANTONINO DE PACE** Avvocato e critico cinematografico, scrive per [www.semierselvaggio.it](http://www.semierselvaggio.it) e collabora con testate giornalistiche nazionali e regionali occupandosi delle pagine dedicate al cinema. Fa parte del Direttivo nazionale FICC (Federazione Italiana dei Circoli del Cinema) ed è presidente del Circolo Cinematografico di Reggio Calabria «Cesare Zavattini». Cura rassegne e retrospettive cinematografiche.

**ALESSANDRO DE FILIPPO** si occupa di critica cinematografica e televisiva. Dal 2005 coordina le attività di "la musa", il laboratorio multimediale di sperimentazione audiovisiva della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Catania. È regista di corti di finzione e documentari (*Birds as Punctuation*, *Joy*, *Lebel Me*, *Time-cade*, *Isola*, *Cartura*). Dal 1996 fa parte del gruppo *Cane Capovolto*, con il quale compie una ricerca radicale su media dello spettacolo.

**MATTEO DI GESÙ** insegna Letteratura italiana all'Università di Palermo. Ha pubblicato, tra l'altro *Dispolite lettere* (Roma 2005), *Palinsesti del moderno* (Milano 2005), *La tradizione del postmoderno* (Milano 2003), e, a sua cura, *Letteratura, identità, nazione* (Palermo 2009). È coautore del documentario *Scrittori a Palermo. La città nella letteratura contemporanea*, prodotto dalla Filmmoteca della Regione Siciliana. Collabora attualmente con «La Repubblica» (cronaca di Palermo), «Segno», «L'indice dei libri del mese».

**SERGIO DI GIORGI** vive a Milano. Come formatore e consulente, si occupa da anni dell'utilizzo del cinema come risorsa e metodologia formativa. È co-autore di *Il grande libro del cinema per manager. 50 film letti in chiave d'impresa* (ETAS, 2007). Fa parte del Consiglio nazionale AIF (Associazione Italiana Formatori) e coordina il FORLIMFEST-Rassegna del Cinema per la Formazione, promosso da AIF in collaborazione con la Cinecittà di Bologna.

**GIULIA FANARA** insegna Storia e critica del cinema e Metodologie di analisi del film presso il Dipartimento di Arti e Scienze dello Spettacolo dell'Università di Roma «La Sapienza». I suoi progetti di ricerca privilegiano *Feminist Film Theory*, *Gender Studies*, *Cultural Studies*, storia del cinema italiano. È autrice e curatrice di volumi e saggi sul cinema italiano, hollywoodiano e transnazionale.

**SALVATORE FERLITA** (Palermo, 1974) è dottore di ricerca in Italianistica. Collabora con *La Repubblica* (edizione siciliana) e col mensile «Segno». Tra i volumi pubblicati, *Altri siciliani. Scritti sulla letteratura isolana del Novecento* (Kailas, 2004), *L'isola che non c'è. Saggi, ritratti, divagazioni* (Di Girolamo, 2007), *Sperimentalismo e avanguardia* (Sellenio, 2008). Ha inoltre curato il volume *La Sicilia di Andrea Camilleri tra Vigata e Monteleone* (Kailas, 2003) e la raccolta di saggi di Enzo Siciliano *Scritti sulla letteratura siciliana* (Manni, 2003).

**CAROLINA FERNÁNDEZ CASTILLO** Dottora in Comunicazione Audiovisiva e Publicidad per la Universidad Complutense de Madrid y la Universidad degli Studi «La Sapienza», ha sido redactora y locutora en «cadena SER» (redacción Madrid) y crítica de arte en la revista «Lápiz». Su investigación se centra en el periodo vanguardista y sus relaciones con las producciones audiovisuales en la era digital, una labor desarrollada en Yale University (EEUU), Zentrum für Kunst und Medienforschung Karlsruhe (Alemania) o Universiteit Utrecht (Holanda).

**EMMA FERNÁNDEZ LÓPEZ** (Barcelona 1969) Licenciada en Historia del Arte por la UAB (1997), desde el año 2001 trabaja en el área de Difusión de la Filmmoteca de Catalunya. Actualmente sustituye el cargo de vicepresidente de Barcelona Espai del Cinema, cineclub creado en el año 2003, y forma parte de la junta directiva de la Federación Catalana de Cineclubs. Colabora en la revista «Blanc i negre» y «Curl» y realiza cineforums y cursos sobre cine para varios centros cívicos. También es miembro de la asociación Cinema Resa!

