

Pensieri italiani / pensiero italiano.
Note tra *Italian Theory*, cinema e altre forme
di pensiero in atto

Carmelo Marabello

I. Una scena teorica

Nel 2010 Roberto Esposito pubblica per i tipi di Einaudi *Pensiero vivente. Origine e attualità della filosofia italiana*. In *Pensiero vivente* Esposito si pone in una prospettiva genealogica rispetto all'*Italian Theory*, chiedendosi infatti se la filosofia italiana, sin dai suoi esordi umanistici, non sia in qualche modo atipica nel panorama del pensiero occidentale, atipica e non premoderna, o meglio diversamente moderna dalla filosofia occidentale. Esposito si interroga, di fatto, sulle forme del pensiero italiano, sul come questo si manifesti nella tradizione testuale, nelle forme stesse della scrittura. Ciò comporta una genealogia inclusiva dove filosofi, storici, teorici della politica, poeti, da Machiavelli a Pasolini, da Vico a Cuoco, Leopardi, Gramsci si disegnano – e sono disegnati – come costellazione di un pensiero, configurazione plurale di un discorso la cui trama viene indagata come riflesso storico complesso di un confronto col concetto di origine, con la scena storica di una *origine* di volta in volta riproposta, appunto, come scena, come spazio situato del conflitto tra vita, politica, storia. Ovviamente non si tratta qui di rinvenire i vecchi paradigmi del primato italico, nella sua versione ottocentesca, su quella traccia che segna testi, ricerche, pamphlet che vanno da Spaventa a Gioberti. L'idea è, piuttosto, quella di domandarsi se il pensiero italiano rechi in sé qualcosa che lo renda particolarmente adatto a raccogliere le sfide del tempo presente, configurandolo, di fatto, come un pensiero *vivente*, in presa con la vita dell'oggi, così come lo è stato, almeno in parte, con la vita storica di cui si è fatto radar, programma, interprete. Se insomma la genealogia stessa di un pensiero vivente, nella tessitura di Esposito, non riconfiguri e ri-tracci, di fatto, una sfida storico genealogica del pensiero italiano, il riproporsi di parte di esso come una complessa e mutante *materializzazione genealogica della scena della storia*, piuttosto che di una filosofia della Storia. Scena proposta con modi e mezzi di versi, con le armi della poesia e insieme con le armi della teoria. Scena i cui bordi si definiscono nei traumi dell'esperienza mondana, *scena* il cui focus sembra darsi e formarsi nel dispiegarsi della categoria di vita, nel segno di eccedenza possibile che questa produce nel suo inscenar-

si, nel suo esser riconosciuta dalla filosofia – e non solo dalla filosofia, ovviamente, come nodo irrisolto di una relazione tra *bios*, politica, storia: “la filosofia italiana si è formata attorno alla tensione tra storia politica e vita – vale a dire alla sfera dell’azione e alle vicende del corpo, con tutti i rischi, le turbolenze, le opacità che questo comporta”¹. Nella necessità infine di reinventare *costitutivamente* come atto di pensiero la questione dell’origine – o almeno del discorso dell’origine come presentificazione dell’Antico – nei testi filosofici, così come in poesia, in letteratura. In una cruciale tensione con gli ordini formali del discorso, della rappresentazione. Con i diversi ordini del discorso della storia: “l’inoriginarietà costitutiva della storia che rende l’origine sempre coeva, in maniera latente, a ogni momento storico, e perciò riattivabile come risorsa energetica, piuttosto che subita come ritorno spettrale”². Questa lettura propone, di fatto, l’idea dell’origine stessa come immanenza ricorsiva, di un’origine che, riletta alla luce di un paradigma antagonista, viene a definirsi come un dispositivo capace di un nuovo ingaggio con il presente. Nel paradigma dell’origine, così intesa, attraverso Vico, Leopardi, e sino a Pasolini, risiede il possibile ripensamento critico del presente, quello che, forzando Esposito, proverò a definire un dispositivo di *messa in scena* del presente come storia *originale*, come *materia e metafora* genealogica, come forma di pensiero in atto che il Novecento reinventa e produce soprattutto nel cinema, ma che si produce nell’antropologia italiana, come complessa variazione della genealogia proposta da Esposito, e, in modi che mi limiterò ad accennare, in altre pratiche e forme di produzione di immanenza – come il teatro ad esempio. Se infatti la questione dell’origine è in qualche modo ineludibile poiché “non può essere eliminata da un ordine che, nella sua concretezza fattuale non soltanto ne deriva, ma continua incessantemente a riprodurla”³, tuttavia decisiva è la questione *discorsiva* dell’origine stessa, la sua genealogia: la decisione materiale di una sua individuazione e declinazione, l’uso politico-teorico di essa. La cronologia, nella sua elementare potenza. La definizione storica di un intorno. La figura e l’immagine dell’origine. Il discorso dell’origine, dell’uso immanente di essa, attiene infatti alla presa in carico del mondo come habitat, alla sua restituzione come esperienza densa o povera, alla crisi stessa dell’esperienza come mancanza di mondo, come inadeguatezza al mutamento repentino, alle condizioni di vivibilità. Di riproduzione del sé come del noi, dell’in-

