

## ***Il cinema come disciplina. L'Università italiana e i media audiovisivi (1970-1990)***

### **Testimonianze.**

#### **Intervista a Giorgio De Vincenti<sup>1</sup>**

«Uno studio che voglia incidere sull'esistere, sia in campo specialistico (qualificazione della ricerca) sia nel sociale (trasferimento tecnologico), dovrà sapersi configurare come lavoro di gruppo, coerentemente con la natura più profonda dei nostri studi, che investe una pluralità di competenze appartenenti anche ad altri settori scientifico-disciplinari»<sup>2</sup>.

Queste righe sintetizzano in maniera chiara il pensiero di Giorgio De Vincenti sul lavoro di gruppo che sta alla base degli studi sul cinema e gli audiovisivi in ambito universitario. Giorgio De Vincenti ha sottolineato più volte, fin dall'inizio della sua lunga intervista, che il lavoro di équipe all'interno del Dipartimento è fondamentale. A Roma Tre lui e i suoi colleghi ci hanno provato: il Di.Co.Spe. - Dipartimento Comunicazione e Spettacolo (ora Sezione del Dipartimento di Filosofia, Comunicazione e Spettacolo<sup>3</sup>), di cui De Vincenti è stato direttore per dodici anni, era composto da poco meno di 40 docenti, tra ordinari, associati, ricercatori e professori senior, di cui 12 afferenti al SSD L-ART/06, 10 di teatro/danza, 3 di sociologia della comunicazione, 2 di musica.

«Ciascuno faceva la sua parte e, per quanto riguarda L-ART/06, coprivamo il più possibile la gamma delle discipline previste dal settore. Il nostro è stato l'unico vero e proprio dipartimento di Comunicazione e Spettacolo in Italia<sup>4</sup>. La legge Gelmini ha ridotto le possibilità di sviluppo delle nostre discipline. Noi ci siamo dovuti accorpate a Filosofia perché l'Ateneo non ha voluto mantenere distinti i due dipartimenti, e la Filosofia era la disciplina più vicina ai nostri insegnamenti; inoltre, io venivo da Estetica, essendo stato per dieci anni ricercatore confermato presso la cattedra di Emilio Garroni alla Sapienza. La responsabilità dei vertici di Ateneo in questa operazione è molto pesante, se si considera che nelle valutazioni del MIUR il Di.Co.Spe. risultava il primo dipartimento di tutto l'Ateneo Roma Tre e il sesto sui circa 250 dipartimenti di discipline umanistiche in Italia. E avevamo l'eccellenza anche in un'altra valutazione, quella che proprio l'Ateneo aveva indetto in quel periodo! Eccellenza assegnataci da una commissione composta da quattro professori ordinari di università estere (GB, USA, FR), scelti dall'Ateneo, i quali avevano sottolineato come le attività di ricerca e terza missione del Di.Co.Spe. fossero una potente risorsa per Roma Tre.

La legge 240 richiedeva un minimo di 35 docenti e ricercatori per dipartimento, ma dava agli Atenei la possibilità di fare eccezioni. Il nostro non ha voluto farla (a causa dei pensionamenti il Di.Co.Spe. sarebbe presto restato al di sotto del numero minimo di docenti richiesto), il che la dice lunga sull'ipocrisia che regge le valutazioni e la cosiddetta meritocrazia, che sono ignorate o addirittura utilizzate per abbassare il livello culturale dell'università. Le vicende del Di.Co.Spe.

<sup>1</sup> Intervista telefonica del 22 giugno 2018.

<sup>2</sup> G. De Vincenti, *L'"impegno" e i nuovi scenari*, in *I film studies*, a cura di E. De Blasio, D. E. Viganò, Roma, Carocci, 2013, p. 18.

<sup>3</sup> Il Dipartimento di Filosofia, Comunicazione e Spettacolo è stato istituito con Decreto Rettoriale n. 1543/2012 del 16/10/2012: <http://filosofiacomunicazioneeSpettacolo.uniroma3.it/wp-content/uploads/2018/07/Allegato-Reg-Filcospe.pdf>.

<sup>4</sup> Alla Sapienza c'è il Dipartimento di Storia dell'Arte e dello Spettacolo, istituito con decreto rettorale n. 343 del 03/05/2010.

mostrano proprio questo: quanto siano diffuse nell'università la conservazione dello status quo e l'incapacità di aprire gli studi alla realtà. Di questo le nostre discipline sono storicamente vittime, sia nell'università sia nella scuola. Con buona pace della scienza e della formazione intellettuale.

Per quanto riguarda le vicende del mio dipartimento, il rifiuto di fare eccezione fu anche in piena contraddizione con il lavoro che il Senato accademico - di cui facevo parte - aveva appena svolto per delineare il profilo del dipartimento ideale: il lavoro, durato due anni, aveva concluso indicando, tra le altre cose, il numero di 25 come massimo ideale di appartenenti per un dipartimento. Quando uscì la legge 240, a Roma Tre non vi fu alcuna riflessione pubblica su questa antinomia: la legge diceva esattamente il contrario di quello che il nostro Senato accademico aveva pensato in due anni di attentissima riflessione (con anche 5 convegni di Ateneo sul tema). Il fatto è che la nostra riflessione era dettata dalla volontà di potenziamento, a Roma Tre, della ricerca scientifica e della Terza missione, che sono i compiti precipui loro assegnati dalla legge istitutiva dei dipartimenti universitari (che io sappia, la più avanzata che si sia mai data nel nostro Paese). Una volontà che il Senato si proponeva di promuovere in un ateneo molto virtuoso nella didattica ma non altrettanto nella ricerca: un'operazione d'avanguardia, insomma. Non solo, ma l'Ateneo aveva programmato di intensificare i rapporti con le aziende - già attivi nei dipartimenti scientifici - e per questo aveva chiesto al Laboratorio Audiovisivi del mio Dipartimento di realizzare una decina di video per presentare alle aziende e alle istituzioni le risorse dei vari dipartimenti. Cosa che facemmo, e con risultati apprezzati dal governo dell'Ateneo. Proprio allora arrivò la 240 e tutto si fermò e implose. La legge - che, è bene ricordarlo, era stata preparata da professori universitari e ben poco dal ministro che la firmò e del cui livello culturale dirò tra poco - sembrava mettere al centro della riforma i dipartimenti, assegnando loro anche il governo della funzione didattica, ma in realtà permise (meglio: invitò a fare) quello che poi accadde, soprattutto nelle facoltà umanistiche: il semplice cambio di nome da Facoltà a Dipartimento e il ribaltamento di fatto della missione dei dipartimenti. Erano le Facoltà a fagocitare i Dipartimenti, assumendone il nome e svuotandoli di contenuti. Certo, la 240 permetteva di andare nella direzione virtuosa, ma metteva le cose in modo che dove fosse prevalsa la pigrizia universitaria (che era ed è dominante) questa avrebbe avuto buon gioco. Il discorso era: le università che hanno la volontà e la forza di potenziare la ricerca e la Terza missione lo facciano; quelle che non ce l'hanno proseguano pure il loro corso fino alla loro naturale estinzione. Il problema è che quel corso è un nodo di ipocrisie che si ritorcono contro i giovani, come la storia successiva della disoccupazione intellettuale nel nostro Paese ha mostrato e continua a mostrare. La 240, affermando tutto e il contrario di tutto, era uno dei tanti bei regali che i governi italiani hanno fatto negli ultimi quindici anni alle private.

