La Grande Bellezza: oltre le ragioni del successo americano

Emanuele Broccio

Edizione digitale

URL: <https://journals.openedition.org/narrativa/900>

DOI: 10.4000/narrativa.900

ISSN: 2804-1224

Editore

Presses universitaires de Paris Nanterre

Edizione cartacea

Data di pubblicazione: 1 décembre 2016

Paginazione: 197-205

ISBN: 978-2-84016-266-7

ISSN: 1166-3243

Notizia bibliografica digitale

Emanuele Broccio, «*La Grande Bellezza: oltre le ragioni del successo americano*», *Narrativa* [Online], 38 | 2016, online dal 01 janvier 2022, consultato il 22 février 2022. URL: <http://journals.openedition.org/narrativa/900> ; DOI: <https://doi.org/10.4000/narrativa.900>

Narrativa est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution 4.0 International.

La grande bellezza: *oltre le ragioni del successo americano*

È intorno al discrimine che separa la ricezione italiana da quella ottenuta all'estero, e più specificamente nei paesi di area anglofona, che si iscrive finora la storia critica di *La grande bellezza* di Paolo Sorrentino (2013). Premiata con l'Oscar in qualità di miglior film straniero, e acclamata in genere da un vasto consenso di pubblico, la pellicola in Italia fin dal suo esordio è stata invece oggetto di giudizi severi. Se il film è unanimemente riconosciuto come un'operazione di riscrittura cinematografica dei classici italiani, da Rossellini a Scola passando per Fellini, il disaccordo degli esperti emerge proprio sugli esiti di questo tipo di operazione, sul ritorno dell'attenzione del regista all'Italia e alla sua storia¹, ispirato da quegli autori cinematografici che hanno contribuito indiscutibilmente soprattutto all'estero alla costruzione di un determinato immaginario culturale.

La Grande Bellezza, come noto, ripercorre innanzitutto immagini e motivi della cinematografia di Federico Fellini, a partire da *La dolce vita* che – seguendo le categorie genettiane di intertestualità – è da considerare legittimamente come l'ipotesi² più significativo all'interno però di una più ampia categoria di titoli in palinsesto facilmente suggeriti dalla sua visione, come, ad esempio, *Accattone* di Pasolini, *La terrazza* di Ettore Scola, e naturalmente il film più glorioso della stagione neorealista sulla città di Roma e la sua storia, *Roma città aperta*³. Accan-

1. Subito prima della *Grande bellezza*, Sorrentino aveva diretto *This must be the place* (2011), film in lingua inglese ambientato negli Stati Uniti.

2. GENETTE, Gérard, *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, tr. it. Raffaella Novità, Torino, Einaudi, 1998.

3. Gli echi rintracciati nel film sono, tuttavia, molto più numerosi. A tal proposito, l'usuale e più scontato rimando a *La Dolce vita* passa in secondo piano in un'acuta indagine comparativa fatta, ad esempio, tra l'opera di Sorrentino e *Roma*, film del 1972 meno noto di Federico Fellini. Cfr. BARISONZI, Michela, GRIFFITHS, Christian, *La*

tonata la questione di quanto l'operazione di ripresa e riscrittura contaminatoria sia consapevole o meno da parte di Sorrentino⁴, è invece interessante osservare come presso la ricezione mediatica statunitense essa sia puntualmente la scaturigine di un giudizio di merito positivo, mentre in Italia sia quasi sempre all'origine di un'opinione critica che dal celato malcontento giunge ad assumere i toni di un feroce attacco⁵.

Il giudizio celebrativo del *New York Time*, che definisce *La grande bellezza* “un film dissennatamente vivo [...] la storia di un uomo, di una città, di un paese e del suo cinema”⁶, enuclea significativamente gli elementi costitutivi intorno a cui si struttura il film. È innanzitutto il protagonista, Jep Gambardella, a catturare l'attenzione della critica americana, guadagnandone la simpatia: un ex scrittore, divenuto un giornalista in preda al cinismo e alla disillusione, protagonista e vittima di una mondanità esasperata, della dolce vita romana, dopo il successo del suo unico romanzo giovanile che aveva guadagnato un certo riconoscimento pubblico, tanto da aver ricevuto, all'interno della finzione scenica, gli apprezzamenti di Alberto Moravia. Il viaggio di Gambardella nel suo passato, scatenato dalla notizia della morte di un amore di gioventù, e annunciato in posizione prolettica dall'epigrafe affidata ai versi di Céline, si compie parallelamente alle sue lunghe passeggiate per le vie di Roma, e la vicenda del protagonista è interpretata come quella di un modernissimo *flâneur* italiano, con i capelli grigi, l'espressione impenetrabile del volto, lo sguardo acuto e osservatore⁷. Un giudizio sostenuto e rafforzato anche da chi, come Michael Atkinson, scorge in Gam-

