



ANDREA MARIANI

LA POETICA
DELL'INSIGNIFICANTE
Nota sul modernismo di Albert Serra

Almeno dal giro del secolo, i limiti cronologici e concettuali del Modernismo sono al vaglio critico di studiosi di varia ascendenza, sollecitati o dal tentativo di trovare una via d'uscita dalla *koinè* postmodernista,¹ o dal rifiuto del termine stesso “postmoderno”, mettendo in dubbio la sua efficacia speculativa. Prenderemo spunto dal cinema di Albert Serra e in parte dall'opera *Singularity* (2015), per alcune considerazioni preliminari sulla funzione della nozione di “modernismo” nel cinema e più in generale per un ripensamento critico di alcuni suoi caratteri.

Recentemente Miłosz Stelmach ha ripercorso la questione nel campo dei *film studies*, sintetizzando il dibattito su cinema e modernismo in due distinti campi dialettici. Da una parte Stelmach colloca una lettura “esclusiva” dei rapporti tra cinema e modernismo, prevalentemente concentrata sul “Art cinema” e la cultura “alta” del periodo prebellico (in buona so-

1 Pierluigi Pellini, *Per una genealogia del modernismo*, in Id., *Naturalismo e modernismo. Zola, Verga e la poetica dell'insignificante*, Artemide, Roma 2016.



stanza le avanguardie del periodo tra le due guerre) e post-guerra (le nuove “onde” e i “nuovi cinema” degli anni Sessanta e Settanta): al centro della lettura vi è “the language of formal innovation, auteurism, and a break with classical cinema”² come posizione critica nei confronti delle condizioni di vita del capitalismo, dove appunto il cinema d’avanguardia dell’inter-guerra e i nuovi cinema – che spesso facevano del realismo di stampo documentario la cifra stilistica dominante – convivono apertamente, senza apparente contraddizione. La seconda posizione, vicaria di una lettura “inclusiva”, si definisce sul finire del secolo e, nelle parole di Stelmach, trova nella definizione di “modernismo vernacolare” di Miriam Hansen l’esemplificazione più persuasiva di un campo che “encompasses a whole range of cultural and artistic practices that register, respond to, and reflect upon processes of modernization and the experience of modernity, including a paradigmatic transformation of the conditions under which art is produced, transmitted, and consumed”³; una condizione dove il cinema della cultura di massa incarnava una funzione fondamentale: è un’ipotesi assai prossima alla tesi del cinema come “rispecchiamento” delle aporie del moderno. Semplificando molto, possiamo affermare che nella prima lettura del

2 Milosz Stelmach, *Slow Expansion. Neomodernism as a Postnational Tendency in Contemporary Cinema*, in «Transmissions: The Journal of Film and Media Studies», vol.1, n. 2, 2016, p. 101.

3 Miriam Hansen, *The Mass Production of the Senses: Classical Cinema as Vernacular Modernism*, in «Modernism/modernity», vol. 6, n. 3, 1999, p. 60.

fenomeno tende a prevalere una visione del modernismo incentrato su interrelazioni *all'interno* della storia del cinema, una visione evolucionistica di progressiva sofisticazione linguistica e morfologica, mentre nella seconda lettura si sottende una strategia inclusiva di contesti sociali, culturali, politici, economici, tecnologici ecc. *all'esterno* della storia del cinema, dove il cinema (e per la Hansen, dunque, anche il cinema “vernacolare” hollywoodiano) è epitome delle condizioni di esistenza della modernità.⁴ Thomas Elsaesser aveva già affrontato la questione ribadendo la necessità di ripensare, nella sua specificità, la nozione di modernismo in epoca di svalutazione della nozione di postmodernismo, ribadendo l'intreccio tra modernismo, modernizzazione e modernità, e mettendo in luce come quest'ultima avesse funzionato come categoria di mediazione e compromesso tra le due posizioni che abbiamo poc'anzi descritto (contrapposizioni che si materializzavano dai livelli più superficiali – tra *art cinema* e cinema *mainstream* – fino a quelli più profondi dell'episteme culturale occidentale). La nozione di “modernità” – ben più antica dei campi semantici del “modernismo” e della “modernizzazione” – forniva una soluzione di compromesso tra gli antagonismi di “modernismo” – legato idealmente alle avanguardie storiche, ma anche e strabicamente a una posizione critica tendenzialmente tecnofobica nei confronti “delle modalità di consumo e di piacere capitaliste pro-

4 Młosz Stelmach, *Slow Expansion. Neomodernism as a Postnational Tendency in Contemporary Cinema*, cit., p. 102.

mosse dalle innovazioni tecnologiche”⁵ – e modernizzazione (intesa nei termini dei cambiamenti promossi dalla tecnologia, dalla società industrializzata e dalla cultura popolare).

