



Introduzione*

Introduction

Lorenzo Marmo

Università Roma Tre, Italy

Marco Pistoia

Università di Salerno, Italy

SOMMARIO | ABSTRACT

L'introduzione offre alcune linee di riflessione generale, che consentono di inquadrare i saggi della sezione monografica in una struttura di ragionamento più ampia. In particolare, ci si sofferma sul rapporto tra emozione, affetto e linguaggio cinematografico muto, nonché sulla qualità sinesteticamente sonora delle immagini silenziose dei primi decenni della storia del cinema, in relazione al concetto di "cinema delle attrazioni". Parallelamente, si considera l'utilizzo del silenzio come strumento significante all'interno del cinema sonoro, ad ampio raggio. E particolare attenzione è rivolta, infine, a quei grandi registi caratterizzati da una "doppia appartenenza", ovvero che hanno prodotto opere significative sia al di là che al di qua della cesura tra cinema muto e cinema sonoro. | The introduction outlines some general lines of reflection, which help frame the essays in the monographic section within a broader reasoning structure. In particular, it focuses on the relationship between emotion, affect, and silent film language, as well as on the synesthetic sound quality of the silent images from the early decades of cinema, in relation to the concept of 'cinema of attractions'. Parallelly, the use of silence as a meaningful tool within sound cinema is also discussed. Finally, special attention is given to the great directors who are characterized by their 'dual belonging', that is, directors who have created significant works both before and after the divide between silent and sound cinema.

PAROLE CHIAVE | KEYWORDS

Silenzio, cinema muto, cinema sonoro, emozioni, attrazioni | silence, silent film, sound film, emotions, attractions

* I due autori hanno concepito unitamente il lavoro, ma Lorenzo Marmo è autore del paragrafo 1 e Marco Pistoia del paragrafo 2.

1 Le sonorità del muto

Benché per molto tempo gli studiosi di cinema siano stati concordi nell'attribuire all'avvento del sonoro una funzione di cesura, sia tecnica sia estetica, durante gli ultimi decenni la storiografia ha radicalmente rivisto questa posizione. Gli studi sul linguaggio cinematografico hanno infatti messo a fuoco una dimensione di continuità tra alcuni paradigmi narrativi e stilistico-formali del cinema muto e la produzione successiva al 1927, nel breve e nel lungo termine. Ciò naturalmente non significa sottovalutare la portata epocale dell'innovazione tecnologica del suono: sarebbe controintuitivo e controproducente negare la percezione stessa che si ebbe all'epoca di questa metamorfosi come una vera e propria rivoluzione. Piuttosto, si tratta di assumere una postura critico-teorica duplice: da una parte, indagando in che misura l'esperienza del cinema muto contenesse già, sia in relazione alla fase creativa che a quella fruitiva, delle componenti sonore; dall'altra, ragionando sui modi in cui viceversa il silenzio agisca come strumento significante essenziale nel cinema dotato di parole, musiche e rumori.

Per i primi decenni della storia del cinema, la mancanza di una dimensione uditiva intrinseca al testo filmico era stata concepita, piuttosto che come un ostacolo, come un elemento costitutivo del nuovo linguaggio, essenziale all'individuazione della sua specificità e del suo statuto d'arte. Anche in seguito, per molti anni, l'ideale del cinema "puro" rimase associato a quello muto, considerato una forma dalla potenza assoluta, non inficiata dall'intrusività di colonne sonore o dialoghi, una forma dalle potenzialità finanche trascendenti, su cui il sonoro si era imposto come una superfetazione. In particolare, sembrava che fosse proprio tramite il silenzio che il cinema avesse la capacità di rivelare, dispiegare e rendere plasticamente evidenti le emozioni in modo più diretto e immediato: si pensi al dolore espresso dall'"occhio della madre" in *Bronenosets Potëmkin* (*La corazzata Potëmkin*, 1925) di Éjzenštejn, alla paura nel capolavoro espressionista *Das Cabinet des Dr. Caligari* (*Il gabinetto del dottor Caligari*, Wiene 1920) o alla violenza in *Intolerance* (1916) di D.W. Griffith. Non a caso è soprattutto il volto, nella sua espressività ad un tempo eloquente e misteriosa, ad essere enfatizzato dalle teorie del cinema prodotte in quegli anni (Doane 2022): per autori come Balázs (2008) o Epstein (2002), il centro della capacità comunicativa ed estetica del medium va rintracciata nel primo piano e nella sua magnificazione delle emozioni. Né era soltanto la dimensione epico-melodrammatica

ad avvantaggiarsi dell'intensità patemica di un linguaggio tutto visivo. Il cinema muto aveva parallelamente sperimentato la dimensione della fisicità comica. Con le gag dello *slapstick*, tanto esilaranti quanto dotate di una carica liberatoria autenticamente anarcoide, ci spostiamo dallo spazio delle emozioni a quello più difficile da definire, ma altrettanto cruciale, dell'affetto, del rapporto tra percezione e corpo.