Il nostro Senato tacque ed eseguì. Ma l'eccezione si poteva fare, la legge la prevedeva.

La svalutazione del pubblico a favore del privato è andata coerentemente d'accordo con il riflusso che ha rimescolato le carte a sfavore delle nostre discipline, sia nell'università sia nella scuola.

Vent'anni fa, Lino Micciché - inaugurando il progetto del Ministero e delle Regioni, da lui pensato e guidato, per l'insegnamento del linguaggio cinematografico e audiovisivo nella scuola - diceva che l'educazione in quel campo o la facevamo noi competenti o l'avrebbero fatta le televisioni di Berlusconi: il progetto è durato ben poco e non è stato sostituito da altro. Abbiamo generazioni formate da Berlusconi. E la responsabilità, come si è visto, non è soltanto sua. D'altra parte, nei miei ultimi dieci anni di insegnamento ho avuto il piacere di vedere al governo un Ministro dell'Istruzione, dell'Università e della Ricerca che pensava che i neutrini viaggiassero (in Mercedes o in prima classe?) in un lungo tunnel sotterraneo che congiungeva il CERN svizzero all'NLGS del Gran Sasso, un Ministro dell'Economia che diceva che "con la cultura non si mangia", un Ministro

per la Pubblica Amministrazione e l'Innovazione che, evidentemente per innovare, avrebbe voluto cambiare la prima frase della nostra Costituzione - L'Italia è una Repubblica democratica, fondata sul lavoro - eliminando "fondata sul lavoro", perché "non significa nulla". Questa è la cultura che si è diffusa a macchia d'olio negli ultimi vent'anni, con la collaborazione di tanti - tanti! - professori dell'università italiana, a qualsiasi schieramento politico dichiarassero di appartenere. Le difficoltà che le nostre discipline hanno ancora oggi nell'università italiana è la prova difficilmente confutabile di questa ...cultura».

Il direttore del Dipartimento di Filosofia era Elio Matassi, professore ordinario di Filosofia morale, allievo di Emilio Garroni e coetaneo di De Vincenti. La decisione di fondere i due dipartimenti è stata presa di comune accordo dai due direttori.

«Da quando ho smesso di insegnare, tre anni fa, non ho più avuto rapporti con Roma Tre, anche perché sono convinto che le persone quando smettono di occupare un ruolo è bene che lascino che siano i più giovani a portare avanti il lavoro. Non so bene come si siano sviluppate le cose, ma ai miei tempi avevamo messo su un bel gruppo.

Nel mio lavoro ho cercato di armonizzare teoria, analisi formale e impegno politico. La definizione di "cinema moderno" cui ho dedicato tutti i miei studi - partendo dall'elaborazione che di quel concetto è stata fatta in Francia nella prima metà degli anni Sessanta e ripresa da Christian Metz nei suoi primi saggi nella seconda metà di quel decennio - risponde proprio a questa esigenza: il cinema "moderno" individua pratiche in cui cinema e vita sono strettamente legate. E in questo non ho mai dimenticato i miei studi di Filosofia del Diritto e di Diritto Costituzionale. Quando insegnavo a Pescara, ho realizzato un video per spiegare i primi 12 articoli della Costituzione italiana ai miei studenti. Un video che ha come protagonisti dodici intellettuali italiani di altissimo profilo e che ora viene messo in rete dall'Associazione Filosofia in Movimento. In realtà io ero un po' un intruso a Legge, perché mi sono sempre occupato di cinema, fin dai primi anni Sessanta. La passione per il diritto costituzionale però mi consentiva di occuparmi del sociale: ho studiato Legge perché mi interessava il sociale».

Quando De Vincenti è arrivato a Roma Tre, l'unica docente stabilizzata di cinema era Lucilla Albano. Il Dipartimento di Comunicazione letteraria e dello Spettacolo era stato fondato da Lino Micciché poco dopo la creazione dell'Università Roma Tre nel 1992. Avvalendosi della legge Berlinguer (L. 10 febbraio 2000, n. 30), che permetteva concorsi a ritmo serrato, il Dipartimento ha presto cambiato nome ed è diventato una realtà diversa rispetto ai tempi di Micciché, quando i legami con le letterature erano molto forti e avevano permesso l'esistenza stessa del dipartimento.

«Quando sono diventato ordinario, gli ordinari di cinema in Italia erano 6-7. Ben presto i concorsi prevedono tre idonei e i concorsi di Roma Tre hanno "idoneato" un bel numero di ricercatori, associati e ordinari nelle diverse università italiane. Io sono arrivato a Roma Tre nel 2000-2001, per iniziativa di Lino Micciché, con il quale avevo un vero rapporto di collaborazione privo di ipocrisie, e ho puntato ad ampliare il dipartimento con tanti cineasti, tanti teatranti, un buon numero di sociologi della comunicazione e docenti di musica. Un progetto che contemplava il bando di numerosi nuovi concorsi e il passaggio di carriera del maggior numero possibile di ricercatori ad associati e di associati a ordinari. Le discipline del DAMS sono decollate in un modo incredibile. Erano anni in cui si poteva fare perché la legge Berlinguer ce lo consentiva. E durante il mio mandato i PO del dipartimento sono arrivati a una quindicina: di L-ART/06 eravamo in sei, senza

contare Lino, che ci ha lasciati nell'estate del 2004; quando arrivai a Roma Tre lui ed io eravamo gli unici ordinari di cinema. E Lino era il Presidente (1997-2002) della Scuola Nazionale di Cinema - Centro Sperimentale di Cinematografia. Tra gli impegni che il Dipartimento ritenne presto fondamentali c'era la cosiddetta Terza missione, il "Trasferimento tecnologico", che noi articolavamo nel rapporto con l'esterno - istituzioni, professionisti, aziende - sia nella ricerca sia nell'aiuto alla didattica; quest'ultimo potevamo darlo grazie alla legge Berlinguer, con i laboratori-tirocini di cui parlerò tra poco. La legge Gelmini, abolendo i tirocini nella didattica, ha impedito all'università, luogo di formazione dei futuri professionisti, di legarsi con le professioni. Quelle che oggi possono agevolmente portare avanti e rafforzare il rapporto con i professionisti sono le università private. La legge Gelmini, come già osservato, ha dato molto spazio alle private.