dividuo situato e della collettività storica, della sfera pubblica della *storia* e delle *storie* di ciascuno almeno in quanto *scena del senso*, di un “possibile” *narrativo*. Da che mondo è mondo il mondo può esser *povero di mondo*, ben al di là della dicotomia heideggeriana tra ambiente e habitat, della ingenua e pur complicata distinzione tra umani e animali.

II. Il cinema italiano come forma di un pensiero vivente

II.1 Una prima scena cronologica

Per Serge Daney il cinema moderno nasce con l'Europa distrutta, e sono gli italiani ad inventarlo: nasce con Rossellini e muore con Pasolini⁴. Nell'icasticità di questa lettura sono diverse le questioni che vengono in luce, diverse coordinate di una genealogia viva e in discussione, ordini di un discorso che prende le mosse dal cinema ma investe la storia come scena estrema della teoria stessa. Ripresa e indagata da Roberto De Gaetano, nell'introduzione a un suo recente volume⁵, la lettura di Daney diviene la chiave per una ulteriore attestazione che, provocatoriamente, assume, nel titolo del saggio, la forma di una sintesi icastica estrema: “il cinema è italiano”, lasciando al corsivo la traccia grafica di un'enfasi, la visibilità dell'espressione di un avviso. Ma anche di una *vertenza* che l'operatore verbale annuncia e che il testo produce: l'“ontologia corsiva”, per così dire si incarna rapidamente nell'assunzione della radice cinematografica italiana della fondazione della modernità cinematografica che, sancita da Daney, è la chiave di una risalita a Bazin, all'ontologia del cinema tout court, a un teorico per il quale, come è noto, la modernità è la forma determinata in cui l'essenza del cinema si è rivelata. Conseguenza di questo è che il carattere storico del cinema italiano negli anni del neorealismo è la forma storica stessa di un legame tra essenza del cinema e cinema italiano. La cronologia si fa ontologia o, piuttosto, discorso storico e genealogico sull'origine del concetto di modernità cinematografica, dispositivo di una scena della storia come ingaggio di un'origine, di un'origine che, nel caso del cinema italiano degli anni neorealisti, inscena la storia stessa come presente, come *presentificazione* di un quotidiano eccezionale e tragico, di uno spazio drammatico di ingaggio, dove *posizione* e *presenza* – la macchina da presa e il regista – assumono una cornice di senso e di pratiche fatta di *luoghi* invece che set, di corpi in azione oltre che di corpi di attori, di micro-storie agenti nella macro-storia vigente e impellente, recente e incombente, di una