La premessa di Stelmach è tuttavia utile ad approssimarci all’oggetto di questo intervento, riprendendo la formulazione di “neo-modernismo” così come discussa da Rafał Syska nel campo dei *film studies*, categoria che si sovrappone, per quanto non completamente, al cosiddetto *slow cinema* negli anni a tra la fine del XIX e oggi: “a specific type of art cinema, forming a non-unified but very strong and visible trend on the contemporary festival circuit”.⁶ Nella lettura di Stelmach, che si unisce a quelle del già citato Rafał Syska, Ira Joffe,⁷ e in parte Thomas Elsaesser⁸ (sebbene secondo presupposti differenti), converge un cinema antitetico rispetto a quello commerciale, un cinema “contemplativo”, minimale, con una tendenza ad abbandonare una rigida causalità nella struttura narrativa, in favore di uno storytelling episodico, fortemente sbilanciato su un ritratto comportamentale e anti-psicologico dei caratteri: “anti-psychological depiction of characters

5 Thomas Elsaesser, *La modernità, un tropo problematico*, in Veronica Pravadelli (a cura di), *Modernità nelle Americhe*, Roma Tre Press, Roma 2016, p. 12.

6 Milosz Stelmach, *Slow Expansion. Neomodernism as a Postnational Tendency in Contemporary Cinema*, cit., p. 104.

7 Ira Joffe, *Slow Movies. Countering the Cinema of Action*, Wallflower Press, London & New York 2014.

8 Thomas Elsaesser, *Stop/Motion*, in Eivind Røssaak (a cura di), *Between the Stillness and Motion: Film, Photography and Algorithms*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2011.

(very often played by non-professional actors), abandoning strict narrative causality in favour of episodic or impressionistic storytelling while still maintaining intensified continuity. As a consequence, they tend to put a greater focus on showing instead of telling, or in other words, they encourage the dominance of monstrating over narrating, to use André Gaudreault's dichotomy".⁹

Lo *slow cinema* si mostrerebbe insomma come un cinema di reazione e resistenza "lenta" al sovrainvestimento in azione (e montaggio) della produzione blockbuster contemporanea e in questo senso si caratterizzerebbe come un cinema capace di sollecitare un ripensamento delle coordinate sensibili della modernità: "these movies depict an emotional and geographic sphere relatively free of the distractions Walter Benjamin, among others, found characteristic of pellmell modernity".¹⁰

L'idea di uno "*slow*" cinema dunque pone al centro il carattere temporale, qualificando di fatto come baricentro speculativo la connessione tra "modernità" e "velocità cinematografica". Il nesso fonderebbe poi naturalmente anche il valore politico del "progetto" del cinema "lento": così si esprime Ira Jaffe, "If advocates of slowness lean in a political direction, it is probably to the left, given their critiques of globalisation and capitalism as well as of haste".¹¹ Su questo punto Lúcia Nagib ha espresso poi persuasivamente le perplessità maggiori, se cioè "the combination of the long take and the long

9 *Ivi*, p. 105.

10 Ira Joffe, *Slow Movies. Countering the Cinema of Action*, cit., p. 11.

11 *Ivi*, p. 12.

shot is sufficient to account for a film's 'slowness' and whether 'slow' is indeed the best concept to signify resistance to the destructive pace of capitalism".¹²

Il cinema di Albert Serra rientrerebbe a pieno titolo in questa categoria, nella lettura di Miłosz Stelmach e Rafał Syska. L'esercizio che tenteremo in questo saggio, sarà però quello di leggere il modernismo del cinema di Albert Serra in un'ottica di lunga durata e di più ampio respiro, contenendo la tentazione di introdurre o assumere categorie che sostituiscano suffissi superati con nuovi paradigmi storiografici di stampo lineare o teleologico e indagando invece l'estensione ampia e profonda del modernismo, tentando di superare rigide maglie cronologiche e re-inquadrando il "reload"¹³ di caratteri attrazionali e mostrazionali in questo cinema.