Grande Bellezza and Fellini's Roma: Italian Cinema the Legitimation of Art, https://www.academia.edu/9476031/La_Grande_Bellezza_and_Fellini_s_Roma_Italian_Cinema_the_Legitimation_of_Art

4. Ecco quanto dichiarato da Sorrentino in una delle interviste in cui descrive il suo rapporto con i modelli: “Ho cercato di andare avanti con il mio modo di vedere le cose. Ma ero consapevole delle assonanze tematiche: al cinema i temi sono pochi e inevitabilmente si affrontano quelli già toccati da altri”, SORRENTINO, Paolo, “Sorrentino e i quattro ‘maestri’: ‘Da Fellini a Maradona, vi spiego perché’”, intervista concessa a Concita De Gregorio, 7 marzo 2014, http://www.repubblica.it/spettacoli/cinema/2014/03/07/news/paolo_sorrentino_repubblica_oscar-80461615/.

5. E basti citare, a tal proposito, l'intervento esplicitamente duro fin dal titolo di DELBECCHI, Nanni, “La grande bellezza come La dolce vita? Ma per favore”, *Il Fatto quotidiano*, 30 maggio 2013, <http://www.ilfattoquotidiano.it/2013/05/30/la-grande-bellezza-come-la-dolce-vita-ma-per-favore/611150/>

6. “A deliriously alive movie [...] the story of a man, a city, a country and a cinema”; DARGIS, Manohla, “The Glory of Rome, the Sweetness of Life”, *The New York Times*, 14 novembre 2013, <http://www.nytimes.com/2013/11/15/movies/the-great-beauty-starring-toni-servillo.html> (mie le traduzioni, quando non diversamente indicato).

7. *Ibid.*

bardella la figura di un nuovo dandy che si muove con occhio sondatore, e attraverso il suo sguardo offre una serie di affreschi sulla decadenza della società italiana⁸. Mentre per Manohla Dargis, l'espressione degli occhi di Jep e la smorfia del suo sorriso lo renderebbero parte integrante del paesaggio circostante, assimilandolo ad una di quelle statue di marmo sparpagliate per Roma e per sempre bloccate nel momento dell'estasi⁹.

Spostando poi il baricentro dell'attenzione critica di area anglofona sulla ripresa registica delle opere filmiche più importanti del nostro cinema, una prospettiva alquanto peculiare emerge dalle pagine del *Daily Telegraph*. Nell'analisi offerta da Robbie Collin¹⁰, il film raccoglie idealmente l'eredità di *Roma città aperta* e *La dolce vita* proprio per l'intento di arrecare senso alla realtà storica da cui muove. Al progetto neorealista della messa in scena dell'occupazione nazista del '44 in una città lacerata e divisa dalla guerra civile, e a quello felliniano che immortalava invece la fine dell'idealismo postbellico, dipingendo una società che correva vertiginosamente verso la giostra della lussuria e dell'edonismo che avrebbero caratterizzato poi gli anni Sessanta, seguirebbe il proposito di Sorrentino di offrire una spietata rappresentazione dell'era berlusconiana. La sottile critica autoriale si espliciterebbe nella sovrapposizione, spesso tutt'altro che interconnessa, di una serie di vignette satiriche che indugiano ora sulle notti mondane della ricca borghesia, ora su performance ai limiti dell'inverosimile da parte di presunti artisti ripresi nell'atto di dare letteralmente testate contro i muri, ora sui vuoti incontri con la chiesa cattolica che, nella persona di un cardinale, si rivela ormai incapace di offrire qualsiasi guida spirituale, cimentandosi invece in minuziose descrizioni su come cucinare svariati cibi, ora nelle lunghe e surreali anticamere di esperti di chirurgia plastica che rimodellano i volti sempre più deformati dei loro clienti. Collin indaga con sottigliezza il preciso rimando di quella carrellata di personaggi presentati in modo caricaturale, e dietro le loro maschere scorge i tratti caratteristici di una specifica società, di cui Sorrentino indagherebbe spietatamente brutture e corruzione, collocandosi meritevolmente nel solco degli intellettuali che lo hanno preceduto in tal senso.