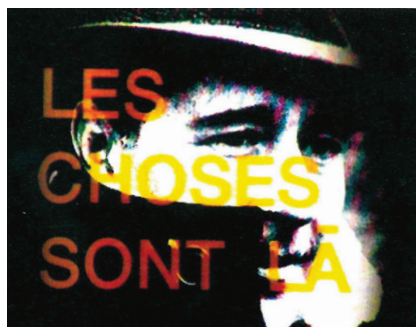
cogente drammaturgia del reale. Se tuttavia la modernità cinematografica ha queste origini, la storia del cinema ha una cadenza diversa, una ben altra potenza:

Se il cinema è la forma di espressione che più direttamente ha corrisposto alle forme di vita capitaliste, sia come dispositivo tecnico espressivo che economico (il rapporto del cinema con il denaro non è ancillare ma consustanziale), questa corrispondenza ha preso due forme: quella del potere del capitale, e dell'immaginario come suo mezzo di realizzazione – cinema americano –, e quella che ha colto tra le macerie e i fantasmi del potere stesso la potenza della vita – cinema italiano a partire dal neorealismo.⁶

Tutto questo si incardina su due mondi possibili immaginati, restituiti o addirittura prescritti dal cinema e dai film. Il primo è il mondo dell'azione come forma di compiuta di vita, come gesto transitivo verso il fine, il mondo del cinema americano, ma anche la *way of life* tra promessa di felicità – inscritta dai padri costituenti nella Costituzione americana – e sentimento protestante della responsabilità individuale come matrice dell'espressione comunitaria; il secondo è un mondo anche oltre l'azione, come forma di gesto potenzialmente transitivo ma anche sospensivo, di un'estetica – in senso proprio – dell'irrisolto, dello scarto, della vita nell'erranza, tra errare ed errore, dove l'assenza di azione suggerisce, allo spettatore, lo spettacolo della domanda – come in *Ladri di biciclette* o in *Europa '51* – piuttosto che l'epos della risposta – lo scatto riscatto eroico dell'evento e del tragico, la risoluzione compiuta del pathos nella forma del gesto definito e definitivo. Questo mondo del gesto irrisolto, questa dicotomia, già bazininiana e deleuziana, sembra assumere qui la forma di una attestazione del cinema italiano come traiettoria e traccia dell'idea stessa di modernità. Verso un orizzonte di senso dove produrlo, poi, e ulteriormente, come la forma stessa di un *pensiero vivente*, la traccia di un'eredità teorica riconducibile alla tradizione italiana come pensiero del vivente, nel senso di Esposito. Il cinema italiano si propone qui come la pratica estetica dove una vita qualunque – la vita stessa, sia come categoria, sia nella sua declinazione mondana, nel senso di Paolo Virno⁷ – emerge come un avviso, un'avvertenza, una vertenza che il neorealismo assume nella scena catastrofica del dopoguerra.