Un primo gruppo di interventi di questo dossier monografico si interroga dunque sull'intreccio tra l'espressività affettivo-emotiva del muto in relazione alle diverse convenzioni legate al genere cinematografico: se Diletta Pavesi si concentra sulla recitazione melodrammatica di Lillian Gish, Gabriele Gimmelli discute viceversa l'intreccio tra commedia e pathos di due maestri come Chaplin e Keaton. Ancora, Antonio Bibbò si sofferma sul paradosso di un adattamento di Oscar Wilde da parte di Ernst Lubitsch, che permette di osservare come i dialoghi brillanti di un testo teatrale possano essere tradotti in immagini mute, mantenendo la forza dell'originale.

Un secondo gruppo di saggi si focalizza altresì su una dimensione diversa, ma parimenti essenziale per il cinema degli anni Venti, ovvero l'avanguardia. Non si potrebbe infatti comprendere il rapporto del medium con le emozioni senza investigare il modo in cui esse si intrecciano con la doppia sfida proposta dal cinema sperimentale: l'insistenza sulla dimensione intellettuale, da una parte, e l'investimento su un coinvolgimento spettatoriale non legato alla narrazione, dall'altra. In particolare, Maria Ida Bernabei indaga il lavoro di René Clair al confine tra commedia e metalinguismo, mentre Alma Mileto ripercorre ad ampio raggio il ruolo della dialettica silenzio/suono nella teoria e nella pratica filmica di Sergej Èjzenštejn.

D'altronde, proprio il concetto di "attrazione", elaborato inizialmente da Èjzenštejn nell'ambito della sua teoria del montaggio (1986), è stato ripreso negli anni Ottanta da Tom Gunning (1990), per ragionare sulla produzione delle origini. La riflessione di Gunning, insieme a quella affine di André Gaudreault (1990), è stata un punto di snodo essenziale per una comprensione articolata, non monolitica del periodo muto. L'individuazione delle specificità attrazionale del cinema dei primissimi anni (inquadrate nei termini dell'autonomia significante anziché soltanto come forme di primitivismo, con ottica strettamente teleologica) ha consentito allo studioso di coglierne anche l'eredità, le continuità rispetto alla produzione successiva. Gunning ha sottolineato in particolare le modalità di interpellazione spettatoriale precipue del cinema

delle origini, basate più su un coinvolgimento di ordine spettacolare che su lavoro di assorbimento narrativo e psicologico, più sulla mostra-zione della novità ‘magica’ dell’immagine in movimento che sulla costruzione della trama. Un punto essenziale, per Gunning, sta nel capire come questa dimensione attrazionale, pur perdendo la centralità che ha avuto nel primo decennio del cinema, non scompaia del tutto. Anche con l’emergere, sempre più marcato e più cruciale, del legame tra il medium cinematografico e le forme della soggettivazione (Dagrada 2008), la spettacolarità continua a giocare un ruolo fondamentale. Nel cinema muto più maturo, pur subordinata alle esigenze narrative, questa forma di immersività plurisensoriale rimane uno strumento essenziale, specialmente per quei registi, come Murnau, Lang o Sjöström, che cercano di fare a meno delle didascalie e cercano di esprimere tutto (il racconto, le emozioni, gli affetti) tramite le immagini e il loro dinamismo.

A questo proposito, non possiamo non chiederci: il cinema delle attrazioni era (ed è) davvero un cinema silenzioso? Naturalmente non mi riferisco, con questa domanda, all’importanza che la musica di accompagnamento o la voce dell’imbonitore rivestivano nella concretezza dell’esperienza di fruizione fino alla fine degli anni Venti. Si tratta certamente di questioni di estrema rilevanza, ma ciò che mi interessa qui riguarda piuttosto l’orizzonte della spettatorialità inscritto nel testo stesso. L’attrazione, nelle sue modalità di coinvolgimento, non lavora affatto sul silenzio e sulla sua forza evocativa, quanto sul fragore dell’epos, sul “rumore e furore” (Elsaesser 1992) del pathos, sul clangore della comicità, sul ritmo sinestetico delle immagini stesse.