Un modernismo multiforme

Nella nostra ipotesi tutto il cinema di Albert Serra esprime una sensibilità e uno stile che vanno rintracciati in una prospettiva di più lungo periodo, al di fuori di una lettura di "genere" (così si configurerebbe lo "slow cinema": Ira Jaffe, nell'introduzione al suo *Slow Movies*, arriva a definire un canone di una ventina di

12 Lúcia Nagib, *The Politics of Slowness and the Traps of Modernity*, in Tiago de Luca (a cura di), *Slow Cinema*, Edinburgh University Press, Edimburgo 2015, p. 26.

13 Wanda Strauven, *The Cinema of Attractions Reloaded*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2006.

titoli) e di una visione di “eterno ritorno del passato”, l’idea cioè di un modernismo che si ripresenta ciclicamente: András Bálint Kovács, fermandosi al 1980, ne parla in termini di “ondate”.¹⁴

A partire da Serra possiamo, per cominciare, focalizzare l’attenzione su alcuni termini che in un modo o nell’altro hanno fondato le categorie stilistiche che definivano la dualità modernità/classicità e modernismo/modernizzazione nel cinema o campi fortemente caratterizzati come il “modernismo vernacolare”.

Ad esempio la categoria di “spettacolarità” o “anti-spettacolarità”, nel caso del cinema di Serra risulterebbe quantomeno fuorviante: intanto sul piano diegetico Serra sceglie “storie”, “scene” e “eventi” eccezionali (la lotta contro i mulini a vento di Don Chisciotte, la nascita di Cristo, la morte del Re Sole, la vita di Casanova e il viaggio verso il castello di Dracula ecc.), che vengono certamente “scardinati”, dis-orientati rispetto alla potenziale traiettoria “spettacolare” della loro messa in scena, tuttavia è proprio la loro presenza-assenza, come spettacolo “implicito” e aggirato a innescare l’intervento “situazionista” di Albert Serra: su questo punto torneremo tra poco; anche sul piano formale ci sarebbe però da obiettare: pensiamo al caso di *Història de la meva mort* (2013), dove la scelta del formato Cinescope (su cui giustamente si sofferma il regista nell’intervista che trovate in questo libro) definisce un intervento dichiaratamente dirompente nell’economia

14 András Bálint Kovács, *Screening Modernism: European Art Cinema, 1950-1980*, University Of Chicago Press, Chicago 2008, p. 217.

“spettacolare” del film e contemporaneamente si rivela un elemento di corto-circuitazione del senso (anche politico), come opzione di una marcata intenzione formale, minimalista, ma innegabilmente spettacolare. La “presenza” della regia contro la “presenza” della sceneggiatura: nel cinema di Serra, per quanto apparentemente segnato da un’ascendenza “idealista” e romantica dell’idea di autore, è semmai e sempre più radicalmente la presenza della macchina da presa *digitale*, è questo a caratterizzare – apparentemente – l’elemento di “rottura”, così leggiamo nell’intervista: “Mentre lavoravamo alle riprese di *Història della meva mort* (2013) abbiamo scoperto che non era possibile continuare a girare ininterrottamente sfruttando la memoria delle due SD, ma che bisognava interrompere le riprese quando una delle due schede era piena. Tutto ciò mi fa pensare che le videocamere digitali professionali siano concepite per agevolare un’idea di produzione cinematografica che ricalchi quella in uso con le cineprese a 35 mm”¹⁵...in questo senso sarebbe la tecnologia digitale e il suo massimo grado di autonomia ad aprire la via a una forma di scardinamento della temporalità del capitalismo: “Con il 35mm i registi dovevano attendere e sottostare a lunghi tempi di preparazione prima di ogni ripresa, e il lavoro sul set assomigliava a quello della fabbrica, regolato da tempi e ritmi predefiniti”;

15 Tutte le dichiarazioni di Albert Serra sono tratte da: Vincenzo Estremo, Francesco Federici, *Del cinema e dell'arte. Una conversazione con Albert Serra* in Vincenzo Estremo, Francesco Federici (a cura di), *Albert Serra. Cinema, arte e performance*, Mimesis, Udine-Milano 2018.



