

**Biografie italiane.
Cinema e immagini della vita**

Giacomo Tagliani

Le biografie filmate occupano un posto privilegiato nello scenario cinematografico del nuovo millennio. Non passa settimana senza che un nuovo *biopic* esca in sala, venga annunciato o trasmesso in televisione. Sempre più spesso si tratta di operazioni che suscitano ampie attese, per l'impatto spettacolare promesso e la caratura dei soggetti coinvolti, soprattutto registi e attori¹. Considerati fino a non molto tempo fa semplici assemblaggi convenzionali in grado di garantire un buon incasso pur nella ripetitività di formule e strutture², oggi i film biografici costituiscono invece un luogo che si apre alla sperimentazione, anche in termini radicali. La rilevanza di questi oggetti non emerge dal nulla, ma si inserisce in un più ampio processo di interesse verso la dimensione biografica – trasversale alle culture nazionali e agli ambiti medialità – che ha portato a parlare recentemente di un “biographical turn” come ipotesi tematica, certamente, ma anche teorica, metodologica e finanche epistemica³.

La centralità delle biografie filmate rappresenta dunque uno degli aspetti decisivi delle cinematografie contemporanee. Questa situazione è abbastanza usuale per il cinema americano, il maggior produttore di immaginari biografici, dove i *biopic* hanno costituito una parte significativa della produzione hollywoodiana classica e, anche quando è tramontata la cosiddetta età dell'oro alla metà degli anni Sessanta, hanno continuato a svolgere una funzione rilevante nel sistema produttivo statunitense. Per l'Italia, al contrario, tale “svolta biografica” costituisce una novità che ha un impatto decisivo sulle sorti della cinematografia nazionale, pur radicandosi in una tradizione consolidata – seppur minoritaria – dentro la storia del cinema italiano. All'interno dell'odierno panorama biografico filmico, l'Italia può oggi a ragione essere considerata un'attrice di primo piano per rilevanza di tali opere dentro un immaginario internazionale, sicuramente la prima a livello europeo.

Le ragioni non sono contingenti. Piuttosto, il filone biografico – in generale, ma in particolar modo nella sua declinazione italiana – sembra intercettare alcuni snodi sensibili che attraversano la cultura contemporanea e si pongono in risonanza con articolazioni più pro-

fonde e stratificate che costituiscono la spina dorsale del cosiddetto Italian Thought. Le pagine seguenti proveranno a rendere conto delle direttrici principali che caratterizzano le biografie filmate prodotte in Italia e le loro relazioni molteplici con i presupposti e le peculiarità del “pensiero italiano”⁴. Come si cercherà di mostrare, la variegata costellazione del biografico italiano non è un semplice riflesso di un sistema teorico e filosofico a sé esterno, ma ne è invece componente interna e attiva, come del resto lo erano le espressioni artistiche – pittoriche, scultoree, architettoniche – dal Rinascimento in poi nei confronti del dibattito filosofico a loro coevo⁵.

Che cos'è questa vita (per la cultura contemporanea)

Esterno notte (2022) è solo l'ultima tappa di un ormai ventennale viaggio di Marco Bellocchio nei territori del biografico. Un viaggio che non è ancora concluso, dato che sono già iniziate le riprese di *La conversione*, l'opera dedicata alla vicenda di Edgardo Mortara, il bambino di origine ebraica sottratto alla famiglia nel 1859 e cresciuto come cattolico sotto la custodia di Pio IX sino a diventare prete. Ripercorrendo questa parabola iniziata con *Buongiorno, notte* (2003) e proseguita con *Vincere* (2009), *Bella addormentata* (2014) e *Il traditore* (2020), emerge il profilo di un *corpus* coerente che affronta un ordine intrecciato di questioni attorno all'idea stessa di vita, l'elemento primigenio di ogni operazione biografica.