Non a caso, l’elemento spettacolare ‘sopravvive’ anche nel cinema sonoro, che pure si fa sempre più classicamente narrativo. Esso diventa una componente “sotterranea” (Gunning 1990: 57) ma fondamentale di alcuni generi: in particolare il melodramma, un corpus legato già etimologicamente alla sfera del sonoro, e il musical, il genere in cui più di ogni altro la spettacolarità minaccia continuamente di irrompere nel tessuto ordinato del racconto. In entrambi i casi, l’attrazione serve propriamente a dare spazio a una dimensione affettivo-emotiva *clamorosa* che risulterebbe altrimenti irraggiungibile, inesprimibile tramite le forme della comunicazione verbale consueta (Pravadelli 2007).

Simmetricamente, possiamo dire che il silenzio permanga, come dimensione altamente significante, all’interno del cinema sonoro. E di nuovo per esprimere qualcosa che sta al di fuori del registro ‘medio’ dell’esperienza. Un genere come il thriller, in tutte le sue forme molteplici (da Hitchcock al noir hollywoodiano, dalla filmografia di Jean-Pierre

Melville ad un horror contemporaneo come *A Quiet Place*, Krasinski 2018), ha con il silenzio un rapporto privilegiato, per la costruzione di un’atmosfera di tensione, per trasmettere plasticamente l’idea del pericolo strisciante che si nasconde sotto la superficie apparentemente tranquilla del quotidiano.

Ancora, in un cinema diverso, più marcatamente modernista, il silenzio diventa uno spazio di introspezione o, viceversa, di rivelazione: esso può muovere verso la profondità intima degli strati più nascosti del soggetto, o verso la trascendenza e il mistero del divino. Da Bergman a Tarkovskij, da *Pickpocket* (*Diario di un ladro*, 1959) di Bresson a *Silence* (2016) di Scorsese, il silenzio dell’immagine in movimento si configura come strumento di mediazione verso una dimensione ulteriore, come tentativo di connessione empatica extra-linguistica.

L’interrogativo di fondo diventa, a questo punto, un interrogativo filosofico sul rapporto tra immagini, emozioni e linguaggio. Ciascuno dei saggi di questa raccolta cerca di proporre, esplicitamente o implicitamente, una risposta a tale questione. L’immagine muta parla, e quella sonora tace, in un costante riverbero tra gli opposti che anela al raggiungimento di un diverso grado di significazione, approcciandosi a quel “senso ottuso” (Barthes 1985) dell’esperienza audiovisiva in cui Roland Barthes, ancora una volta a partire da Ejzenštejn, rintracciava la specificità dell’immagine in movimento.

2 I silenzi del sonoro

Regista ‘totale’, tra cinema, teatro di prosa e teatro musicale, Visconti ha riposto nelle parole parte significativa del proprio stile, della propria poetica, della propria ricerca del senso. Parole che, nel cinema, accanto all’estrema cura delle immagini hanno costituito un caso esemplare di cosiddetta *letterarietà* e di cosiddetta *teatralità* “prese per la collottola” (per dirla con un’espressione di Èjzenštejn, riferita ai rapporti tra cinema e teatro: 2015, passim) e immesse nella forma cinematografica. È dunque oltremodo significativo che un film quale *Morte a Venezia* (1971) – il quart’ultimo della sua filmografia – sia sostanzialmente *sans parole* e l’essenza della sua forma risieda in una magistrale combinazione di immagini e musica (Mahler) tanto da poterlo definire equivalente di una *sinfonia visiva*.

Come vediamo dai contributi riferiti al cinema sonoro e parlato in questo monografico il cinema non ha mai rinunciato – a partire da grandi registi – a conferire alle immagini – e dunque al visivo – quella particolare pregnanza che trentacinque anni circa di cinema muto avevano espresso. In particolare, quelli di Angela Bianca Saponari e Luca Marangolo sono interventi ‘cuspidi’, perché interrogano l’ampiezza dell’opera di due autori (rispettivamente, Luis Buñuel e Carl Theodor Dreyer) collocati a cavallo tra muto e sonoro. Mentre i saggi di Giuseppe Mattia ed Eleonora Sforzi propongono due affondi sull’uso del silenzio da parte di Michelangelo Antonioni e Wong Kar-wai.