La Terza missione era un caposaldo del nostro Dipartimento, perché volevamo incidere politicamente e culturalmente sulla società: far conoscere sia il cinema sia la situazione sociale e culturale del Paese. Potenziando il Laboratorio Audiovisivi, abbiamo realizzato documentari importanti: un centinaio, molti dei quali sono andati in festival come Venezia, Roma, Cannes, Pesaro, e altri in Europa e in America Latina, riportando anche premi importanti; abbiamo puntato anche su una ricerca scientifica interdisciplinare e su iniziative convegnistiche e di ricerca di gruppo (con i colleghi di teatro/danza, musica, sociologia della comunicazione); abbiamo approfondito le "espansioni" del cinema (ad esempio, la videoarte con Marco Gazzano; la televisione e i nuovi media con Enrico Menduni, Marta Perrotta e Vito Zagarrio)».

Un'altra attività sulla quale ha puntato De Vincenti fin dal suo arrivo a Roma Tre è stata l'organizzazione dei convegni annuali della serie "Cinema e...", creata da Lino Micciché e a carattere interdisciplinare ("Cinema e letteratura", "Cinema e teatro", ecc.), orientandoli verso i rapporti del cinema con gli altri media, la politica, le grandi questioni della contemporaneità: "Cinema e televisione", "Cinema e psicoanalisi", "Cinema italiano e culture europee", "Cinema e Rete", "Cinema e politica: cinema, media e democrazia nell'era della globalizzazione", "Cinema e diversità culturale", "Cinema ed energia" (con materiali in diretta dal Summit Mondiale sul Cambiamento Climatico che in quei giorni del dicembre 2010 si teneva a Cancún, Messico), "Cinema, Virtualità e Corpo"<sup>5</sup>. I convegni, della durata di quattro o cinque giorni, si svolgevano al Teatro Palladium-Roma Tre. Oltre a studiosi di cinema e media italiani e stranieri di fama internazionale, vi parteciparono professionisti della televisione (come Milena Gabanelli e Michele Santoro), artisti (come Bernardo Bertolucci, Pippo Delbono, Carlo Quartucci, Carla Tatò, Ugo Gregoretti, Jon Jost, Robert Cahen, Lino Strangis, Theo Eshetu, Mario Sasso, Giacomo Verde, Daniele Vicari, Nicola Sani, Gaston Kaboré, Huang Wenhai, Lourdes Portillo, O Thiasos-TeatroNatura di Sista Bramini, Lance Henson, Adriana Amodei, Oscar Pérez, Mia de Ribot), politici, intellettuali (Stefano Rodotà e Luciana Castellina erano tra gli ospiti più assidui).

«I convegni sono un'importante occasione per coinvolgere i giovani e mostrare loro che i media, audiovisivi e cinema sono manifestazioni del presente e del futuro rilevanti quanto delicate, per il loro potere di orientare i desideri e i comportamenti delle persone; un potere che i giovani conoscono bene e rispetto al quale gli insegnamenti universitari specifici possono agire da formatori di pensiero critico. Come pure l'insegnamento di cinema e audiovisivi nelle scuole, che vedremo tra

---

<sup>5</sup> Rimando ancora al saggio di De Vincenti per una descrizione dettagliata delle aree scientifiche e disciplinari sulle quali si sono focalizzate le edizioni del convegno "Cinema e..." (De Vincenti, *L' "impegno"*, cit., p. 19n).

poco. La legge n. 30/2000 (legge Berlinguer) inserì tra le attività didattiche delle università i laboratori-tirocini, corsi di lezioni/incontri di lavoro della durata di due o tre mesi, che davano modo agli studenti di conoscere da vicino le diverse professioni, nel nostro caso del cinema e dell'audiovisivo, del teatro/danza, ecc.».

Il Dipartimento diretto da De Vincenti ha concorso ad attivare questi laboratori-tirocini tenuti da professionisti esterni (registi, sceneggiatori, montatori) grazie alle attrezzature tecniche di alto livello professionale di cui si era dotato. Ogni anno, sei o sette professionisti esterni tenevano, per lo più nei locali del Laboratorio Audiovisivi del Dipartimento, questi corsi di due o tre mesi suddivisi in "regia", "sceneggiatura", "montaggio". I laboratori-tirocini divisi per professioni si sono tenuti dal 2002-2003 fino all'inizio del decennio successivo.

«Essendo un'università e non un istituto professionale, noi non formavamo registi o sceneggiatori o montatori, ma volevamo che gli studenti del DAMS sapessero cosa significava scrivere una sceneggiatura o dirigere una troupe o fare il montaggio. Volevamo insomma che i giovani che sceglievano cinema e audiovisivi venissero a contatto con tanti e diversi professionisti affermatissimi nelle attività che danno origine a un film e a un audiovisivo. I tirocini-laboratori proseguono tuttora, ma concentrati sotto l'unico nome di "regia", perché i fondi all'università sono stati ridotti, in un processo di depauperamento iniziato con il ministero di Letizia Moratti, con il quale l'aggettivo "pubblica" è stato soppresso dalla dizione Ministero della Pubblica Istruzione: un segno chiaro della volontà di spostare l'attenzione dello Stato sul privato. Il depauperamento dell'università pubblica è poi proseguito, con una determinazione degna di miglior causa, dal Ministro Fabio Mussi e dai successivi governi. Un bel regalo alle università private».

Queste attività di docenza si svolgevano e si svolgono presso la sede del Laboratorio Audiovisivi del Dipartimento, che una decina di anni fa ha assunto il nome di Centro Produzione Audiovisivi (<http://www.cpa-uniroma3.it/>) e che - come ha osservato De Vincenti - ha vinto premi prestigiosi e ha partecipato ad importanti festival internazionali. Il centro è attrezzato con le più aggiornate tecnologie professionali in ambito audiovisivo; oltre alle telecamere e al parco lampade, ci sono diverse postazioni di montaggio, una sala insonorizzata e una cabina di doppiaggio. Quando il Laboratorio iniziò a dotarsi delle attrezzature per la realizzazione di prodotti, le sue telecamere erano più sofisticate di quelle in dotazione a molti centri regionali della Rai.