Nel lavoro di Bellocchio, tuttavia, la vita non è solo un modello individuale ed esemplare per dare corpo a un sistema di valori che definiscono una data comunità, ma viene assunto dai film stessi come orizzonte di senso e piano teorico sul quale far lavorare le forme di rappresentazione. Benché siano molto diverse tra loro, le esistenze messe in scena dal regista di Bobbio in qualche modo convergono tutte verso un punto comune che interroga la percezione pubblica della vita in un determinato momento storico, secondo una prospettiva anacronistica che tiene insieme il presente del film e il passato della narrazione. Nel caso di Bellocchio, questo passato è a sua volta assai eterogeneo, andando dalla metà dell'Ottocento di Edgardo Mortara alla contemporaneità più prossima di Eluana Englaro. Da questo punto di vista, il biografico potrebbe essere considerato – foucauldianamente – un'archeologia del concetto di “immagine della vita”: uno sguardo retrospettivo che interroga il passato a partire da una posizione presen-

te per produrre un effetto retroattivo sull'osservatore⁶.

Scorrendo dunque le narrazioni di queste opere, è possibile scorgere come punto comune l'idea che una vita acquisti senso solo nella sua relazione con la sfera della politica. Da un lato Aldo Moro e Benito Mussolini, incarnazione dell'esercizio attivo del potere e delle prerogative dello Stato – pur certamente nelle differenze abissali tra i due biografati e il potere che hanno detenuto; dall'altro Ida Dalser ed Eluana Englaro (e prossimamente – immaginiamo – Edgardo Mortara), esemplificazione dei risvolti passivi del potere subito; nel mezzo, Tommaso Buscetta, soggetto che con l'esercizio del potere intrattiene una relazione ambivalente, esercitandolo e subendolo continuamente, in questo senso creando delle analogie con Moro, come ben si comprende in *Esterno notte*, ritratto corale che vede coinvolti anche Francesco Cossiga, Giulio Andreotti, Papa Paolo VI, Enrico Berlinguer. Rispetto a una tradizione classica della biografia filmata che vede l'esistenza individuale come modello esemplare per orientare determinate visioni del mondo da parte degli spettatori, questi film non ambiscono a creare modelli, quanto piuttosto paradigmi di comprensione di una serie di coordinate che regolano i rapporti tra vita e politica. Al cuore dei *biopic* bellocchiani, insomma, si trova il concetto stesso di biopolitica, nel suo duplice versante affermativo e negativo. Una peculiarità che non è tuttavia esclusiva del cinema di Bellocchio, bensì condivisa con altri autori: basti citare *Il divo. La spettacolare vita di Giulio Andreotti* (2008) e *Loro* (2018) di Paolo Sorrentino, *Hammamet* (2020) di Gianni Amelio, *Miss Marx* (2021) di Susanna Nicchiarelli, o quell'opera spartiacque che è *Il caimano* (2006) di Nanni Moretti. È questo il primo aspetto che definisce un importante spazio di sovrapposizione tra biografico italiano e pensiero italiano; in riferimento a quest'ultimo, infatti, “se le sue radici affondano nell'operaismo degli anni Sessanta, la nozione di ‘Italian Thought’ nasce, assai più recentemente, in relazione all'elaborazione della categoria di ‘biopolitica’”⁷ e più in generale al lavoro di Michel Foucault della metà degli anni Settanta. La teoria francese, argomenta Esposito, non ne è tuttavia l'unica fonte di ispirazione; la filosofia tedesca è infatti un altro decisivo orizzonte da cui attingere concetti fondamentali: “autori come Benjamin e Schmitt non risultano meno influenti, nella costituzione del pensiero italiano attuale, di Foucault e Deleuze”⁸. E proprio i quattro nomi citati – seppur scelti a titolo esem-



M. Bellocchio, *Vincere*, 2009



M. Bellocchio, *Vincere*, 2009

plificativo nel quadro di un ragionamento più complesso – rappresentano i vertici di un quadrilatero che delimita esattamente il perimetro significativo del cinema biografico italiano: teoria politica dei media e concetto di storia, teoria della sovranità e teologia politica, metodo archeologico e analisi dei dispositivi, pensiero del cinema e immanenza della vita.