II.II Una seconda scena cronologica

Nel terzo capitolo de le *Histoire(s) du cinema* di Godard, nella parte dedicata al cinema italiano, in conclusione, un gioco di ritratti sembra formare e confermare la scena della cronologia di Daney. Nel primo ritratto il volto di Rossellini è segnato da una frase dove si dice “Le cose son lì. Perché manipolarle?”. Nel secondo ritratto fotografico, il volto di Pasolini è accompagnato da una frase che recita “un pensiero che forma”. I due autori limite della cronologia di Daney, nel montaggio di Godard non si manifestano soltanto come incarnazioni di periodo storico: sono presentati come la trama vivente di un cinema italiano che muove dal *mondo delle cose neorealista*, il mondo da mostrare, e che dal cinema *come forma del sensibile* si è mosso verso un pensiero forma capace di mettere il mondo in movimento, il reale in movimento, di mettere in campo – e in scena – il ruolo stesso del cinema come attore sociale e sensibile del Novecento, come agente di storia, come istanza infine di un pensiero che appunto dà e produce forma, che si fa carico di essa⁸. Tuttavia nel montaggio, in forma di conclusione, come ultima inquadratura, un terzo volto è ritratto, o meglio il dettaglio di un volto, il frammento del volto di uno spettatore presente nelle *Storie della vera croce* di Piero della Francesca. Nella lunetta superiore dell’affresco l’uomo ripreso da Godard, restituito come volto epitome, costituito come frammento, è, in realtà, un corpo a figura intera, il cui sguardo, quasi assente, prende qui forma e potenza nella logica del dettaglio, dell’estrazione di un primo piano, in quella potenza del primo piano inaugurata dal cinema, potenza cui il cinema ci invita, seducendoci, terrorizzandoci, assicurandoci un’altra e nuova vista delle cose, nella cogenza del mutamento di scala, del fuoco di un riquadro. La storia del dettaglio in pittura, che Arasse pubblica nel 1992⁹, ha nelle *Histoire(s)* una anticipazione complessa. Il volto ri-tratto osserva l’esaltazione della croce: estratto da Godard si fa spettatore mondo, restituito come ripetizione in due inquadrature dove sovrainpressa è la scritta “una forma” cui segue, poi, “che pensa”. Ecco il punto: una forma che pensa. Di che forma parliamo qui? Nella storia del cinema della modernità, del cinema italiano come artefice della modernità cinematografica, come forma antagonista della forma americana, il volto frammento di Piero introduce il cortocircuito della storia, della storia delle immagini dell’Occidente, di un volto-pubblico che estratto dal primo riquadro – la lunetta – del ciclo degli affreschi di Arezzo,



Fotogrammi da Jean Luc Godard, *Histoire(s) du cinéma*



Fotogrammi da Jean Luc Godard, *Histoire(s) du cinéma*



Fotogrammi da Jean Luc Godard, *Histoire(s) du cinéma*



Fotogrammi da Jean Luc Godard, *Histoire(s) du cinéma*

traghetta il cinema nella storia delle immagini, lo fa rinvenire con un movimento a ritroso nel tempo, lo sussume nella pittura come forma che pensa identificata nel volto-massa di uno sguardo quattrocentesco. Produce un transito. Perché ciò che infine vediamo è un dettaglio quasi illeggibile, meglio una leggibilità di un'origine, di un *antico* esposto e proposto come volto anonimo, anacronico rispetto ai ritratti fotografici dei due cineasti, letto e risolto dalla sovraimpressione come forma che pensa. Stato di pittura, stato di volto: la legittima azione del primo piano cinematografico come elezione di un focus viene qui assunta come legittimazione della storia come anonimia di un anacronismo, come potenza della storia anonima di un volto che giunge dall'*antico*. Da una possibile origine coeva e in grado di esplorare contraddizioni e modi del presente, dal montaggio come redenzione e illuminazione della storia come espressione ed esplosione delle forme di vita.

III. Ancora una scena italiana: storie per fotogrammi

Ritorniamo al terzo capitolo de le *Histoires (s) du cinéma* di Godard, alla conclusione di esso dedicata largamente al cinema italiano. Che cosa mette in luce Godard di questo cinema? Che periodizzazione ci propone? Un arco di cinque anni, gli anni del secondo conflitto mondiale. Di un cinema senza resistenza, in un'accezione assai particolare: il solo film che in termini cinematografici abbia resistito all'occupazione americana del cinema. Al modo uniforme di fare cinema, è stato un film italiano. E non è un caso. L'Italia è il paese che ha lottato meno, che ha sofferto molto, ma che ha tradito due volte, e che dunque ha sofferto l'assenza di identità. E se l'ha ritrovata con *Roma città aperta*, questo è perché il film fu fatto da uomini senza uniforme. [...]. Invece con *Roma città aperta*, l'Italia si è riguadagnata il diritto di una Nazione di guardarsi in faccia. E dunque è arrivato il sorprendente raccolto del cinema italiano. Ma v'è qualcosa di strano. Come ha fatto il cinema italiano a diventare così grande se nessuno, da Rossellini a Visconti, da Antonioni a Fellini, registrava il suono con le immagini? C'è una sola risposta: la lingua di Ovidio e Virgilio, di Dante e Leopardi è affluita nelle immagini.