8. ATKINSONS, Michael, "Sorrentino's *The Great Beauty* Is a Blast", *The Village Voice*, 12 novembre 2013, <http://www.villagevoice.com/film/sorrentinos-the-great-beauty-is-a-blast-6440075>

9. DARGIS, Manohla, "The Glory of Rome, the Sweetness of Life", cit.

10. COLLIN, Robbie, "The Great beauty", *The Daily Telegraph*, 9 ottobre 2016, <http://www.telegraph.co.uk/culture/golden-globes/10072554/The-Great-Beauty-review.html>

Un'analisi, tuttavia, diametralmente opposta a quella di parte italiana che, nelle parole di Cristina Piccino, legge gli stessi elementi sopra evidenziati come semplici "tracce. O forse riferimenti svuotati anch'essi"¹¹. E pur riconoscendo nel film l'opportunità di rappresentare il complesso momento storico attraversato dal paese, la giornalista e critica cinematografica ne disapprova la prospettiva narrativa e, dunque, l'effettiva utilità:

Se questo deve essere il racconto dell'Italia oggi, è francamente un po' facile e parecchio banale, posticcio soprattutto e privo di necessità. Sembra che piuttosto al regista interessi solo la sua di bellezza, la bellezza delle sue immagini, il suo virtuosismo dalla prima inquadratura che vorrebbe stupire. Ma non è questo il barocco, che del proprio tempo è espressione violenta e sublime di bellezza e di mostruosità (forse Sorrentino dovrebbe rileggersi Brandi). Il suo è un barocco fine a se stesso, un barocco senza barocco, che volteggiava volteggiava in una vertigine senza emozione¹².

Un giudizio di merito vincolato probabilmente anche al carattere immediato della recensione giornalistica, che tuttavia non viene smentito in Italia nemmeno quando si prende in esame la critica saggistica di riferimento, come sembrerebbe confermare lo studio di Daniela Brogi la quale, pur all'interno di una valutazione complessivamente positiva, non omette di osservare il modo in cui nel film

si sceglie di raccontare e esprimere [...] l'angoscia della mancata esperienza della bellezza [...] lo sfondo circostante di involontario eppure implacabile cinismo, il nulla, il nastro di indolenza su cui scorre, consumandosi per logoramento, la fallita sincronia tra mondo interno ed esterno, tra l'ansia della bellezza e il tempo¹³.

Satira sociale, con puntuali risvolti politici, secondo la ricezione di area anglofona, operazione gratuita perché fondata su denunce anacronistiche e, pertanto, fini a se stesse, secondo quella italiana, è innegabile che *La grande bellezza* trovi un suo punto di forza presso la critica straniera nella riproposizione fotografi-

11. PICCINO, Cristina, "Quell'ossessione barocca", *Il manifesto*, 30 maggio 2013, <https://archive.is/eC7eU>

12. *Ibid.*

13. BROGI, Daniela, "La grande bellezza (P. Sorrentino, 2013)", *Between*, n. 5, 2013, <http://www.Between-journal.it/>. Il punto di vista di Brogi verrà ripreso in ZAMBORLIN, Chiara, "Forme e sfumature del nulla ne *La grande bellezza* di Paolo Sorrentino", *Bulletin of Nagoya University of Arts*, n. 37, pp. 127-156.