È attorno a questi grandi plessi concettuali che si gioca la partita decisiva del biografico italiano. Come visto, facendo fede a una tradizione tipicamente italiana, le vite oggetto di questi *biopic* sono sempre legate a doppio filo alla sfera della politica, anche quando non sembrano avere nulla a che fare con questa, come ad esempio nel caso di Stefano Cucchi, i cui ultimi giorni di vita sono raccontati in *Sulla mia pelle* (2018) di Alessio Cremonini. Allo stesso tempo, queste rappresentazioni non possono che situare la vita nella cornice della storia, superficie significativa tanto per inquadrare il passato che pensare il presente. In queste opere, vita, storia e politica si trovano dunque prese in una relazione di interdipendenza che obbliga a pensarle in termini congiunti. Significativamente, è proprio questa la premessa dello stesso Esposito nella determinazione dei caratteri distintivi dell’Italian Thought:

Diversamente da quanto è accaduto altrove, la vita, all’interno del pensiero italiano, non è mai stata intesa in una modalità indifferenziata, o autonoma, di tipo biologico o metafisico. Se in Italia non vi è mai stata una particolare “filosofia della vita” assimilabile a quelle, novecentesche, cui comunemente ci si riferisce con tale espressione, è perché da un lato l’intero pensiero italiano ne è attraversato e determinato. Dall’altro perché la vita è sempre stata pensata insieme – in rapporto e in tensione – alle categorie di storia e di politica.⁹

Il biografico è dunque quel territorio che dà forma visibile all’interconnessione tra la vita e le sue determinazioni storiche e politiche. Forma visibile vuol dire che i *biopic* italiani non si limitano a tematizzare questo intreccio, ma lo assumono come materiale di base per elaborarlo attraverso i propri mezzi espressivi, *in primis* la narrazione, la messa in scena e il montaggio. La narrazione costruisce così il senso di una vita attraverso procedure di selezione e ordinamento che



A. Cremonini, *Sulla mia pelle*, 2018

ne definiscono l'estensione e la finalità, qualora esista. La messa in scena – inclusa la componente attoriale – rielabora la dimensione immaginaria che si riverbera dalla vita assunta a modello per instaurare un confronto critico tra il mondo e le immagini. Il montaggio, infine, costruisce nessi significanti sia all'interno della rappresentazione, cioè tra i blocchi narrativi da un lato e i diversi elementi audiovisivi dall'altro, sia nella relazione che lo spazio della finzione intrattiene con la dimensione mediale che filtra preliminarmente l'esperienza della realtà, al presente e al passato.

Riflettendo sulle figure che hanno attraversato – in forme più o meno eclatanti – il Novecento e le sue appendici anteriori e posteriori, questi film non possono esimersi dal confrontarsi con l'ordine visuale e mediale che ha forgiato l'immagine pubblica dei diversi biografati. Se agli albori della pratica biografico-filmica italiana i riferimenti erano i nomi principali del pantheon politico e artistico della storia nazionale, da Dante a Garibaldi, da Michelangelo a Cavour, è con gli anni Sessanta che l'interesse si sposta più marcatamente verso il contemporaneo secondo una prospettiva politica. In particolare, è nei lavori di Francesco Rosi – da *Salvatore Giuliano* (1962) a *Il caso Mattei* (1972) e *Lucky Luciano* (1973) – che il problema di dare immagine alla vita assume uno statuto pienamente metatestuale. Tuttavia, è solo con gli anni Duemila che tale preoccupazione diventa sistemica, mostrando come la biografia sia anzitutto una questione di montaggio di immagini che solo lavorando sugli attriti e sulle continuità tra sistemi iconografici differenti può dischiudere una riflessione compiuta sulla vita in quanto esito di elaborazione espressiva. “Se la percezione della sua identità è recente, la sua genesi reale risale agli anni Sessanta”¹⁰: nella quasi perfetta sovrapposizione cronologica, i percorsi della storia del pensiero italiano e della parabola biografica del cinema italiano trovano un altro punto di sotterranea corrispondenza.