ma anche in questo caso all'invocazione di un'apertura tendenzialmente fiduciosa alle potenzialità "virtuose" della modernizzazione tecnologica digitale del nuovo millennio, si sovrappone antitetivamente l'immagine classica e "originaria" dell'organizzazione scientifica del lavoro, legittimata dalla stessa modernizzazione tecnologica, nella prima modernità: modernismo e modernizzazione (prima e "tarda") risultano significativamente intrecciati. Il conflitto tra inquadratura e montaggio: anche in questo caso il cinema di Albert Serra rivela qualche ambiguità. Se da una parte la quadrilogia "letteraria" è innegabilmente dominata dai cosiddetti "long takes" (di stampo più naturalista che semplicemente realista, come vedremo), il processo produttivo è, nelle parole dello stesso Serra, fondato su un complesso *découpage* di immagini e testi di stampo modernista: "A volte mentre sto lavorando a un film prendo delle decisioni del tutto arbitrarie, monto delle scene senza seguire nessuna logica strutturale né dialogica. Preferisco montare in sequenza delle scene che mi piacciono per il loro essere compatibili" e ancora "Per i dialoghi invece lavoro solitamente a un montaggio su carta, infatti, trascrivo tutte le fasi di un dialogo e poi monto il testo correggendolo direttamente su carta invece che con l'immagine. Questo crea una discrasia tra testo e immagine".

Ciò che ci pare dunque significativo notare è una "multiformità" dove trovano posto tensioni che il cinema ha espresso durante tutta la sua esistenza e che hanno segnato il modernismo nella sua accezione più ampia. Questa soluzione non va confusa con un'ipotesi di cinema come "rispecchiamento" della crisi della mo-

modernità e della frattura dell'individuo e dunque "moderno" in senso ontologico; va piuttosto nella direzione di un'espressione di un modernismo multiforme:¹⁶ proviamo a discuterne alcuni tratti.

1. Performatività (del filmmaker): è un cinema che sfrutta in funzione dialettica un referente (potenzialmente "spettacolare") per un intervento di "alienazione" tipicamente modernista, volto a prevenire e "disinnescare" un atteggiamento, un'operazione che dunque gioca sistematicamente con le attese dello spettatore (in questo quadro il meccanismo dell'adattamento/tradimento del testo letterario è fondamentale: per lo meno lo è stato esplicitamente fino a *Singularity*); accanto a ciò però l'idea della "performatività" (ampiamente sottolineata anche nell'intervista) lascia intendere una certa "reattività" del filmmaker allo svolgersi delle scene reali, un atteggiamento che tuttavia rivelerebbe un'ulteriore sottile ambiguità: infatti a fronte di un cinema *anti-evenemenziale*, la reattività del filmmaker (e la "tensione" dello spettatore) si orienta comunque all'attesa di un "evento", che sia macro-narrativo (la nascita di Cristo: ma in fondo in generale l'attesa suscitata dall'avantesto d'origine) o micro-narrativo (le reazioni degli attori) 2. Recupero dell'aspetto riproduttivo del dispositivo: anche in questo caso l'opzione è nelle parole di Giorgio De Vincenti un carattere fondante la modernità cinematografica e tipico dell'"avanguardia", dove al centro si ha la "problematicità della relazione

16 Pensiamo soprattutto all'operazione di riformulazione del concetto condotta da Pierluigi Pellini, *Per una genealogia del modernismo*, cit.

tra la cinepresa e il reale, con il corollario di una problematizzazione, implicita o esplicita (per lo più esplicita) dello sguardo, del modo in cui l'occhio della cinepresa formalizza il mondo",¹⁷ tuttavia per quanto sia la tecnologia digitale contemporanea a riattivare (nella pratica "sperimentale" di Serra) un'intenzione d'avanguardia, questa andrebbe letta, nella nostra ipotesi, più in senso *transtorico*. 3. Sperimentalismo: con quest'idea richiama soprattutto l'origine "scientifica" della nozione di sperimentalismo, la sua genealogia zoliana che presuppone il "dubbio permanente"¹⁸ attraverso la costruzione di un ambiente in cui osservare le modificazioni dei soggetti: *Singularity* è probabilmente il caso più eclatante dove, a detta dello stesso curatore dell'installazione alla Biennale di Venezia nel 2015, Chus Martínez, "I film di Albert Serra non sono basati su delle storie, ma sulla possibilità per la piccola comunità di attori e tecnici di abbracciare la situazione che il regista è in grado di offrire. Serra crea un ambiente dove le cose iniziano ad accadere solo quando tutti sentono di essere parte integrante di qualcosa in grado di trasformare il modo in cui vedono e percepiscono le cose"¹⁹ 4. In

17 Giorgio De Vincenti, *Il concetto di modernità nel cinema*, Pratiche, Parma 1993, si veda per un'argomentazione più concisa: Id. "Modernità", in *Enciclopedia del cinema Treccani*, http://www.treccani.it/enciclopedia/modernita_%28Enciclopedia-del-Cinema%29/, ultima consultazione 21 gennaio 2018.