Del resto non sono stati pochi i punti di vista di storici del cinema che hanno prediletto la forma muta, rispetto ai quali può fare da *pendant* la preoccupazione di Pirandello sul rischio che il film parlante potesse abolire il teatro. Una possibile configurazione di ‘purezza’ è in epoca muta che taluni – ossia esponenti delle avanguardie storiche declinate nel cinema (Bertetto, ed. 1983: passim) – vanno sottolineando, polemizzando sul ricorso allo *psicologico* che il cinema – siamo sul finire degli anni Dieci del Novecento – andrebbe sempre più subendo da matrici (e dipendenze) letterarie e teatrali. In quel coacervo di anni i formalisti russi assegnano al montaggio lo *specifco filmico* e all’interno di quella breve quanto intensa stagione del cosiddetto cinema sperimentale il fratello di René Clair, Henri Chomette, intitola un suo breve film *Cinq minutes de cinéma pur* (1926), dove la purezza risiede nella costruzione/combina-zione delle immagini attraverso il montaggio.

A propria volta un regista notoriamente radicale quale Godard e in particolare in fasi più – e sempre più – avanzate della propria filmografia ha insistito sulla maggiore pregnanza delle immagini rispetto alle parole: in tempi relativamente avanzati lo fa in *Passion* (1982), dove le immagini rincorrono l’essenzialità della pittura nella forma del *tableaux vivant*, e in *Prénom Carmen* (1983), dove le immagini sembrano accarezzare i corpi, alla ricerca, per dirla con Deleuze, di un’*immagine-affezione* (1984: passim). E la sua opera ultima, del 2018, non a caso s’intitola *Le livre d’image* e fa da *pendant* a *Histoire(s) du cinéma* del 1998. Come se il mondo e la Storia (e ovviamente il cinema) si possano meglio comprendere con le immagini – e non solo quelle del cinema - e la loro combinazione attraverso il montaggio. Tutto il contrario di quello che Antonioni fa dire al proprio alter-ego fotografo (John Malkovich) nel finale di *Al di là delle nuvole* (1995), allorché egli afferma che più si era sforzato di capire il mondo attraverso le immagini e più ne aveva ricavato di capire meglio le immagini.

Del resto è emblematico che Antonioni – e la sua rarefazione verbale e iconica, che ha un po' il sapore di Beckett – abbia sempre più diradato l'uso e la funzione delle parole con uno sceneggiatore – Tonino Guerra – che in primo luogo era un poeta. E se il ciclo pittorico del regista – denominato *Le Montagne incantate*, che accompagnò a lungo la sua attività cinematografica, senz'altro influenzandola – predilige l'astrazione delle forme, a un tempo intende mostrare la componente materica della realtà. E questo molto più con le immagini che con le parole.

Nel confronto tra l'espressione di emozioni silenziose nel muto (da un lato) e nel sonoro *sans parole* (dall'altro) una questione che ritengo sia necessario porre è insita nella doppia appartenenza di molti registi, spesso di grande levatura. Le filmografie di Ford e Hitchcock, Lang e Ějzenštejn, Renoir e Dreyer, Hawks e Chaplin e Lubitsch – solo per citarne alcuni – collocano opere importanti sia nel muto sia nel sonoro e dunque la questione risiede nel come questi registi abbiano espresso *emozioni* tra stilemi che, se possono ricorrere in entrambe le forme, inevitabilmente mutano, perché le parole, nonché la fondamentale interazione tra il sonoro/musicale e il visivo, possono e anzi debbono acquisire una loro specifica proprietà.

A futura memoria ritengo assai proficuo come caso di studio questo della doppia appartenenza. In questa sede, a mo' di sintesi inevitabile, si pensi a come Hitchcock ricalchi nel cinema sonoro e parlato i propri stilemi atti a creare il meccanismo del suspense, già ben messi a punto nella sua fase 'muta'. A come Chaplin non faccia parlare il proprio protagonista – sostanzialmente il canto del cigno di Charlot – in *Modern Times* (*Tempi moderni*, 1936), come ultima resistenza alla parola che sembra intaccare l'ideale combinazione di comico e patetico *sans parole*. Del resto la didascalia, sempre più necessaria nel cinema muto di lungometraggio, non è propriamente comparabile con il testo scritto e parlato del sonoro e può essere ridotta all'essenziale a dominante favore del visivo, come dimostra il magistrale film di Lubitsch *Lady Windermere's Fan* (*Il ventaglio di Lady Windermere*, 1925, si veda al riguardo il succitato contributo di Bibbò), che riesce pienamente nell'assai arduo obiettivo di non dipendere dal complesso, arguto e polisemico uso della parola da parte di Oscar Wilde.