Che cosa sono le immagini (per la storia e il pensiero italiano)

Se da sempre la relazione tra vita e cinema è stata oggetto di ampie riflessioni da parte degli studi sulla settima arte, è a Pier Paolo Pasolini che si deve forse l'idea più originale e radicale per comprendere tale relazione. Con “la morte compie un fulmineo montaggio della vita”¹¹ Pasolini indica infatti che il senso della vita umana è l'esito di un'operazione essenzialmente cinematografica: la vita, in altri termini,

si presta “naturalmente” a farsi oggetto di rappresentazione da parte del cinema. Assumendo il *bios* come nucleo narrativo fondamentale, il film biografico può mostrare allora la sua propensione a mettere al lavoro concettualmente gli elementi che decide di selezionare all’interno di un decorso esistenziale determinato.

Come noto, le *Osservazioni sul piano sequenza* scaturiscono dal filmato girato da Abraham Zapruder che documenta in presa diretta la morte di John Fitzgerald Kennedy, figura che più di altre ha saputo coniugare politica e immaginario. La riflessione sulla vita è dunque inseparabile da una riflessione sulle immagini in movimento, come il titolo stesso del saggio testimonia. Ma ancora oltre, la biografia è esattamente quel momento nel quale cinema e vita trovano un terreno di completa sovrapposizione non solo dal punto di vista tematico, ma più propriamente da quello delle risorse espressive. Compiendo un montaggio della vita, la morte le dona un senso che non è più alterabile e opera una selezione ordinata dei momenti salienti dell’esistenza, in tal modo conducendola dentro l’alveo della storia, come del resto Benjamin aveva già evidenziato trovando nel montaggio il principio comune allo storico materialista e all’autore cinematografico¹².

La biografia cinematografica compie la stessa operazione, con gli stessi mezzi. Il cinema ha dunque un rapporto privilegiato con la vita perché le può conferire senso con i medesimi strumenti con i quali la vita si dà senso da sé attraverso il suo rovescio e punto estremo, la morte. Analogamente, il cinema ha una peculiare funzione storica, in quanto il principio del montaggio guida la comprensione degli eventi del passato in relazione al presente. E sempre attraverso il montaggio, il cinema dischiude la sua dimensione politica, in quanto produce connessioni di senso che possono essere piegate in ottica rivoluzionaria oppure reazionaria¹³. Esempio a tal proposito l’incipit di *Il divo*, dove la vicenda biografica di Andreotti – da lui stesso raccontata attraverso un monologo interiore che traduce la scrittura diaristica in un cortocircuito tra biografia e autobiografismo – si innesta con un finto raccordo di sguardo su una rapida carrellata dei “cadaveri eccellenti” che hanno segnato la storia italiana tra la fine degli anni Settanta e i primi anni Novanta.

Articolando ed elaborando teoricamente questi tre concetti, il cinema biografico si iscrive strutturalmente nell’alveo dell’Italian Thought. Esposito stesso rimarca il fatto che il pensiero italiano ha preso pro-



G. Amelio, *Hammamet*, 2020

gressivamente forma attraverso contributi eterogenei, attingendo da bacini ulteriori rispetto al sapere specifico della riflessione filosofica in senso stretto. Nella valorizzazione della prassi – “come ciò che il pensiero italiano a un tempo contribuisce a orientare e da cui emerge”¹⁴ – si trova allora l’altra grande caratteristica dirimente di questa tradizione, riconducibile a una “singolare propensione [...] nei confronti del non filosofico”¹⁵. Si tratta di un’attitudine che attraversa l’intera storia di questo pensiero, “che da Machiavelli arriva a Gramsci”¹⁶, perché “per esprimere un oggetto irrapresentabile nel gergo filosofico professionale” deve adoperare “un lessico di volta in volta diverso, di tipo politico, storico, poetico, per poi ricostituirsi, in forma rovesciata, all’interno di ciascuno di essi”¹⁷. A fronte di una simile impostazione, è evidente il ruolo fondamentale svolto dalla cultura visuale nei processi di elaborazione del pensiero italiano, testimoniata del resto dal riconoscimento di Benjamin e Deleuze come figure decisive per la sua costituzione contemporanea¹⁸.