**CRISTINA FERRARA** si laurea in Architettura a Palermo con la tesi *Madrid nel cinema di Almodóvar*. Collabora con l'Istituto Nazionale di Architettura di Roma per la realizzazione dell'«Archivio audiovisivo storico sulla rappresentazione dell'architettura». I suoi lavori sono sapersi su «Controspazio» (Roma, 2003), «Joven» (Madrid, 2003) e su altre pubblicazioni di settore. È presidente dell'Associazione «Sicilia Movielour» che si occupa di promozione del territorio siciliano attraverso il cinema.

**ANTIOCO FLORIS** insegna Linguaggi del cinema e della televisione e Storia e critica del cinema alla Facoltà di Scienze della Formazione dell'Università di Cagliari, dove coordina il «Centro per l'educazione ai linguaggi del cinema, degli audiovisivi e

della multimedialità». Gli attuali interessi di ricerca sono rivolti all'opera di Leni Riefenstahl e al cinema di ambiente sardo. Ha pubblicato saggi e volumi su Daniele Segre, Nanni Moretti, Nanni Loy, Leni Riefenstahl, il cinema in Sardegna.

**GOFFREDO FOFI** (Gubbio, 1937) è critico letterario, teatrale e cinematografico. Autore di numerosi saggi, ha lavorato la nascita di riviste storiche come i «Quaderni Parenini». «La Terra vista dalla Luna», «Ombre rosse», «Linea d'ombra». Oggi dirige la rivista «Lo straniero», la consulente editoriale, scrive per «Panorama» e «Internazionale».

**ANNA PASQUALINA FORGIONE** ha collaborato con la cattedra di Storia e Critica del Cinema di «L'Orizzonte», con la Fondazione «Studio Humanitas» di Zurigo e con l'UISP di Napoli. Ha tenuto corsi alla Technische Universität di Braunschweig. È membro della AENC e redattrice dei «Quaderni del CSC». Tra le sue pubblicazioni si segnalano studi sull'esperto nel cinema di Luis Buñuel e di Almodóvar, su Christopher Lee e David Cronenberg e sul cinema napoletano.

**WINIAN GARRINI** Dopo una laurea triennale in Critica del cinema con una tesi su Agostino di Alberto Moravia e l'omonimo film di Mauro Bolognini, si laurea in Filologia Moderna con una tesi sul rapporto tra letteratura e cinema in Umberto Bertoletti. Attualmente svolge il Servizio Civile (progetto assistenza studenti disabili) all'interno dell'Ateneo pavese.

**NINO GENOVESE** (critico e storico del cinema, giornalista, saggista, già docente di Storia e critica del cinema presso la Facoltà di Lettere dell'Università di Messina. Collabora a diverse riviste specialistiche di cinema («Cinemasestanti», «Cinemastudio») e al quotidiano «Gazzetta del Sud». Autore di un'infinità di articoli e di numerosi saggi, ha curato e scritto parecchi libri. Tra l'altro, ha ricostruito l'arrivo e i primi tempi del cinema in Sicilia e si è occupato attivamente di rapporti tra cinema e letteratura italiana.

**MAURO GENOVESE** (Messina, 1983), laureatosi all'Università di Bologna in Cinema, televisione e produzione multimediale con una tesi specialistica sul documentarismo italiano, frutto di ricerche negli archivi filmici della Cinecittà di Bologna, collabora con diverse riviste cinematografiche. Lavora attualmente presso l'Archivio del Museo Nazionale del Cinema di Torino, continuando le sue ricerche nell'ambito del cinema documentario e d'inchiesta.

**SEBASTIANO GESÙ** Docente e storico del cinema, direttore artistico di EtnaFest, curatore di numerose manifestazioni cinematografiche, ha pubblicato, fra gli altri, *L'Etna nel Cinema* (Maimone, 2005) e curato i volumi collettanei *La terra trema* (Centro di Studi Cinematografici, 2006) e *La Sicilia tra schermo e storia*, (Maimone, 2008).