18 Émile Zola, *Le Roman Expérimental*, Flammarion, Paris 2006, p. 67.

19 Chus Martínez, *Singularità*, in Vincenzo Estremo, Francesco Federici (a cura di), *Albert Serra. Cinema, arte e performance*, Mimesis, Udine-Milano 2018, p. 39.

questo senso e secondo questa logica il realismo/naturalismo di Serra diventa meta-linguaggio: la messa in scena naturalista diventa contemporaneamente interrogazione delle cose e del mondo e interrogazione del mezzo in una sorta di modernismo integrale.

La poetica dell'insignificante in *Singularity* (ma non solo), la "vacua insensatezza della ripetizione" delle tante cose riconducibili a "niente"²⁰ diventa scopertamente auto-riflessione di un mezzo che – nel titolo programmatico e provocatorio dell'opera esposta alla Biennale – si vuole al centro di una "crescita" (o modernizzazione) "serena" (parafrasando antiteticamente Latouche) di armonica integrazione con l'artista (e l'uomo): "Sono semplicemente al nostro fianco, ci guardano, pensano ai loro compiti e si fanno un'idea di noi".²¹

20 Pierluigi Pellini, *Per una genealogia del modernismo*, cit., p. 193.

21 Chus Martínez, *Singularità*, cit., p. 37.



Lluís Serrat in *Honor de cavalleria* (2006), per gentile concessione dell'artista e della Andergraun Films, Barcelona.



Els noms de Crist (2010) video still, per gentile concessione dell'artista e della Andergraun Films, Barcelona.



Harald Kimpel in *The Three Little Pigs* (2012), per gentile concessione dell'artista e della Andergraun Films, Barcelona.



Cuba Libre (2013) video still, per gentile concessione dell'artista e della Andergraun Films, Barcelona.



Vicenç Altaió e Noelia Rodenas in *Història de la meva mort* (2013), per gentile concessione dell'artista e della Andergraun Films, Barcelona.



Vicenç Altaió in *Història de la meva mort* (2013), per gentile concessione dell'artista e della Andergraun Films, Barcelona.



Singularity (2015) video still, per gentile concessione dell'artista e della Andergraun Films, Barcelona.