In particolare, è il campo del biografico a configurarsi come uno dei luoghi esemplari di elaborazione dei tratti che caratterizzano la “specificità italiana”. In un intervento durante una tavola rotonda sui rapporti tra biografia e storiografia del 1981 – peraltro abbastanza criticato dagli altri partecipanti – Sergio Romano ipotizzava lo scarso rilievo della tradizione biografica italiana, con l’eccezione del “grande saggio politico-biografico”¹⁹. Tuttavia, proseguiva Romano, a questa poco significativa tradizione scritta se ne affiancava una figurativa di ben altro spessore, dotata di piena legittimità al racconto della vita. “Il pennello del pittore e lo scalpello dello scultore” sono stati così per lungo tempo i due strumenti più congeniali nella cultura italiana per “fondere con grande efficacia estetica i due piani linguistici necessari alla biografia”, quello esterno e documentato della ricostruzione storica e quello interno ed empatico della costruzione narrativa in una “sintesi di distacco e partecipazione, di riserbo e coinvolgimento emotivo” a suo avviso difficilmente riscontrabile nel lavoro degli storiografi. Romano concludeva dunque:

Forse le più belle biografie politiche italiane sono il Guidoriccio da Fogliano di Simone Martini, il Federico da Montefeltro nella pala di Piero della Francesca a Brera, il Paolo III Farnese con i nipoti Alessandro e Ottavio di Tiziano, i ritratti equestri di Donatello

e del Verrocchio a Padova e a Venezia, il busto di Innocenzo X del Bernini. Essi sono i capolavori storiografici di una nazione che non ha avuto altra lingua nazionale e popolare fino all'Ottocento se non quella della pittura e della scultura. E senza lingua non si possono scrivere biografie.²⁰

Al di là del carattere a tratti impressionistico di questo passaggio, la suggestione di una biografia per immagini resta profonda. “Il re è anche altro oltre alla sua immagine? O, all'inverso, l'immagine del re, una e multipla, singolare e diversamente riprodotta, non è proprio tutto il re?”, si chiedeva retoricamente Louis Marin ragionando sull'immagine del potere assoluto e i suoi effetti performativi. Se il re non esiste al di fuori della sua immagine, di conseguenza il racconto della vita del re – di chi esercita una funzione pubblica come figura riconoscibile – non può che trovare nelle immagini il terreno più congeniale, il più vicino alla “materia” della vita stessa del sovrano. Da questa prospettiva, la questione dell'Umanesimo come soglia incerta che immette alla filosofia italiana moderna²¹ assume un carattere costitutivamente bifronte, articolata tra le pratiche artistiche e le pratiche filosofiche che la riguardano: “L'esercizio dell'arte, il ruolo dell'artista, di colui che *sa fare* [...], hanno potuto assumere un'importanza centrale, anche politicamente, perché centrale *filosoficamente* era apparsa l'interrogazione intorno ai problemi dell'espressione del pensiero, della *vis imaginativa*, della *inventio*, del rapporto tra pensiero e pittura”²².

Il rapporto tra pensiero e pittura, tra filosofia e immagine, è dunque il terreno di un conflitto produttivo che almeno dal Trecento innerva la specificità italiana, aggiornandosi continuamente sulla scorta delle evoluzioni tecniche e culturali. Nel corso dei secoli, l'occhio albertiano è giunto sino alle immagini in movimento del Novecento²³, in attesa di attualizzarsi in altri media. All'interno di questa storia variegata, il biografico – in virtù delle sue stesse forme e priorità – ha costruito una linea trasversale al pensiero italiano che da un lato ha continuamente rinnovato la centralità dei concetti di vita, storia e politica al suo interno, dall'altro ha determinato la specificità del visivo come dimensione decisiva della sua espressione.