L'intuizione-asserzione di Godard sembra poggiare su due questioni: la prima si mostra come una riflessione sul carattere italiano, su un carattere nazionale non uniformabile, scettico, disincantato in qualche modo, e che accoglie dolorosamente la possibilità del doppio tradi-

mento, del collasso di un'identità evidentemente fragile ma ri-definibile; la seconda questione sembra fondarsi su di un assunto antropologico, che in una sorta di relativismo linguistico si dispone come una variazione poetica dell'ipotesi Sapir-Whorf: l'idea di una lingua cultura capace di restituire l'identità storica di un popolo e, al tempo stesso, una redenzione artistica del proprio mondo nel segno della lingua poetica. In grado quindi di ricostituire rimediando, ma anche ri-mediando, nel passaggio dalla letteratura al cinema, una possibile identità attraverso il cinema. Se ripensiamo al Pasolini degli anni Sessanta e al suo tentativo di pensare il cinema come lingua della realtà, il movimento a ritroso, la storia stessa del cinema italiano e dei suoi protagonisti, si manifesta come il progetto e la pratica di una *Teoria Italiana*, di un pensiero italiano, di una messa in scena della storia come presente, di una capacità di produrre il cinema come atto di pensiero, persino come fatto sociale di questo, nell'incontro col pubblico, nella costruzione complessa di una identità possibile per gli italiani. Se il cinema italiano è oggetto di analisi da parte di Bazin¹⁰ – la questione per lui urgente è il reale – e di Deleuze¹¹ – il tema in questo caso è la nozione di temporalità – senza qui dimenticare una possibile rilettura di Sitney¹² per ripensare la storia iconologica della pittura italiana come matrice del cinema italiano e della sua dimensione plastica e identitaria, religiosa, e delle pagine sul cinema e sulle immagini di De Martino e dei film antropologici di marca demartiniana –, il neorealismo è tuttavia il cardine di questo movimento di pensiero italiano. È infatti il neorealismo a costituirsi come apertura e progetto di *contingenza*, già nelle pagine teoriche e nei progetti e sceneggiature di Zavattini, a proporsi come messa in scena della modernità in quanto istanza di linguaggio filmico, in quanto messa in forma del tempo filmico al di là della realtà storica, in Visconti così come nei film di De Santis, come nel primo Antonioni. Nel segno del reale, invece che del dato, nella scelta sensibile di un cinema come teoria di una scena drammatica post bellica, di una transizione incerta, che nel cinema di Pasolini, e più in generale nel cinema anni Sessanta, troverà ancora l'attitudine teorica di una riflessione sulle forme di vita, come nelle iscrizioni-descrizioni di Pietrangeli, in *Io la conoscevo bene* – così come negli apologhi di Ferreri, nel tempo sospeso ed estremo di *Dillinger è morto*.