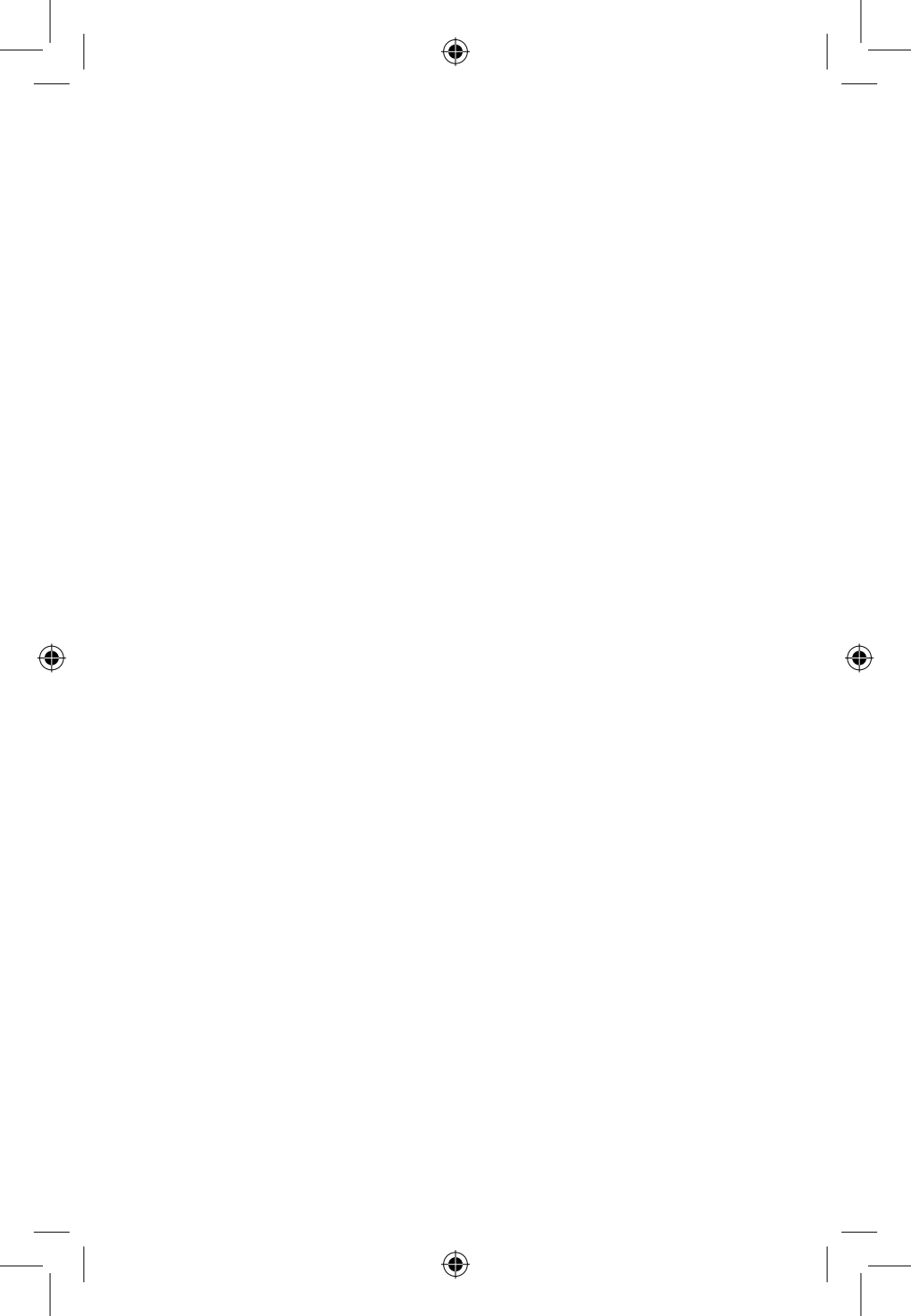
La mort de Louis XIV (2016) video still, per gentile concessione dell'artista e della Andergraun Films, Barcelona.



Jean-Pierre Léaud in *La mort de Louis XIV* (2016) video still, per gentile concessione dell'artista e della Andergraun Films, Barcelona.



Roi Soleil (2017) video still, per gentile concessione dell'artista e della Andergraun Films, Barcelona.





Cinema







1. Jean-Luc Douin, *Dizionario della censura nel cinema. Tutti i film tagliati dalle forbici del censore nella storia mondiale del grande schermo*
2. Massimo Donà, *Abitare la soglia. Cinema e filosofia*
3. Angelo Moscardiello, *Breviario di estetica del cinema. Percorso teorico-critico dentro il linguaggio filmico da Lumière al cinema digitale*
4. Dziga Vertov, *L'occhio della rivoluzione. Scritti dal 1922 al 1942*
5. Enrico Biasin, Giovanna Maina, Federico Zecca (a cura di), *Il porno espanso. Dal cinema ai nuovi media*
6. Thomas E. Wartenberg, *Pensare sullo schermo. Cinema come filosofia*
7. Roland Quilliot, *La filosofia di Woody Allen*
8. Andrea Panzavolta, *Lo spettacolo delle ombre. Un itinerario tra cinema, filosofia e letteratura*
9. Francesco Ceraolo, *L'immagine cinematografica come forma della mediazione. Conversazione con Vittorio Storaro*
10. Luca Taddio (a cura di), *David Cronenberg. Un metodo pericoloso*
11. André Bazin, *Jean Renoir*
12. Andrea Rabbito, *Il cinema È sogno. Le nuove immagini e i principi della modernità*
13. Alessandra Spadino, *Pasolini e il cinema 'inconsumabile' Una prospettiva critica della modernità*
14. Raffaele De Berti, *Il volo del cinema. Miti moderni nell'Italia fascista*
15. Valentina Re, *Cominciare dalla fine*
16. Damiano Cantone, *I film pensano da soli*
17. Marco Senaldi, *Rapporto confidenziale. Percorsi tra cinema e arti visive*