«Il Centro aveva tutte le carte in regola per diventare un centro di ricerca d'ateneo finanziato appositamente. E il nuovo nome "CPA - Centro Produzione Audiovisivi" è in nato in maniera, per così dire, spontanea in seguito alla sua crescita costante e alla capacità di attrazione che mostrava di avere per i professionisti del settore. Coerentemente con i compiti di ricerca e Terza missione che lo Stato assegnava alle strutture dipartimentali, che erano centri di spesa dell'Ateneo e non delle facoltà, il CPA lavorava con professionisti di ogni età e provenienza. Abbiamo prodotto anche opere di cineasti affermati sul mercato. Durante i 12 anni in cui ho ricoperto l'incarico di direttore del Dipartimento, ho cercato fondi per finanziare i documentari del CPA, che, ci tengo a precisarlo, sono stati tutti finanziati con fondi esterni e, pochi, con fondi di ricerca esplicitamente dedicati (come la serie dei video sulla storia del cinema, finanziata dalla Sezione "Lino Micciché" della Biblioteca di Ateneo). Data la sua capacità di attrazione, un Ateneo che avesse voluto davvero potenziare sé stesso come università pubblica avrebbe dovuto accoglierlo come un proprio gioiello, facendone un centro di ricerca di Ateneo e dandogli la possibilità di dialogare più autorevolmente ed efficacemente con i territori, le istituzioni, le aziende, il mercato. Così, invece, si lascia

l'iniziativa alle università private: uno dei tanti modi utilizzati in questi anni di globalizzazione per abbassare la mobilità sociale italiana ai suoi minimi storici, sul modello statunitense. Che è il modello in auge anche nella ex-sinistra italiana - più realista del re nell'attuale ristrutturazione neocapitalistica - e che ha come risultato l'emigrazione dei nostri laureati in altri Paesi».

### **Impostazione e contenuti teorici e disciplinari dei corsi**

«Qualche tempo dopo il mio arrivo a Roma Tre, scelsi di insegnare prevalentemente al triennio, in modo da offrire agli studenti un insegnamento di base che ritenevo utile: Estetica del cinema e dei media. Proprio perché considerato di base, l'esame era obbligatorio per tutti gli iscritti al DAMS. E doveva essere sostenuto anche da chi, provenendo da un'altra università, intendeva iscriversi alla nostra laurea magistrale. Il programma comprendeva quelli - tra gli studi di teoria e di metodologia - che consideravo storicamente imprescindibili.

All'inizio dei corsi davo ampio spazio ai formalisti russi, sia nelle loro elaborazioni per il cinema sia in quelle di linguistica che hanno una portata teorica valida per i linguaggi artistici in generale, come per esempio la "correlazione forma/materia", la critica del "contenutismo", lo "straniamento" di Viktor Sklovskij, i concetti di *costruzione, funzione, dominante, sistema* di Jurij Tynjanov. Quanto agli scritti propriamente cinematografici, lavoravamo sulla *cinegenia* contrapposta alla *fotogenia* dei francesi, sull'*oggetto dell'arte* contrapposto all'*oggetto visibile* di Béla Balázs, sulla "riplanificazione semantica del mondo", sulla (ben diversa) "fissazione del fatto" di Osip Brik, ripresa e attuata da Dziga Vertov nella sua "cinefabbrica dei fatti", sulla contrapposizione tra "soggetto" e "fabula", sulla differenza tra "motivazione naturalistica" e "motivazione stilistica", sull'irriducibilità del "discorso interiore dello spettatore cinematografico" a "precise formulazioni verbali" cui lavora Boris Ejchenbaum anticipando una delle principali tematiche della futura semiologia del cinema. E articolavamo questi concetti in rapporto da un lato con la teorizzazione di S.M. Èjzenštejn (cui peraltro dedicavo diversi dei miei corsi alla magistrale) e dall'altro con il concetto di "realismo" di André Bazin (che contrariamente a quel che comunemente si pensa era un formalista).

Seguivano poi le lezioni sui "Saggi di linguistica generale" di Roman Jakobson, il grande linguista che era appartenuto al movimento formalista e che aveva lasciato la Russia di Stalin (che pose fine alla scuola formalista) per trasferirsi a Praga, dove trovò una pregiata scuola di linguistica e ne divenne il maggior esponente. Un'elaborazione, quella di Jakobson, che dovrebbe essere conosciuta da tutti gli studiosi di cinema e audiovisivi. Come si fa a parlare di un testo senza essersi incontrati con le "funzioni" jakobsoniane? E senza aver ridefinito il concetto di *arte* sulla base del suo discorso sulla "funzione poetica"? Con tutte le aperture che quella ridefinizione comporta. Anche a Èjzenštejn, come accennato, e ai suoi concetti di *attrazione, montaggio intellettuale, montaggio verticale, drammaturgia, organicità, obraznost, quadridimensionalità, ex-stasis, pathos*, erano dedicate non poche lezioni. Era poi la volta di André Bazin, alla cui elaborazione dedicavo grande spazio.

Voglio ricordare che lo strutturalismo arrivò in Italia all'inizio degli anni Sessanta, e la mia generazione, che in quel momento si preparava a entrare all'Università, ne fu felicemente investita. In quegli anni arrivano le traduzioni italiane degli scritti di Claude Lévi-Strauss, Edgar Morin, Maurice Merleau-Ponty, Rudolf Arnheim, Roland Barthes; la rivista di sinistra "Il Contemporaneo" presenta una "storica" tavola rotonda in cui si scontrano le posizioni metodologiche della tradizione

idealistica e quelle più aperte ad accogliere il nuovo, rappresentate da Galvano Della Volpe, che nel 1960 aveva pubblicato *La critica del gusto*. E alla metà del decennio nasce la Mostra Internazionale del Nuovo Cinema di Pesaro, per iniziativa di Lino Micciché, che diventa l'università di cinema della nostra generazione, con i dibattiti tra Metz, Pasolini, Barthes e altri, e i film del Nuovo Cinema Internazionale, da quelli "politici" sul Vietnam a quelli del Brasile e dell'America Latina, da quelli giapponesi allo Junger Deutscher Film, fino alle riletture del neorealismo e a tanto, tanto altro. Noi giovani ci siamo formati su quel cinema, sullo strutturalismo francese e sui film (così diversi tra loro) della Nouvelle Vague e del cinema che a quella stagione è collegato, da *Hiroshima mon amour* e *I quattrocento colpi* a Rohmer e Rivette, al Godard politico, fino a Straub-Huillet. Non dimentichiamo che il libro antologico "I formalisti russi nel cinema", a cura di Giorgio Kraiski, viene pubblicato nel 1971 dall'editore Garzanti nella collana Laboratorio diretta da Pier Paolo Pasolini (un intellettuale che rappresenta bene quel momento di incrocio tra culture) e curata da Adriano Aprà.