camente ineccepibile di quella Roma, metonimia per eccellenza della società italiana, che si conosce e si ama all'estero attraverso un immaginario storicamente consolidato. Una costruzione di sicuro effetto sul pubblico estero che si esplicita fin dall'*incipit* del film, magistralmente strutturato intorno a un formidabile meccanismo metateatrale. Prima ancora di Jep Gambardella, è infatti Roma a fare il suo ingresso in scena come protagonista indiscussa dell'opera filmica, e la città ha all'interno della finzione cinematografica il proprio spettatore ideale nel gruppo di turisti giapponesi che ne ammira la bellezza sempre eterna. La sua monumentalità, avvolta in una luminosa giornata di sole, si offre infatti con maggiore impatto a uno sguardo esterno che non a quello di chi, vivendola quotidianamente, non riesce più a coglierne la straordinaria bellezza, come d'altronde dimostra il resto del film. E che lo spettatore ideale coincida poi con quello internazionale lo suggerisce, insieme al discorso metateatrale, la tecnica di ripresa utilizzata dal regista in questo seducente inizio. Lo sparo del cannone del Gianicolo sotto gli occhi dei turisti che applaudono, la statua di Garibaldi e l'emblematica scritta "Vita o morte", il busto di Gustavo Modena, patriota e attore italiano, sono ridotti a una serie di scatti fotografici, inquadrati in una rapida successione di immagini che li sottrae all'importanza suggestivamente evocativa della storia risorgimentale di cui fanno parte e li restituisce all'occhio spettatoriale soltanto nella semplice dimensione di attrazione turistica. L'impatto è molto prossimo a quello procurato da un ammiccante spot pubblicitario che promuove l'idea di una vacanza, sponsorizzando il fascino della città eterna. Con un contrasto audiovisivo vividamente notevole, l'immagine successiva ci introduce alla festa per il sessantacinquesimo compleanno del protagonista attraverso un urlo grottesco lanciato con lo sguardo rivolto direttamente all'occhio della telecamera; una tecnica di ripresa che caratterizza tutta la scena della festa, fino al primo monologo di Jep così condotto e che dichiara il grado zero della scrittura cinematografica e della sua finzione scenica, rafforzando l'opera seduttiva verso l'esterno grazie all'utilizzo di un altro dei tasselli fondamentali (e stereotipati) di cui si nutre l'immaginario culturale italiano, legato al momento goliardico delle feste. La sequenza di immagini così costruita crea un efficace *continuum* tra la bellezza attrattiva della città storica e quella, non meno seducente, della sua vita notturna, il fascino decadente di una "Babilonia disperata" come l'ha acutamente definita Natalia Aspesi¹⁴.

14. ASPESI, Natalia, "Con Sorrentino la dolce vita diventa Babilonia", *la Repubblica*, 21 maggio 2013, pp. 50-51, <http://archive.is/stPwc>

Tra le varie ragioni identificate a sostegno del suo successo all'estero, all'interno di un intervento essenziale e convincente, Beppe Severgnini torna significativamente sulla questione della riscrittura, osservando che il film ha conquistato lo spettatore straniero (ma deluso quello italiano) "perché è una lunga citazione: di Fellini, Flaiano, Pasolini, De Chirico e altri. Evocativo!, gioiscono gli stranieri, che trovano punti di riferimento. Ripetitivo!, bofonchiano diversi connazionali, per cui il passato remoto è sempre meglio"¹⁵. Una chiave di lettura che, seppur in forma semplicistica, sembra comunque rivelare una costante della cultura italiana, tutta tesa sempre verso il rimpianto nostalgico di un passato glorioso e irripetibile. Il dato registrato sulle motivazioni del dissenso italiano potrebbe, tuttavia, andare oltre il carattere descritto come generale della nostra cultura per essere contestualizzato all'interno del particolare momento storico in cui l'opera è stata presentata e diffusa.

Se le modalità di realizzazione di Sorrentino nella *Grande bellezza* si inscrivono in un'operazione inequivocabilmente postmoderna, è legittimo chiedersi se lo scarso credito registrato presso la critica nostrana non sia da attribuire, infatti, al clima generale diffusosi all'interno della produzione creativa del paese che esplicita ormai da tempo un ritorno alla realtà e al suo referente, come è stato già autorevolmente evidenziato in sede critica¹⁶. Se così fosse, ciò che piace fuori perché reso attraverso la riscrittura del noto, del già detto e di ciò che risulta familiare dell'Italia, dispiace agli italiani proprio perché offre uno scorcio su una serie di luoghi, tipi e situazioni che esulano ormai dalla realtà. In tal senso, appaiono illuminanti le parole di Alessandra Levantesi Kezich quando osserva:

È giusto fino a un certo punto tirare in ballo Fellini [...] Perché, pur ricco di citazioni-omaggio al capolavoro del maestro riminese, *La grande bellezza* sta a *La dolce Vita* come la Via Veneto di oggi sta alla Via Veneto del 1959. Adesso è solo una strada di hotel di lusso dove è vano ricercare il clima notturno di un

15. SEVERGNINI, Beppe, "Perché 'La Grande Bellezza' piace tanto agli stranieri (e lascia perplessi alcuni italiani)?", *Corriere della sera*, 13 gennaio 2014, http://www.corriere.it/spettacoli/14_gennaio_13/perche-la-grande-bellezza-piace-tanto-stranieri-lascia-perplessi-alcuni-italiani-9ca63758-7c62-11e3-bc95-3898e25f75f1.shtml.