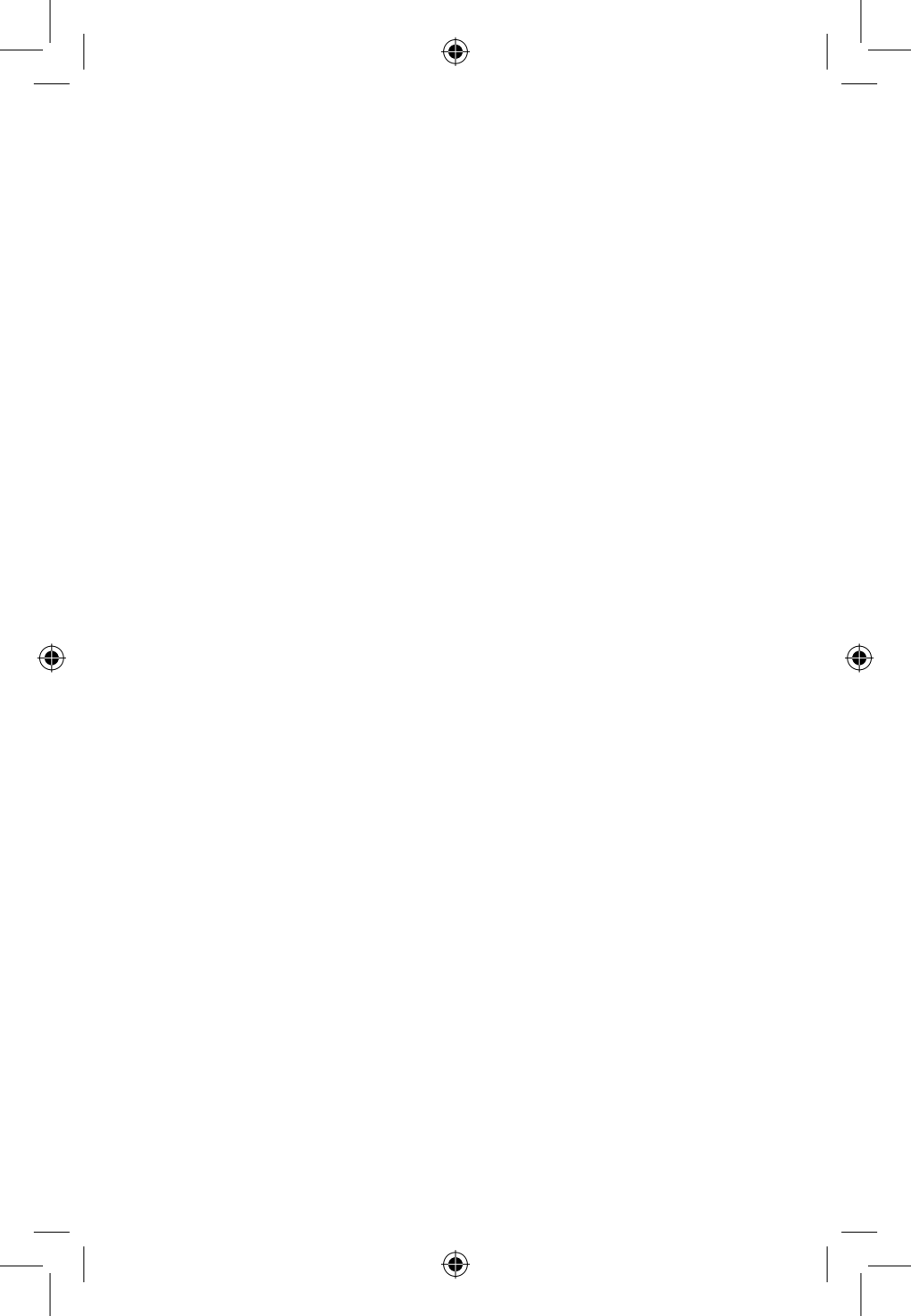


18. Marco Boscarol (a cura di), *Tetsuo: The Iron Man. Il cinema di Tsukamoto Shin'ya*
19. Luca Cosci, Monica Innocenti, *Abcinema: abbecedario della settima arte*
20. Andrea Panzavolta, *Passeggiate nomadi sul grande schermo. Saggi sul cinema da Ingmar Bergman a Tim Burton*
21. Francesco Zucconi, *La sopravvivenza delle immagini nel cinema. Archivio, montaggio, intermedialità*
22. Gianni Volpi, Alfredo Rossi e Jacopo Chessa (a cura di), *Barricate di carta. «Cinema&Film», «Ombre rosse», due riviste intorno al '68*
23. Cosetta Saba, *Archivio, Cinema, Arte*
24. Cristina Formenti, *Il mockumentary. La fiction si maschera da documentario*
25. Stefania Schibeci, *Le Phénomène de l'extase di Salvador Dalí. Surrealismo, fotografia, montaggio*
26. Roy Menarini (a cura di), *Cinema senza fine*
27. Ivelise Perniola, *L'era postdocumentaria*
28. Leonardo Gandini, *Voglio vedere il sangue*
29. Giancarlo Alviani, *Un'aspirina e un caffè con Bernardo Bertolucci*
30. Valentina Re, Alessandro Cinquegrani, *L'innesto. Realtà e finzioni da Matrix a 1Q84*
31. Alfredo Rossi, *Elio Petri e il cinema politico italiano. La piazza carnevalizzata. Contiene lettere e scritti di Elio Petri. Interventi di Goffredo Fofi, Franco Ferrini e Oreste de Fornari*
32. Christian Uva, *L'immagine politica. Forme del contropotere tra cinema, video e fotografia nell'Italia degli anni Settanta*
33. Sara Martin, *Streghe, Pagliacci, Mutanti. Il cinema di Álex de la Iglesia*
34. 34° Premio Sergio Amidei. *Catalogo*
35. Alessandro Cadoni, *Il segno della contaminazione. Il film tra critica e letteratura in Pasolini*, Prefazione di Hervé Joubert-Laurencin
36. Andrea Parlangei, *Da Twin Peaks a Twin Peaks. Piccola guida pratica al mondo di David Lynch*



- 
37. Andrea Rabbito, *L'onda mediale. Le nuove immagini nell'epoca della società visuale*
 38. Deborah Toschi, *La ragazza del cinematografo. Mary Pickford e la costruzione della diva internazionale*
 39. Marco Dalla Gassa, *Orient (to) express. Film di viaggio, etnografie, teoria d'autore*