Anche per Lubitsch vale il principio della doppia appartenenza e il ricorso a stilemi del muto nelle grandi commedie americane del sonoro. Il comico cosiddetto 'puro' e la commedia rivelano figure esemplari nel sonoro, a partire da Jerry Lewis, sovente *sans parole*, che non solo

nei film da attore (in particolare allorché diretto da Frank Tashlin) e poi anche da regista, ma anche nei suoi spettacoli a teatro (in particolare all’Olympia di Parigi) ricorre molto spesso ai più canonici stilemi del muto, dallo *slapstick* al gag visivo. Artista completo e di ragguardevole statura, Lewis ha disseminato emozioni silenti perfino in sketch televisivi e in *home-movies*, che sono in particolare esercizi di stile e ‘esperimenti’ formali; fra gli sketch particolarmente pregnanti sono quelli in omaggio a Chaplin e a Stan Laurel, raccolti nel prezioso documentario di sei ore del critico Robert Benayoun, *Bonjour Monsieur Lewis* (1982), con la fattiva collaborazione dello stesso Lewis. Il quale in un film al momento invisibile, se non per una breve clip, tuttavia completato nel 1972, *The Day the Clown Cried*, ricorre appunto alla figura del clown per eseguire ‘numeri’ eminentemente visivi. Potendo leggere almeno una parte della sceneggiatura il film s’immagina molto bello e poiché il clown è costretto a fare spettacoli per bambini deportati in un campo di sterminio si intuisce una virtuosa commistione di comico e patetico (ossia un particolare richiamo a Chaplin...).

E come sistematica riscrittura del comico muto in un film sonoro (ma non parlato, con le parole affidate alle didascalie) è degno di menzione il *Silent Movie* (1976, *L’ultima follia di Mel Brooks*) di Mel Brooks, dove l’unico che pronuncia una battuta parlata è il grande mimo Marcel Marceau (con un perentorio *No!*). Del resto i migliori esiti di Brooks – a partire da *Young Frankenstein* (*Frankenstein Junior*, 1974) – sono ricchi di stilemi di matrice ‘muta’, così come *High Anxiety* (*Alta tensione*, 1977) è un omaggio parodico (dunque comico) ai *topoi* visivi del suspense di Hitchcock.

Insomma – e per dirla col celebre titolo di un film di René Clair, di epoca sonora (1947) ma ambientato in epoca di cinema muto – *Le silence est d’or* (*Il silenzio è d’oro*) e le emozioni – combinando muto e sonoro – sono come *voci del silenzio*.

BIBLIOGRAFIA

- Balázs, Béla (2008), *L’uomo visibile*, Torino, Lindau.
- Barthes, Roland (1985), “Il terzo senso. Note di ricerca su alcuni fotogrammi di Èjzenštejn”, *L’ovvio e l’ottuso. Saggi critici III*, Torino, Einaudi.
- Bertetto, Paolo, ed. (1983), *Il cinema d'avanguardia. 1910-1930*, Venezia, Marsilio.

- Deleuze, Gilles (1984), *L'immagine movimento. Cinema 1*, Milano, Ubulibri.
- Dagrada, Elena (2008), *La rappresentazione dello sguardo nel cinema delle origini in Europa. Nascita della soggettiva*, Bologna, CLUEB.
- Doane, Mary Ann (2022), *Bigger Than Life: The Close-Up and Scale in the Cinema*, Durham (NC), Duke University Press.
- Éjzenštejn, Sergej M. (1986), “Il montaggio delle attrazioni” e “Il montaggio delle attrazioni cinematografiche”, *Il montaggio*, ed. P. Montani, Venezia, Marsilio: 219-25 e 227-50.
- (2015), *Memorie e appunti di cinema e vita*, Milano, Ghibli.
- Elsaesser, Thomas (1992), “Tales of Sound and Fury: Observations on the Family Melodrama”, trad. it. *Storie di rumore e furore. Osservazioni sul melodramma familiare, Forme del melodramma*, ed. A. Pezzotta, Roma, Bulzoni: 65-109.
- Epstein, Jean (2002), *L'essenza del cinema. Scritti sulla settima arte* (1974), Fondazione Scuola Nazionale di Cinema, Roma.
- Gaudreault, André (1990), “Film, Narrative, Narration: The Cinema of the Lumière Brothers”, *Early Cinema: Space Frame Narrative*, ed. T. Elsaesser, London, British Film Institute 1990: 68-75.
- Gunning, Tom (1990), “The Cinema of Attractions: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde”, *Early Cinema: Space Frame Narrative*, ed. T. Elsaesser, London, British Film Institute 1990: 56-62.
- Pravadelli, Veronica (2007), *La grande Hollywood. Stili di vita e di regia nel cinema classico americano*, Venezia, Marsilio.