16. Sul problema del realismo in letteratura cfr. SITI, Walter, *Il realismo è l'impossibile*, Roma, Nottetempo, 2013; DONNARUMMA, Raffaele, POLICASTRO, Gilda, TAVIANI, Giovanna (a cura di), "Ritorno alla realtà? Narrativa e cinema alla fine del Postmoderno", *Allegoria*, n. 57, 2008.

tempo: i caffè affollati di artisti e intellettuali, le scorribande di divi e fotografi, i night-club frequentati da una variegata fauna di nobili, perdigiorno e letterati¹⁷.

Si potrebbe allora ipotizzare che il pregiudizio sorto presso la critica italiana intorno all'operazione tipicamente postmoderna di citazione e riscrittura le abbia negato finora l'opportunità di cogliere alcuni aspetti del film che, andando ben oltre il carattere citazionista, assumono addirittura il significato della denuncia sociale, così come evidenzia ad esempio l'indagine di Brandon Schneider¹⁸ nella quale lo studioso enuclea in modo convincente una serie di elementi di cui Sorrentino si sarebbe servito per denunciare il precariato in cui versa il paese. Una condizione che prima di essere professionale (e, di certo, i casi non mancherebbero) sarebbe di natura esistenziale e si manifesterebbe, secondo Schneider, nel fallimento dei profili biografici di quasi tutti i personaggi del film, e nella ridicola rappresentazione dell'arte contemporanea, dalla performer che non sa spiegare le ragioni della sua eccentrica e lesionista performance alla coercizione con cui la bambina prodigio viene obbligata a compiere un atto creativo di arte astratta. Questo svuotamento dell'attuale condizione sociale ed esistenziale italiana si evidenzerebbe inoltre attraverso la riproposizione continua di immagini che di Roma (e dell'Italia) conservano l'antica gloria, dal patrimonio artistico alla suggestiva ripresa di alcuni momenti della filmografia felliniana: "L'uso dell'arte del passato o, per così dire, della memoria dell'arte, per ridicolizzare l'arte contemporanea, che viene mostrata per molti aspetti precaria, superficiale, triviale e di significato effimero"¹⁹.

Il dominio ineccepibile della fotografia e la forza estetica del film esulerebbero quindi dall'esercizio formale, evidenziando per contrasto il senso di precariato del presente, reso anche grazie alla sapiente costruzione del sistema dialogistico, all'interno di una biografia artistica di Roma. Un elemento, quello

17. LEVANTESI KEZICH, Alessandra, "Caro Sorrentino, l'Italia di oggi non è all'altezza della 'Dolce vita'", *La Stampa*, 21 maggio 2013, <http://www.lastampa.it/2013/05/21/spettacoli/festival-di-cannes/2013/caro-sorrentino-l-italia-di-oggi-non-e-all-altezza-della-dolce-vita-w2GtYqpa20ZEEcZSHWbHI/pagina.html>.

18. SCHNEIDER, Brandon, "Art, biography and precariousness in *La grande bellezza*", in *California Interdisciplinary consortium for Italian studies 2014 Conference*, https://www.academia.edu/9250893/Art_Biography_and_Precariousness_in_La_grande_bellezza.

19. *Ibid.*, p. 2 ("[...] use of past art, or 'memory-art' to ridicule most art of the present, which is shown to be, in many respects, precarious: superficial, trivial, lacking in enduring meaning").

della sceneggiatura, che – ormai come prevedibile – viene invece severamente criticato in Italia per un'eccessiva dose di retorica²⁰.