Della prima stagione della Nouvelle Vague, che a Bazin in gran parte si richiamava, a noi interessava l'attenzione ai modi tecnico-linguistici che reggevano un film: le focali usate da Rossellini o da Orson Welles; l'inquadratura lunga e la profondità di campo di Renoir; le *choses telles qu'elles sont* di Rohmer e la *teatralità* di Rivette; il montaggio di Godard; il piano-sequenza di Miklós Jancsó; la macchina da presa fissa di Straub-Huillet; il carrello di Bertolucci ecc. E ci interessava l'operazione ideologica che i film svolgevano nel sociale, sui modelli di uno Zavattini, di un Comolli, di un Debord. La generazione dei giovani studiosi si rifaceva a quel cinema, e tra gli autori prediletti c'erano Rossellini e Antonioni, che faceva film di riflessione sul mezzo, implicita prima ed esplicita poi, un cinema dalla forte componente metalinguistica. In quel contesto teorico è nato anche Christian Metz, il quale ha messo ordine nella metodologia di tipo strutturalista utilizzata per l'interpretazione dei film. A lui dedicavo diverse lezioni nel mio corso di base.

Alle origini - lontane ma non troppo - di tutto questo c'era stato André Bazin, ancora oggi conosciuto piuttosto superficialmente: è per lo più associato alla "trasparenza" dello schermo, un concetto quasi sempre frainteso. Credo ci sia un equivoco latente su Bazin, che è nato in ambito politico, perché era un umanista cristiano (cattolico francese in senso precconciliare giovanneo, ben diverso dai modi prevalenti nel cattolicesimo italiano). Dal punto di vista teorico-critico era, come ho detto, un formalista, l'opposto di quello che credono i più.

Le mie lezioni passavano poi al concetto di "modernità cinematografica" cui avevo dedicato (e dedico ancora) i miei studi. E lì erano di supporto i miei libri *Il concetto di modernità nel cinema* (1993) e *Lo stile moderno. Alla radice del contemporaneo: cinema, video, rete* (2013).

Un concetto che non individua un periodo della storia del cinema: non esiste una teca in cui mettere i film del "cinema moderno". Il mio concetto di *modernità* è un filo rosso che attraversa molti film, anche quelli in cui appare appena accennato, in una inquadratura, in una sequenza: un filo rosso che consiste nell'interrogativo posto insieme al reale e al mezzo cinematografico. Una domanda che non ha risposta. Non ha altra risposta che non sia la pratica stessa dell'interrogare: la pratica cinematografica come interrogazione, in un solo gesto, del cinema e della vita.

Perciò quello di "cinema moderno" è un concetto che apre e aprirà sempre interrogativi sull'intera storia della settima arte. Con utili conseguenze sul cinema contemporaneo e le sue espansioni, compresa la Realtà Virtuale.

Oltre che sui libri che aprono la mente - come tra gli altri (non molti) *Arte e illusione* di Ernst H. Gombrich, *Il Manierismo* di Arnold Hauser, *Ricerche psicoanalitiche sull'arte* di Ernst Kris, *Verso una psicologia dell'arte* di Rudolf Arnheim, *Lezioni e conversazioni sull'etica, l'estetica, la*

*psicologia e la credenza religiosa* di Ludwig Wittgenstein, *Le origini del teatro italiano* di Paolo Toschi, *From Ritual To Romance* di Jessie L. Weston, *La terra del rimorso* di Ernesto De Martino - e sui non pochi libri importanti di illustri filosofi e critici italiani, io mi sono formato anche sui testi di Louis Althusser, Jacques Derrida e Julia Kristeva, che erano per così dire “generazionali”. E mi sono formato anche sui principali testi del movimento che portò alla Legge Basaglia del 1978 e con cui all’inizio dei Settanta mi sono anche incontrato, sia pure da dilettante. Ma questo è un altro discorso. Forse. O forse no.

Gilles Deleuze, invece, non mi appartiene. Sui suoi due libri *L’immagine-movimento* e *L’immagine-tempo* ho tenuto due distinti corsi per due anni alla laurea magistrale di Roma Tre, ma il suo discorso non mi appartiene. A causa di un punto di vista sul cinema che è opposto al mio: l’opposizione tra “sistema” e “metodo”, tra “risultato” e “processo”, tra referenzialismo e “pratica”. Due mondi opposti. Le cose interessanti che ho trovato in Deleuze le avevo già viste in Bazin o in film cui mi ero appassionato vent’anni prima che lui ne parlasse, come per esempio *Muriel ou le temps d’un retour* di Alain Resnais, che nel 1963 era stato il film che mi aveva spinto definitivamente a occuparmi di cinema, e che aveva sollevato, in me diciannovenne (e in tutta la mia generazione), le medesime considerazioni sul tempo che troviamo nel libro di Deleuze. Nulla di nuovo, insomma. E da un punto di vista teorico non mi identifico con la fusione tra motivi stilistici, personaggi e plot, che in quei libri è del tutto naturale e che rimette in gioco il “referenzialismo”, anche se in un modo sofisticato. Lì credo che agisca la formazione bergsoniana di Deleuze, anche se mi permetto di dissentire con l’interpretazione che di “Materia e memoria” dà nei due libri citati. È al presupposto costituito da quella fusione che credo si possa riportare il fatto che i suoi libri trattano ben poco di Rossellini e di Renoir, che sono autori di elezione per me e la mia generazione. Evidentemente, e non per caso, non riesce a integrarli nel suo “sistema”, che è fondamentalmente un sistema di pensiero in cui, a mio parere, tutto implode e si risolve; implode la “vita”, che è il vero - irrisolvibile - problema del cinema. Sul concetto di “sistema”, poi, sono sempre stato ... èjzenštejniano, anche prima di conoscere Èjzenštejn: fin da ragazzo ho preferito il concetto di metodo.