Il biografico italiano: una costellazione di oggetti teorici?

L'idea di una biografia filmica italiana sembra esporsi a un rischio



B. Bertolucci, *L'ultimo imperatore*, 1987

bifronte: quello di investire tanto le pratiche biografiche quanto quelle cinematografiche di un'identità nazionale, se non addirittura nazionalistica. Al contrario, "l'impossibilità teorica [...] di considerare biografia e autobiografia generi 'nazionali' (italiani, francesi, ecc.)"²⁴ si accompagna all'impossibilità di definire univocamente confini territoriali certi per le cosiddette cinematografie nazionali, sempre più l'esito di una sinergia fra esperienze, professionalità e interessi transnazionali. Emblematico è il caso di *L'ultimo imperatore* (1987) di Bernardo Bertolucci: benché tecnicamente considerato un'opera statunitense – avendo anche vinto l'Oscar come miglior film, il primo assegnato all'opera di un regista non americano – sono presenti molte linee di continuità con i lavori precedenti di Bertolucci, rendendolo di fatto un momento fondamentale di questa tradizione biografica italiana. Anche da questo punto di vista, le affinità tra pensiero e cinema italiano sono evidenti. Roberto De Gaetano ne ha sintetizzato i tratti nell'idea di un "carattere italiano" del cinema, quest'ultimo inteso come "espressione di un'eterogeneità di forze che emergono dalla vita come faglia della storia, che fatica di per sé a comporsi nelle forme codificate della civiltà e dello Stato, e che appare costantemente in contraddizione fertile, aperta nel cuore di un intero Paese"²⁵. Vita, storia, politica come termini strutturanti la dialettica tra immanenza e conflitto: gli stessi tre elementi di fondo del pensiero italiano si riversano nelle forme cinematografiche per comporre quel caleidoscopio di maschere e di personaggi che ne attraversano la tradizione filmica. E se il cinema italiano può essere genericamente concepito come uno "stile di pensiero in immagine", la dimensione biografica consente di porre in rilievo un aspetto ulteriore, ovvero la pronunciata propensione teorica riscontrabile in molti di questi film in relazione a questi tre elementi. Il biografico italiano è un luogo che non solo raccoglie e rilancia gli spunti dispersi di una riflessione filosofica esterna, ma che è in grado di proporre una teoria originale dei processi di significazione in atto tanto dentro lo spazio della rappresentazione quanto al di fuori di essa, nello spazio sociale, in virtù di un'esplicita dimensione autoriflessiva che interroga i dispositivi di mediazione che danno senso ai percorsi di soggettivazione e assoggettamento attraverso le immagini. Si tratta dunque di una "costellazione di oggetti teorici"²⁶ capaci di sviluppare un pensiero autonomo su alcune questioni decisive per l'attuale ordine dei discorsi, ad esempio il rapporto complesso tra sovranità e biopoli-

tica, la dialettica tra teologia politica e secolarizzazione nel contemporaneo, i processi di efficacia di un'estetica della politica, la dimensione visiva della memoria storiografica, gli specifici attributi della vita in relazione ai percorsi dell'identità individuale, le interdipendenze tra vita e opera. Tutte queste questioni si coagulano attorno alla figura del biografato, capace di donare forma visibile e tangibile alle istanze disperse che circolano in una data comunità. Il corpo attoriale si configura così come superficie d'iscrizione di processi, dinamiche e tensioni che attraversano il corpo sociale, dimostrando come il biografico italiano sia un luogo esemplare per pensare visivamente la vita nelle sue determinazioni concrete e materiali, storiche e politiche.