 40. Paolo Bertetto, *Il cinema e l'estetica dell'intensità*
 41. Davide Persico, *Decostruire lo sguardo. Il pensiero di Jacques Derrida al cinema*
 42. Nicola Dusi, *Contromisure. Trasposizione e intermedialità*
 43. Alberto Castellano (a cura di), *Paul Schrader. Il cinema della trascendenza*
 44. Fabrizio Fogliato, Fabio Francione, *Jacopetti files. Biografia di un genere cinematografico italiano*
 45. Elio Ugenti, *Immagini nella rete. Ecosistemi mediali e cultura visuale*
 46. Ryan Calabretta-Sajder, *Divergenze in celluloide. Colore, migrazione e identità nei film gay di Ferzan Özpetek*
 47. Tommaso Mozzati, *Sceneggiatura di poesia. Pier Paolo Pasolini e il cinema prima di Accattone*
 48. Angela Bianca Saponari, *Il desiderio del cinema. Ferdinando Maria Poggioli*
 49. Andrea Mariani, *L'audacissimo viaggio. I media, il deserto e il cinema nella microstoria della spedizione*
 50. Andrea Mariani, *Gli anni del Cineguf. Il cinema sperimentale italiano dai cine-club al neorealismo*
 51. Martina Federico, *Trailer e film. Strategie di seduzione cinematografica nel dialogo tra i due testi*
 52. Guido Mori, *Del desiderio e del godimento. Viaggio al termine dell'ideologia ne La Grande Bellezza di Paolo Sorrentino*
 53. Gian Piero Brunetta, *Attrazione fatale. Letterati italiani e letteratura dalla pagina allo schermo. Una storia culturale*
 54. Harun Farocki, *Pensare con gli occhi*, a cura di Luisella Fari-notti, Barbara Grespi, Federica Villa
- 

- 
- 
- 
- 
55. Antonio Iannotta, *Il cinema audiotattile. Suono e immagine nell'esperienza filmica*
 56. Leonardo De Franceschi, *Lo Schermo e lo spettro. Sguardi postcoloniali su Africa e afrodiscendenti*
 57. Simone Venturini, *Il cinema francese negli anni di Vichy*
 58. Giulia Raciti, *Il ritornello crudele dell'immagine. Critica e poetica del cinema di Carmelo Bene*
 59. Massimiliano Studer, *Alle origini di Quarto Potere. Too Much Johnson: il film perduto di Orson Welles*, prefazione di Paolo Mereghetti, con un'intervista a Ciro Giorgini
- 
- 





*Finito di stampare
nel mese di febbraio 2018
da Digital Team - Fano (PU)*