Lorenzo Marmo è professore associato di cinema e fotografia presso l’Università Roma Tre. Ha insegnato anche presso l’Università di Napoli “L’Orientale” e nel 2017 è stato post-doc alla Harvard University. È autore di *Street Photography. New York, la modernità, il cinema* (Mimesis 2023) e di *Roma e il cinema del dopoguerra. Neorealismo melodramma noir* (Bulzoni 2018). Ha curato i volumi *Martin Scorsese* (Marsilio 2023), *Geografie della migrazione nel cinema italiano. Luoghi e immaginari del transito* (Campisano 2022, con Adrian Bremenkamp, Malvina Giordana e Tanja Michalski) e *Italian Industrial Literature and Film. Perspectives on the Representation of Postwar Labor* (Peter Lang 2021, con Carlo Baghetti e Jim Carter). La sua ricerca verte principalmente sul rapporto tra cinema, fotografia e forme della spazialità, sulla storia del cinema italiano, e sulla teoria delle atmosfere. | Lorenzo Marmo is associate professor of Film and Photography at Roma Tre University. He is the author of *Street Photography. La modernità, New York, il cinema* (Mimesis 2023) and of *Roma e il cinema del dopoguerra. Neorealismo melodramma noir* (Bulzoni 2018). He edited a collection on *Martin Scorsese* (Marsilio 2023) and was co-editor of *Geografie della migrazione nel cinema italiano. Luoghi e immaginari del transito* (Campisano 2022), with Adrian Bremenkamp, Malvina Giordana and Tanja Michalsky, and of *Italian Industrial Literature and Film. Perspectives on the Representation of Postwar Labor* (Peter Lang 2021), with Carlo

Baghetti and Jim Carter. His main research interests concern spatiality and spatial concepts in film and photography, the history of Italian cinema, and the theory of atmosphere.

Marco Pistoia è professore associato di Storia del cinema e di Analisi del testo filmico all'Università di Salerno, dove è anche docente di Filmologia presso il Corso di Laurea Magistrale in Scienze dello Spettacolo e della produzione multimediale, all'interno del quale cura un Laboratorio di critica cinematografica. Consulente scientifico e autore per la *Enciclopedia del cinema* (Treccani, 5 volumi) e per altre opere Treccani, è stato consulente del Ministero della cultura, ha insegnato a lungo Storia del cinema italiano a Middlebury College - School in Italy e tenuto conferenze presso gli Istituti italiani di cultura di Londra, Vienna, Amburgo e New York. È autore di due monografie (*Maurizio Nichetti*, 1997 e *Il Maggese cinematografico. Storia, regesto e antologia*, 2008) e di numerosi studi su argomenti sia di cinema muto sia di cinema sonoro e su registi quali Visconti, Kubrick, Resnais, Tarkovskij, Pasolini, con particolare predilezione per i rapporti tra il cinema e le altre arti. È Partner e membro del Comitato scientifico della Fondazione Sigismondo Malatesta ets e collabora alla rivista www.drammaturgia.fupress.net con recensioni sul cinema e sul teatro. | Marco Pistoia is associate professor of History of cinema and other Film studies at the University of Salerno. He is scientific consultant and author for the *Enciclopedia del cinema* (Treccani, 5 voll.) and for other Treccani works. He taught History of Italian cinema at Middlebury College - School in Italy and served as a lecturer at the Italian cultural Institute of London, Wien, Hamburg and New York. He is author of *Maurizio Nichetti* (1997) and *Il Maggese cinematografico. Storia, regesto e antologia* (2008) and of several studies about silent and sound cinema, directors such as Visconti, Kubrick, Resnais, Tarkovskij, Pasolini, with a special attention to the relationships between cinema and other arts. Partner and member of the Scientific Committee of the Fondazione Sigismondo Malatesta ets, he writes about cinema and also theatre for the www.drammaturgia.fupress.net journal.