IV. Sul cinema italiano come pensiero vivente

Il *Lessico del cinema italiano* pubblicato in tre volumi dal 2014 al 2016 per la cura di Roberto De Gaetano ha come sottotitolo “forme di rappresentazione e forme di vita”¹³. Come risulta evidente dalla lettura dell’introduzione e di molti e diversi saggi, la riflessione di Esposito sulla filosofia italiana come pensiero vivente è certamente sottintesa e variamente elaborata. Se la riflessione filosofica italiana ha visto diverse riletture della nozione di *pensiero vivente* alla luce della *Italian Theory*, di cui Dario Gentili si è fatto portatore e interprete, rielaborando alla luce della politica e dei conflitti economico-sociali il pensiero italiano del secondo Novecento, da Della Volpe a Negri e Agamben, riattraversando l’operaismo italiano degli anni Sessanta e segnatamente il lavoro teorico di Tronti, il *Lessico del cinema italiano* attraversa la prospettiva della relazione *forma di vita - forma cinematografica* come occorrenza necessaria e consustanziale con larga parte del cinema del nostro paese. Lo rivela come esperienza non accidentale, dettata certo dalle contingenze produttive di un cinema per lo più artigianale, dove tuttavia la fatica di produrre un cinema di grandi forme cinematografiche, essenzialmente legato e leggibile esclusivamente attraverso la lente dei generi, ha generato una costellazione di oggetti straordinariamente singolari, un sistema di autori riconoscibile, il tutto sullo sfondo di *un super genere* – la commedia all’italiana – capace di codificare e mobilitare, al suo interno, la ferocia della critica delle forme di vita e uno sguardo, dolorosamente scettico, sulla possibilità del cambiamento. Tuttavia ciò che si potrebbe provare ad azzardare, ripensando il progetto del *Lessico* e il dibattito sulla filosofia italiana come pensiero vivente, è un doppio movimento, un doppio passo teso a produrre una scena non esplicitata ma insita nel progetto filosofico di Esposito. Se il progetto di un *pensiero vivente* si attesta su una linea porosa e mobile di autori e stili di pensiero, e lavora all’inclusione di poeti e scrittori come Leopardi e Pasolini, la possibilità di considerare e includere cineasti e registi come Rossellini o Antonioni, di accogliere il cinema di Pasolini e molto di altro del cinema italiano degli anni Sessanta, non è un passaggio facilmente eludibile. Se una filosofia si orizzonta su pratiche complesse di immanenza, se si manifesta come una estroflessione continua e arrischiata sulla vita e sul reale nelle sue forme di organizzazione, se la categoria della vita ridiviene il nodo politico dove cogliere il tempo storico nel suo rimettere in gioco l’ipo-

tesi stessa di un inizio, le forme e le pratiche artistiche, il cinema dal primo dopoguerra a tutti gli anni Sessanta, così come il teatro dagli anni Sessanta agli Ottanta, sono le tensioni immanenti, le corde vive di un sistema di nodi dove la *contingenza* è riassunta, temporaneamente, dalle forme, o dalla tensione alla forma, in un mondo di pratiche certamente più vasto di quanto qui accennato. Tutto questo nel segno di un conflitto tra tempo e spettacolo, tra forme di vita e forme di rappresentazione della vita, politiche del tempo di vita che le forme di intrattenimento incapsulano e liberano in quanto forma e in quanto agenti di forme e istanze di vita. Con la contezza che il cinema, come il teatro, sulla scena delle forme di vita si pensano e praticano come dispositivi, dispositivi consapevoli di essere portatori evidenti di contraddizioni, come mostrava con chiarezza l'uso di Rossellini del registro domestico da home movie nell'episodio di *Siamo donne* o la pratica del re-enactment in *Tentato suicidio* di Antonioni. Dispositivi di volta in volta incarnati e prodotti da corpi reali, istanze politico-produttive, contingenze, negoziazioni. O materiali genealogici al cospetto della storia, come dimostrano le pratiche storiche del *found footage* italiano, dall'uso del repertorio nei film di Rossellini e Scola, di Scavolini e Gioli, sino alla camera analitica di Gianikian e Ricci Lucchi, in film dove la mossa dell'origine si manifesta nella scelta programmatica del montaggio, nell'estrazione del dettaglio, nella modulazione della velocità dei fotogrammi, nella messa in scena di un pensiero-cinema che pensa, e che, come dispositivo, si pone e si dispone alla vita materiale della memoria e della storia per immagini. Di immagini che giungono sino a noi come memoria e frammento di film di propaganda, così come di film di famiglia, o ancora tratti da repertori educativi, da film didattici, per farsi nel lavoro dei due cineasti materia e memoria liberata dalla forma montaggio originaria, materia restituita allo stato di *potenza*, per essere riletta in un progetto di nuova edizione. Interrogando quindi il riflesso della nostra vita stessa divenuta fotogramma, pubblico engramma, tecnicamente – ontologicamente – riproducibile, la forma stessa del quotidiano¹⁴. L'archivio delle immagini movimento del Novecento, come dimostrano Gianikian e Ricci Lucchi, si dà per la sua possibilità di essere ri-mobilitato, ri-materializzato in quanto filmato a passo uno, estratto dalla semplice *rimessa* in forma del reportage, o dalla stessa reinvenzione *estetica* del *found footage* più diffuso. Riflessione questa che, inevitabilmente, induce a dover pen-