**A proposito delle metodologie didattiche, potrebbe raccontarmi come si svolgevano le lezioni, e quali erano gli strumenti a supporto della didattica?**

Le questioni teoriche e metodologiche venivano trattate a partire dai film, perché non volevo parlare di film che gli studenti non avevano visto. Facevo vedere i film interi o quantomeno delle sequenze scelte. Una sintesi del mio discorso sul moderno, con immagini di film, si trova in uno dei video didattici realizzati dal Dipartimento, intitolato “Il cinema moderno”, progettato e scritto da me e montato da Antonio Di Trapani, con la voce speaker di Giuseppe Battiston (Sezione Didattica sul sito del Centro Produzione Audiovisivi: <http://www.cpa-uniroma3.it/>).

Nel primo DAMS di Roma Tre c’era l’esame di Istituzioni di storia del cinema: gli studenti vedevano non meno di 70-80 film. E quando seguivano il corso di Estetica, alcune opere in programma le avevano già viste. Durante le proiezioni a lezione si procedeva all’interpretazione, attraverso pause e riflessioni aperte al dialogo con gli studenti. Gli studenti che seguivano i corsi erano circa 200 all’anno; si era sparsa la voce che l’esame fosse difficile, e poiché era obbligatorio gli studenti preferivano frequentare. Con soddisfazione, viste le evaluation che ricevevo.

### **Come si svolgevano gli esami?**

Sono nemico acerrimo degli esami scritti! L'esame si fa orale e guardandosi negli occhi. Ho sempre e solo fatto esami orali, anche se questo implica un impegno di giorni per ogni appello d'esame. Solo una volta ho fatto un esame scritto, per Istituzioni. Ho ancora le fotocopie della prova d'esame: diversi fogli A4 con 15 domande, in cui avevo stampato le inquadrature del cinema delle origini seguite dalle risposte e chiedevo agli studenti di barrare la risposta esatta (titolo del film; autore, ecc.). E poi c'erano tre domande libere di tipo storiografico-critico e gli studenti avevano a disposizione 10 righe per rispondere a ciascuna delle tre. Era un modo per accertarsi che lo studente avesse visto tutto e che sapesse orientarsi nelle problematiche storiografiche, critiche e teoriche del cinema delle origini. Dal 1975 al pensionamento, questo è stato il mio unico esame scritto.

### **Com'era il suo rapporto con gli studenti? Ha qualche aneddoto da raccontare?**

I rapporti con gli studenti sono stati fondamentali e ne ho scritto anche in qualche saggio (v. *Lo stile moderno*, 2013). In particolare, ho sempre sperimentato - tutti gli anni senza eccezione - il loro grande desiderio di comprendere il mondo, di trovare un nesso tra i loro studi e la vita che si apre loro davanti. Spesso all'università si pensa che i collegamenti tra i saperi e la vita debbano restare fuori dall'attività accademica. Io non sono mai stato d'accordo. È chiaro che le ideologie devono restare fuori dall'interpretazione dei testi su cui si lavora, ma questo non comporta l'indifferenza dell'accademico nei confronti di ciò che è all'esterno della sua aula. E troppo spesso i testi universitari sono inclini all'autoreferenzialità e al narcisismo. Negli ultimi anni ho invitato esplicitamente i miei studenti a non leggere libri che ritenevano non servissero loro per la vita. Ovviamente era una provocazione, ma credo che oggi dobbiamo, tutti, assumerci la responsabilità di lavorare per una forte e diretta incidenza della cultura sulla politica, i costumi, le idee e gli istinti dominanti. La separazione di cui ho parlato è un dono - imperdonabile - che si è fatto e si fa all'affermarsi di ideologie e istinti molto pericolosi per la società. Gli studenti peraltro capivano molto bene il senso di quella provocazione e come tale la prendevano.

### **Qual era la bibliografia di riferimento per la preparazione degli esami?**

Nei corsi adottavo dispense che antologizzavano saggi sulle questioni di cui sopra, che erano divenuti introvabili in libreria. A queste si aggiungevano libri obbligatori, una lista di libri a scelta e una lista di film da vedere, oltre quelli di cui si parlava nei saggi in programma d'esame. Nel 2013 ho pubblicato *Lo stile moderno. Alla radice del contemporaneo: cinema, video, rete*, proprio con lo scopo di adottarlo nei miei ultimi anni di insegnamento, perché era maturato esattamente nel lungo insegnamento a Roma Tre e perché tratta in 5 lunghi capitoli - interamente nuovi rispetto al libro del 1993 - le questioni della videosfera e della diversità culturale, della globalizzazione e della rete, della nuova vitalità del documentario, della videoarte, del concetto di "autore", della diffusione del video in territori decisivi per la vita come l'architettura; questioni che avevo approfondito negli ultimi quindici anni confrontandomi con tutto il nuovo che il cinema potesse offrirmi, andando a cercarlo nei musei, nelle gallerie d'arte, nelle sale d'essai, e soprattutto nei festival, Venezia in particolare, con la sua Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica e con le sue Biennali Architettura e Arti Visive.

**C'erano momenti "extra didattici" ai quali prendevano parte gli studenti, come ad esempio festival, mostre, incontri con registi e professionisti del cinema, ecc.?**

La prima volta che sono andato a Venezia era il 1968: vivevo in una camerata della foresteria universitaria insieme ad altri dieci studenti di tutte le parti del mondo. Sotto di noi, il ponte dei vigili del fuoco, ben visibile dai battelli che percorrono il Canal Grande. Pagavo pochissimo, mangiavo soltanto uva per 10 giorni e andavo a vedere i film all'Arena, dove mi sono preso litri di acqua addosso, perché in quel periodo a Venezia pioveva sempre. Per me e i miei studi teorici la Mostra del cinema di Venezia è stata ed è un momento imprescindibile. Quest'anno ho brindato alla mia cinquantunesima presenza. Quando vado a Venezia, purtroppo vedo ben pochi colleghi di cinema: il numero non arriva a dieci. Mi chiedo come facciano gli altri. E ho notato negli anni che diversi colleghi concentrano il loro intero lavoro sui libri e che il cinema di oggi non lo conoscono. Il cinema per fortuna esiste ed è un campo immenso e molto fertile, e molte delle cose migliori si vedono solo ai festival: la censura, politica e di mercato, impedisce agli spettatori italiani di conoscere la vitalità del cinema internazionale. Per non parlare di tutto l'audiovisivo che si vede nella Biennale Arti Visive e nella Biennale Architettura, in cui trascorro da sempre molte ore: da circa una quindicina d'anni, poi, sono ricche di video. Questo fenomeno, tutt'altro che indifferente per la storia del cinema, io l'ho visto nascere. Ricordo quando alla Biennale di Arte sono arrivati - in una sorta di retrospettiva che annunciava il futuro - i primi video di artisti, tra cui Andy Warhol e altri tre o quattro che si erano cimentati col cinema; e poi, in una quindicina di anni, il video si è consolidato come coprotagonista delle Biennali, insieme con le Arti e con l'Architettura, a livello planetario.