1. Sull'attualità del filone biografico si vedano T. Brown, B. Vidal (a cura di), *The Biopic in Contemporary Film Culture*, Routledge, London 2014, e D. Kartmell, A. Polasek (a cura di), *A Companion to the Biopic*, John Wiley and Sons, Hoboken 2020.

2. Cfr. G. F. Custen, *Bio/Pics. How Hollywood Constructed Public History*, Rutgers University Press, New Brunswick 1992.

3. Cfr. B. de Haan, J. Harmsma, H. Renders (a cura di), *The Biographical Turn. Lives in History*, Routledge, London 2016.

4. Su questa relazione mi permetto di rimandare a G. Tagliani, *Biografie della nazione. Vita, storia politica nel biopic italiano*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2019.

5. Il portato teorico e filosofico delle pratiche artistiche italiane è stato indagato tra gli altri da L. Marin, *Opacità della pittura. Saggi sulla rappresentazione nel Quattrocento*, La Casa Usher, Firenze-Lucca 2012.

6. Cfr. M. Foucault, *L'archeologia del sapere. Una metodologia per le scienze umane*, Rizzoli, Milano 1999. Sul fatto che il concetto di vita sia consustanziale all'idea di modernità, cfr. D. Tarizzo, *La vita. Un'invenzione recente*, Laterza, Roma-Bari 2010.

7. R. Esposito, *Da fuori. Una filosofia per l'Europa*, Einaudi, Torino 2016, p. 146.

9. R. Esposito, *Pensiero vivente. Origine e attualità della filosofia italiana*, Einaudi, Torino 2010, p. 32.

10. R. Esposito, *Da fuori*, cit., p. 157.

11. P. P. Pasolini, *La paura del naturalismo (Osservazioni sul piano sequenza)*, in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di S. De Laude, W. Siti, Mondadori, Milano 1999.

12. Cfr. W. Benjamin, *Sul concetto di storia* (1940), Einaudi, Torino 2007.

13. Su questo punto le riflessioni contenute in W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* (1936), in Id., *Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*, a cura di A. Pinotti, A. Somaini, Einaudi, Torino 2012, incontrano quelle di S. M. Ejzenstejn.

14. R. Esposito, *Da fuori*, cit., p. 159.

15. Id., *Pensiero vivente*, cit., p. 12.

16. Id., *Da fuori*, cit., p. 159.

17. Id., *Pensiero vivente*, cit., p. 13.

18. Sul ruolo centrale del cinema per il pensiero dell'immanenza a partire da Deleuze cfr. anche R. Esposito, *Due. La macchina della teologia politica e il posto del pensiero*, Einaudi, Torino 2012, pp. 213-214.

19. S. Romano (intervento senza titolo), in A. Riosa (a cura di), *Biografia e storiografia*, Franco Angeli, Milano 1983, p. 20.

20. *Ibid.*

21. Cfr. R. Esposito, *Pensiero vivente*, cit., pp. 34-45.

22. M. Cacciari, *La mente inquieta. Saggio sull'Umanesimo*, Einaudi, Torino 2019, p. 45.

23. Cfr. F. Casetti, *L'occhio del Novecento. Cinema, esperienza, modernità*, Bompiani, Milano 2005. Sulla centralità di Leon Battista Alberti nella vicenda dell'Umanesimo cfr. M. Cacciari, *op. cit.*, pp. 55-56.

24. M. Guglielminetti, *Biografia ed autobiografia*, in A. Asor Rosa (a cura di), *Letteratura italiana*, vol. V. (*Le questioni*), Einaudi, Torino 1986, p. 829.

25. R. De Gaetano, *Introduzione. Il cinema senza uniforme*, in Id. (a cura di), *Lessico del cinema italiano. Forme di rappresentazione e forme di vita*, Volume I, Mimesis, Milano-Udine 2014, p. 16.

26. Cfr. O. Calabrese, *La macchina della pittura. Pratiche teoriche della rappresentazione figurativa tra Rinascimento e Barocco*, La Casa Usher, Firenze-Lucca 2012, pp. 33-39.