sare in questo presente il *filmico* piuttosto che il film come termine *ad quem* del pensiero vivente, il *filmico* come luogo e motore della disseminazione e del collasso possibile della forma film. Alla luce della necessità di una teoria dello stato delle immagini-movimento, teoria da appostare comunque nella memoria di esso, del *filmico* come esito del montaggio, ma alla luce di una relazione diversa tra forme di vita e frammenti di rappresentazione, tra frammenti di vita e nostalgie della rappresentazione, consapevoli di vivere nel tempo della post produzione per immagini, dell'editing diffuso del sé, delle manifestazioni e delle *constraints* del *general intellect* contemporaneo. In un tempo dove la funzione critica annaspa nei nodi di un *mondo-rete* dove altre forme – di vita, di senso, di pratiche tecnicamente sensibili – emergono in modo diversamente avvertibile, riproducendo, per un verso, la questione dell'*inoriginario* nel senso di Esposito in maniera evidente, ma suscitando, per altro verso, il bisogno di produrre ancora l'*originale* per ricostituire, in qualche misura, la possibilità stessa di un tempo storico. O almeno suscettibile di *storie*. Di una sfera *pubblica* dove riabitare con i film.

Note

1. R. Esposito, *Fortuna e politica all'origine della filosofia italiana*, in "California Italian Studies", vol. II issue 1, Italian Futures, 2011. Consultabile on line all'indirizzo <http://escholarship.org/uc/item/5ht7n7p4>.

2. R. Esposito, *Pensiero vivente. Origine e attualità della filosofia italiana*, Einaudi, Torino 2010, p. 25.

3. *Ibidem*.

4. S. Daney, *Perseverance. Entretien avec Serge Toubiana*, P.O.L., Parigi 1994.

5. R. De Gaetano, *Cinema Italiano. Forme, identità, stili di vita*, Pellegrini Editore, Cosenza 2018, p. 9.

6. *Ibidem*.

7. Cfr. P. Virno, *Mondanità*, Manifestolibri, Roma 1994, pp. 70 e ss.

8. Cfr. D. Dottorini, *Sur la proximité du monde: mouvement, distance et croyance dans le regard filmique de Roberto Rossellini*, in R. Bonamy (a cura di), *Itinéraires de Roberto Rossellini*, UGA Éditions, Grenoble 2014, pp. 106-108.

9. Cfr. D. Arasse, *Le détail. Une Histoire rapprochée de la peinture*, Flammarion, Parigi 1992.

10. Cfr. A. Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma?*, Éditions du Cerf, Parigi 1958, pp. 275-323; tr. parziale Id., *Che*

cos'è il cinema?, Garzanti, Milano 1973.

11. Cfr. G. Deleuze, *Image-Temps*, Les Éditions de Minuit, Parigi 1985; tr. it. *L'immagine-tempo*, Ubulibri, Roma 1989, e segnatamente per Rossellini pp. 11-23, pp. 57-60. Fellini e Visconti sono oggetto di acute riflessioni nel cap. IV, pp. 104-112.

12. P. Adams Sitney, *Vital Crises in Italian Cinema: Iconography, Stylistics, Politics*, University of Texas Press, Austin 1995.

13. R. De Gaetano (a cura di), *Lessico del cinema italiano. Forme di rappresentazione e forme di vita*, III voll., Mimesis, Milano 2014-2016.

14. Cfr. C. Marabello, *Quotidiano*, in R. De Gaetano (a cura di), *Lessico del cinema italiano*, cit., vol. III, pp. 7-91.