Da due anni poi il festival ha aperto un'eccellente sezione dedicata alla Realtà Virtuale, che permette di conoscere molte produzioni interessanti di questa espansione del cinema, poco praticata in Italia rispetto a diversi altri Paesi, in cui i fondi a disposizione sono assai più consistenti di quelli di cui possono disporre i nostri artisti.

Grazie agli accrediti offerti dal festival diversi miei studenti sono venuti a Venezia. Tutti i professori di cinema del Dipartimento potevano mandare un certo numero di allievi, e ogni anno erano almeno in 15 ad avvalersi dell'accredito culturale offerto dalla mostra.

**Fondi di ricerca**

A Venezia sono andato con i fondi di ricerca, perché altrimenti non me lo sarei potuto permettere. Come pure è grazie ai fondi di ricerca che ho potuto scrivere il mio libro *Jean Renoir: la vita, i film* (Marsilio, 1996). Sono andato a Parigi per vedere tutti i film in originale alla Cinémathèque e alla Vidéotheque, dove ho passato tanti giorni, vedendo anche i film contemporanei alle opere di Renoir e ad essi pertinenti. E ho acquistato con il mio denaro tutto il cinema di Renoir che ho trovato in VHS (il DVD non esisteva ancora). Ma sono andato anche a cercare la casa dov'era nato, quella in cui aveva vissuto, le zone in cui aveva girato i suoi film, quelle in cui si svolgeva la vita intellettuale della Parigi del Fronte Popolare e quella degli avanguardisti e degli esistenzialisti; oltre alla frequentazione della Biblioteca dell'Arsenal, dove ho trovato tra i libri testimonianze autografe sconosciute e di grande interesse. Sono andato anche nella foresta di Fontainebleau per vedere sia i luoghi dove dipingeva il padre Pierre-Auguste, sia Marlotte, con la villa "Saint-El" acquistata da Jean di fronte alla villa "La Nicotière" dell'amico Paul Cézanne jr., in cui nel 1924 aveva girato il suo secondo film, *La Fille de l'eau*. Per il modo in cui mi avvicino al cinema, questi viaggi sono

stati necessari. Almeno per scrivere quel libro, che altrimenti sarebbe stato molto diverso; anche sotto il profilo teorico, che è quello su cui più insisto dentro l'impostazione storiografica, e che mi ha fatto capire perché Renoir è stato così importante per i giovani della Nouvelle Vague (la famosa linea "Renoir-Rossellini-Bazin"), al contrario di altri cineasti a lui accomunati nelle storie del cinema sotto l'etichetta di "realismo poetico" francese. Nel 1994 la Cinémathèque ha organizzato la personale completa di Renoir per il centenario della nascita, e poiché due film "americani" di Renoir erano introvabili in Europa, li ha fatti arrivare dagli Stati Uniti; io ho preso l'aereo, sono andato a Parigi, ho visto i film e sono tornato a Pescara. Me lo sono potuto permettere perché c'erano i fondi di ricerca. A Pescara coi fondi di ricerca erano molto generosi; a Roma Tre no, ce n'erano pochissimi.

## **Principali pubblicazioni di Giorgio De Vincenti**

### **Libri**

Nel mese di luglio 2019 è stato pubblicato il libro di Giorgio De Vincenti *Cinema e globalizzazione. Costruire la democrazia* (Bulzoni, Roma).

Collegata con la pubblicazione è l'apertura di una pagina web dell'autore sul sito dell'Associazione Filosofia in Movimento, con intervista di presentazione del libro e materiali orientativi sulla pubblicazione (testo di apertura della pagina, sommario del libro, selezione di brani, quarta di copertina).

Contemporaneamente sarà aperta una seconda pagina web sul medesimo sito, con la pubblicazione del video "Intellettuali per la Costituzione", realizzato con la partecipazione di: Tina Anselmi, Luigi Maria Bettazzi, Sabino Cassese, Biagio De Giovanni, Tullio De Mauro, Vittorio Foa, Emilio Garroni, Sergio Quinzio, Stefano Rodotà, Gian Enrico Rusconi, Luciano Violante, Gustavo Zagrebelsky. Il video svolgerà la sua funzione nel quadro delle attività di sensibilizzazione nelle scuole perseguita dall'Associazione.

*Il cinema e i film. I Cahiers du Cinéma 1951-69*, Marsilio, Venezia, 1980.

*Cahiers du Cinéma. Indici ragionati 1951-1969*, Marsilio, Venezia, 1984 (Premio Filmcritica-Umberto Barbaro 1985); ISBN: 88-317-4731-2.

*Andare al cinema. Artisti, produttori e spettatori. Cent'anni di film*, Editori Riuniti, Roma, 1985; ISBN: 88-359-2855-9.

*Il concetto di modernità nel cinema*, Pratiche, Parma, 1993 (Premio Efebo d'Oro 1994); ISBN: 88-7380-177-3.

*Jean Renoir. La vita, i film*, Marsilio, Venezia 1996; ISBN: 88-317-6912-4.

*Lo stile moderno. Alla radice del contemporaneo: cinema, video, rete*, Bulzoni Editore, Roma 2013; ISBN: 978-88-7870-839-6.

## Curatele recenti

Giorgio De Vincenti (a cura di, con Enrico Carocci), *I pensieri dell'immagine. Scritti in onore di Paolo Bertetto*, volume primo, "Imago. Studi di cinema e media", n. 10, secondo semestre 2014, Bulzoni, Roma 2015; ISBN: 978-88-7870-991-1; (pp. 1-179).

Giorgio De Vincenti (a cura di, con Enrico Carocci), *I pensieri dell'immagine. Scritti in onore di Paolo Bertetto*, volume secondo, "Imago. Studi di cinema e media", n. 11, primo semestre 2015, Bulzoni, Roma 2016; ISBN: 978-88-6897-023-9; (pp. 1-248).

*Bernardo Bertolucci* (a cura di), Marsilio, Venezia 2012 (pp. 1-168); ISBN: 978-88-317-1160-9.