**DAVIDE GHERARDI** si laurea nel 2002 in Storia delle Teorie del Cinema. Nel 2006 intraprende il dottorato in Studi Teatrali e Cinematografici presso il DAMS di Bologna, conducendo una ricerca dal titolo *La carriera degli attori italiani di prosa dalla scena allo schermo (1909-1916)*. Ha pubblicato saggi per riviste nazionali ed internazionali («Bianco e Nero», «Energie», «Cinegrafie», «Immagine» e «Nineteenth Century Theater and Film»).

**ANSANO GIANNARELLI** ha diretto oltre 40 film documentari (da *16 ottobre 1943*, candidato all'Oscar, al *Cinegiornale libero Za*) e numerose trasmissioni per la TV (da *La 'Nollia' di Zavattini a Tradimento*). Ha partecipato a *I misteri di Roma*, di Cesare Zavattini. Ha diretto film in un genere ibrido tra il cinema e la TV. *Silera maestra, Non ha tempo, Immagini vive, Resistenza, una nazione che risorge, Remake, Berlinguer, la sua stagione*. È uno dei fondatori dell'Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico.

**JEAN A. GILI** è Ancien membre de l'Ecole Française de Rome, professore di Storia del cinema all'Università di Parigi, direttore del master "Histoire et patrimoine du cinéma", co-fondatore della AFRCM (1984) e della relativa rivista «1895», redattore di «Positif» e direttore artistico dei Festival Annecy Cinema Italien. Tra le sue pubblicazioni ricordiamo *Le cinéma italien*, Paris, 1996, *Elio Petri et le cinéma italien*, Annecy 1996, *Luigi Comencini*, Roma 2004, *Nanni Moretti*, Roma 2006. Tra i suoi documenti: *Les comédies du néorealisme*, 1990, *Mauro Bolognini au delà du style*, 1992, *La comédie italienne de Totò à Benigni*, 1999.

**FEDERICO GIORDANO** Laureato in Storia del Cinema Italiano presso il DAMS di Bologna, dottorando di ricerca presso il DAMS di Gorizia. Si occupa principalmente di cinema italiano contemporaneo e di estetica del paesaggio applicata al cinema. Ha collaborato all'organizzazione dell'Udine Film Studies Conference e della Magis Spring School. È membro delle redazioni di «Gorizia Magazine» e «Energie». Ha scritto su «Noema», «Lettere Meridiane», «Fata Morgana». Ha curato il volume *Le parole di Tormalina*, (Città del Sole Edizioni, 2007).

**NICOLA LAGIOIA** è nato a Bari nel 1973. Ha pubblicato i romanzi *Tre sistemi per sbarazzarsi di Basto* (senza risparmiare se stessi) (Minimum Fax, 2001), *Occidente per principianti* (Einaudi, 2004) e *Ripartendo tutto a casa* (Einaudi, 2009). Ha curato, con Christian Raimo, l'antologia di racconti *La qualità dell'aria* (Minimum Fax, 2004). È uno dei quattro scrittori della Babel Factory, autori di *2005 dopo Cristo* (Einaudi, 2005). Sempre nel 2005 ha pubblicato per Fazi il saggio *Babbo Natale. Dove si racconta come la Coca-cola ha plasmato il nostro immaginario*. Dirige «Nichel», la collana di letteratura italiana di Minimum Fax.

**LORENZO LEONE** Nato a Roma nel 1980, è autore di saggi comparsi su riviste e volumi collettanei, e collabora con alcune testate cinematografiche. È direttore editoriale di «CineLandestino». Dal 2005 è nel comitato di selezione dell'Asian Film Festival di Roma, dove dirige la sezione dedicata al documentario. È stato aiuto-regista, operatore e direttore della fotografia per numerose produzioni cinematografiche e ha inoltre diretto un documentario.

**ANNAMARIA LICCIARDELLO** (Catania, 1975) ha conseguito il dottorato di ricerca presso l'Università Roma Tre nel 2004. Nel contempo si è dedicata all'insegnamento nelle scuole e alla produzione di documentari collaborando con alcune case di produzione in Italia e all'estero. Ha pubblicato saggi e articoli su riviste specializzate e libri. Attualmente lavora presso il Centro Sperimentale di Cinematografia - Cinecittà Nazionale e co-organizza il Tekefestival, festival di cinema indipendente e sociale di Roma.