Se l'identificazione delle ragioni di una così netta diversità di giudizio – spesso sullo stesso elemento caratterizzante l'opera, altre volte invece sorto intorno ad elementi di cui in Italia è stata omessa l'importanza – deve necessariamente passare ancora attraverso i tempi lunghi della critica e del suo dibattito costruttivo, dopo aver messo in evidenza i punti che all'interno di questa opposizione sembravano più importanti, in chiusura ci piacerebbe offrire un ulteriore dato intorno al quale poter sviluppare nuove riflessioni di indagine, o attraverso cui arricchire quelle già esistenti. Malgrado quanto lasciato emergere dalla breve rivisitazione delle scene iniziali del film, che sembrerebbero descriverlo come ideato per un'utenza straniera, ci sono altri indizi, oltre a quelli evidenziati dagli studi anglofoni, che legittimano a considerare *La grande bellezza* un'opera di più ampie aspirazioni, come quella di inglobare all'interno del bacino della propria utenza anche l'orizzonte di attesa del pubblico italiano. Una tesi su cui non costruire ulteriori e infruttuose polemiche, considerando legittima l'ambizione di un autore a raggiungere con la propria opera un pubblico quanto più vasto ed eterogeneo.

A tal proposito, appare emblematica (e non può essere ancora taciuta) l'importanza che nella *Grande bellezza* riveste la storia di Maria la santa. L'enigmatica suora – probabile alter-ego di Madre Teresa di Calcutta che, ancora alla longeva età di 104 anni, vive prendendosi cura dei poveri in Africa – nella scena che suggestivamente precede la fine del film, alla luce dell'aurora e prima che uno stormo di fenicotteri riprenda la sua migrazione dopo una surreale pausa intorno alla sua misteriosa figura, chiede le ragioni per le quali Gambardella non abbia più scritto un libro. Alla celebre affermazione del protagonista, “Cercavo la grande bellezza ma non l'ho trovata”, l'anziana donna ribatte con una domanda retorica e la sua risposta: “E sa perché io mangio solo radici? [...] Perché le radici sono importanti”. Il messaggio, posto significativamente in chiusura del film, appena prima che Gambardella compia il viaggio di ritorno verso il suo paese natale con l'intenzione di scrivere finalmente il suo secondo romanzo – forse quello già descritto nello stesso film – non sembra lasciare spazio a nessun dubbio su quale sia la grande bellezza perduta, suggerendo con forza la necessità di un ritorno alle origini, alla parte più autentica del sé e al

20. Si consulti a questo proposito la recensione di Paolo Mereghetti, del 20 maggio 2013, sulla rubrica video online “CorriereTV” del *Corriere della sera*: <http://video.corriere.it/grande-bellezza/171f958c-c14d-11e2-9182-3948fb309202>

mondo che la rappresenta, per rifuggire quella caotica (eppur seducente) perdizione messa in scena per oltre due ore. Questo dato non solo ridimensiona quella distante freddezza verso i suoi personaggi rimproverata a Sorrentino²¹, ma sfuma decisamente anche l'identità postmoderna del film, esortando a leggersi, oltre l'innegabile dato citazionista, anche una precisa presa di posizione a favore della realtà che conta e a cui far ritorno. L'esaltazione della dimensione locale, ravvisabile dietro le radici di cui parla la santa e il paese cui fa ritorno Jep, inoltre, legittima ad allineare *La grande bellezza* a una serie di film del presente che, seppur con modalità e fini differenti, hanno fatto ampio ricorso a questo meccanismo. Un'affinità che sollecita a prendere le distanze dall'usuale e più immediato confronto con i classici chiamati finora in causa per avviare una ulteriore indagine comparativa del film insieme alla produzione cinematografica della contemporaneità cui appartiene²².

Emanuele BROCCIO
Centre de Recherches Italiennes (CRIX- EA369 Études Romanes),
Université Paris Nanterre

21. ZONTA, Dario, "Un carnevale escheriano, mai realmente tragico ma solo miseramente grottesco", *Mymovies*, s.d., <http://www.mymovies.it/film/2013/lagrandebellezza/>

22. Un dato che trova conferma anche in alcuni studi dei tre volumi che compongono il Lessico del cinema italiano. Cfr. DE GAETANO, Roberto (a cura di), *Lessico del cinema italiano. Forme di rappresentazione e forme di vita*, vol. 1-2-3, Milano, Mimesis, 2014, 2015, 2016. A questo proposito si rimanda anche a CANOVA, Gianni, FARINOTTI, Luisa (a cura di), *Atlante del cinema italiano: corpi, paesaggi, figure del contemporaneo*, Milano, Garzanti, 2011.