*Il cinema e le emozioni. Estetica, espressione, esperienza* (a cura di, con Enrico Carocci), Edizioni Fondazione Ente dello spettacolo, Roma 2012; ISBN: 978-88-85095-66-3.

## Saggi scelti dell'ultimo ventennio

*Renoir américain*, in *Renoir en Amérique*, a cura di Frank Curot, "Cahiers Jean Renoir 2", Centre d'Etudes du XX siècle, Publications de l'Université Paul-Valéry, Montpellier 3, 2006, pp. 19-37. N° d'imprimeur: 110622251-100.

*Il cinema, i media, la glocalizzazione*, in *Cinema, arti elettroniche, intermedialità*, a cura di Marco Maria Gazzano, "Bianco e Nero" n. 01-02, gennaio-agosto 2006, pp. 17-19. ISBN 88-430-3778-1.

*Die Jahre des Vertrauens. Das "Engagement" im italienischen Kino der 1960er Jahre*, in *Das goldene Zeitalter des italienischen Films. Die 1960er Jahre*, a cura di Thomas Koebner e Irmbert Schenk, et+k edition text + kritik, Munchen 2008, pp. 39-49, ISBN: 978-3-88377-923-2.

*Pinocchio/Benigni*, in *La vie filmique des marionnettes*, sous la direction de Laurence Schifano, Presses Universitaires de Paris 10, 2008, pp. 301-309. ISBN: 978-2-84016-021-2.

*Jean-Marie Straub, Danièle Huillet e la lezione di Brecht*, in "Cultura tedesca", n. 36, gennaio-giugno 2009; ISBN: 978-88-430-5149-6.

*Cinema e "media": scenari del nuovo secolo*, in AA.VV., *XXI Secolo. Comunicare e rappresentare*, a cura di Tullio Gregory, Istituto della Enciclopedia Italiana Treccani, Roma 2009 (insieme con Enrico Carocci: dall'indice risulta la paternità delle parti del lavoro). ISBN: le pubblicazioni dell'Enciclopedia Italiana Treccani non hanno ISBN.

*Il discorso spirituale nel cinema di Rossellini, Renoir e Bresson*, in "*Le Dieu caché?*". "*Lectura christiana*" des italienischen und französischen Nachkriegskinos, a cura di Uta Felten e Stephan Leopold (Hrsg.), Stauffenburg Verlag, Tübingen 2010; ISSN 1433-7983; ISBN 978-3-86057-520-8.

*Rêve, rêverie et "matière": Jean-Marie Straub et Danièle Huillet, la "distanciacion" (Verfeemdungseffekt) au cinéma et le "sentiment" de l'expérience esthétique*, in Marie Martin et

Laurence Schifano (a cura di), *Rêve et rêverie. Mouvements théoriques autour d'un champ créatif*, Presses Universitaires de Paris Ouest, Coll. L'oeuil du cinéma, Paris 2012 (pp. 213-235); ISBN: 978-2-84016-103-5.

*Bernardo Bertolucci, o dell'amore per il cinema*, saggio introduttivo al volume *Bernardo Bertolucci*, citato.

*Zavattini e l'utopia della democrazia*, in *I pensieri dell'istante. Scritti per Jacqueline Risset*, a cura di Marina Galletti, Editori Internazionali Riuniti, Roma 2012 (pp. 127-134); ISBN: 978-88-359-9171-7.

*L'emozione nella teoria di S. M. Ejzenstejn : luogo di convergenza di natura, creatività e agire politico*, in G. De Vincenti, E. Carocci (a cura di), *Il cinema e le emozioni*, cit.

*L' "impegno" e i nuovi scenari per lo studio del cinema e degli audiovisivi*, in E. De Blasio, D. E. Viganò (a cura di), *I film studies*, Carocci editore, Roma 2013; ISBN: 978-88-430-6902-6 (pp. 17-40).

*Il sonoro come problema. Esempi di complessità del rapporto tra suono e immagine nel cinema*, in L. Cardone, S. Lischi (a cura di), *Sguardi differenti. Studi di cinema in onore di Lorenzo Cuccu*, Edizioni ETS, Pisa 2014; ISBN: 978-884673976-6 (pp. 101-117).

*Tout est «commentaire». L'oeuvre d'art dans le cinéma de Jean-Luc Godard des années 1980*, in A. Fiant, P.-H. Frangne e J. Mouëllic (a cura di), *Les oeuvres d'art dans le cinéma de fiction*, Presses Universitaires de Rennes 2014; ISBN: 978-2-7535-3261-8 (pp. 83-90).

*Venezia 2014. Un orizzonte movimentato*, "Cinemasessanta" n. 321-322, luglio/dicembre 2014;

*Introduzione a I pensieri dell'immagine. Scritti in onore di Paolo Bertetto*, citato (pp. 7-12).

*Kunst, Gesellschaft und Wissenschaft: der kulturelle Hintergrund von Audiovisualität und Intermedialität in den zeitgenössischen Künsten*, in Uta Felten, Nicoleta Bazgan, Kristin Mlynek-Theil, Kerstin Küchler (a cura di), *Intermedialität und Revolution der Medien. Positionen-Revisionen - Intermédialité et révolution des médias. Positions et révisions*, Peter Lang, Frankfurt am Main 2015; ISBN: 978-3-631-65612-9 (pp. 351-366).

*Cinema e Web*, voce per la IX Appendice dell'Enciclopedia Treccani, 2015; la Treccani non ha ISBN;

*De l' "extase" à l' "action": l'horizon révolutionnaire du travail théorique de S. M. Eisenstein*, in Laurence Schifano e Antonio Somaini (a cura di), *Eisenstein - Leçons mexicaines. Cinéma, anthropologie, archéologie dans le mouvements des arts*, Presses universitaires de Paris Ouest, 2016 ; ISBN: 978-2-84016-237-7 (pp. 195-210).

*Actualité du travail théorique de S. M. Eisenstein: contextes et pratiques du style "moderne" aujourd'hui*, in Laurence Schifano e Antonio Somaini (a cura di), *Eisenstein - Leçons mexicaines. Cinéma, anthropologie, archéologie dans le mouvements des arts*, Presses universitaires de Paris Ouest, 2016 ; ISBN: 978-2-84016-237-7 (pp. 195-210).

*Pratiche dello "stile moderno" nel cinema delle Americhe*, in Veronica Pravadelli (a cura di), *Modernità nelle Americhe*, RomaTre Press 2016; ISBN: 978-88-97524-50-2 (pp. 129-140).