

# MOORE O MATRIX?

## Il cinema comico-politico tra mockumentary e transmedialità

Paolo Noto

**Sabina Guzzanti è la risposta italiana a Michael Moore?  
Il falso documentario è uno strumento efficace per smascherare i meccanismi del potere e del consenso. Ma a volte crea una realtà “parallela” che rischia di sconfinare nella fantascienza.**



*Draquila - L'italia che trema*

*Quando c'era Silvio: Lella Costa*

Nell'ultima parte di *Draquila - L'italia che trema* (2010), il suo documentario dedicato al terremoto che devastò l'Abruzzo nel 2009, Sabina Guzzanti incontra gli abitanti delle cosiddette "new town", insediamenti costruiti dalla Protezione Civile per ospitare parte delle persone la cui casa era stata distrutta dal sisma. La sequenza, che chiude nei fatti il film, arriva dopo una serie di critiche molto dure alla Protezione Civile, accusata senza mezzi termini di aver gestito il terremoto dell'Aquila come un mezzo per consentire la riabilitazione nazionale e internazionale dell'allora presidente del Consiglio Silvio Berlusconi, nei mesi precedenti al centro di scandali di diversa natura.

Una sintassi di avvicinamento piuttosto tradizionale governa l'ingresso nelle abitazioni in cui avvengono le interviste: a un campo lunghissimo della città vista di notte segue un campo lungo, poi il totale di una delle nuove case, quindi un campo medio esterno/interno sull'ingresso di una di esse. La macchina da presa inquadra una serie di dettagli dell'interno (una tv accesa, il pavimento di una casa, la lettera di benvenuto nelle abitazioni firmata da Berlusconi) e, infine, iniziano le testimonianze vere e proprie. Le otto famiglie intervistate sono inquadrati quasi sempre frontalmente, in una sorta di *establishing shot* che consente di mostrare sia il nucleo familiare sia l'aspetto generale degli interni (unica eccezione, una anziana signora ripresa in primo piano); in tre casi gli intervistati hanno la televisione accesa, sintonizzata su Canale 5 e rivolta verso la macchina da presa.

La regista non entra in campo, ma si limita a sollecitare con tono gentile i testimoni. Questi, a loro volta, pur consapevoli di non poter modificare in nessuna maniera le abitazioni ricevute in comodato d'uso gratuito, sembrano contraddir le tesi esposte in precedenza da Sabina Guzzanti, commentando con soddisfazione la

qualità delle sistemazioni ed elencando minuziosamente, talvolta con l'ausilio dell'inventario fornito al momento dell'assegnazione, gli arredi e gli utensili di cui le case sono equipaggiate. Oltre ai pareri degli abitanti, Guzzanti raccoglie quello di un altro aquilano<sup>1</sup>, già intervistato nella prima parte del film, il quale analizza in termini simbolici il complemento d'arredo più emblematico dell'operazione new town: un secchiello porta-spumante in plastica trasparente con i loghi della Repubblica, della Protezione Civile e del progetto C.A.S.E.

In prima battuta si tratta di una sequenza girata secondo i principi di quello che nel senso comune si definirebbe stile documentario: trasparenza formale, finalità informativa, intervento discreto ma chiaro dell'istanza enunciatrice, inserimento di un momento esplicativo delegato a un "esperto". Nelle recensioni dedicate a *Draquila*, non a caso, alcuni critici hanno valutato positivamente sequenze come questa e riconosciuto alla regista un'onestà di fondo, non scontata per un film percepito e promosso come militante, apprezzando quindi l'intenzione di riportare opinioni divergenti, anche in modo netto, rispetto alla sua<sup>2</sup>.

Ciò non è necessariamente in contrasto con la presenza, altrettanto riconoscibile, di quella che Guy Gauthier definisce «messa in scena documentaria»<sup>3</sup>: l'organizzazione dello spazio e dei soggetti coinvolti, finalizzata all'interrogazione di una situazione reale e problematica, avviene infatti secondo modalità stilistiche riconoscibili. L'ingresso per gradi nelle case suggerisce delle connessioni di senso tra l'ambientazione notturna, il panorama di distruzione della città, l'apparecchio televisivo, che come abbiamo visto torna con una certa frequenza anche nelle interviste, e lo stato d'animo di apprensione degli abitanti. Inoltre, il materiale filmato è organizzato per mezzo di un uso «evidenziatore» del montaggio<sup>4</sup> in modo tale da incoraggiare una lettura ideologicamente orientata delle testimonianze. La prima parte delle interviste, in cui è prevalente il tono di soddisfazione e di riconoscenza degli inquilini, è portata a un punto di rottura dall'affermazione enfatica di un sostenitore del presidente del Consiglio («Al mondo esiste un grande uomo che fa miracoli, Berlusconi...»). A questa seguono, come abbiamo visto, l'analisi demistificante del secchiello e infine le ultime dichiarazioni, formulate nel segno della negazione, che portano a ridimensionare il clima di approvazione che si era stabilito: «Non lo posso buttare» (riferito ovviamente al famigerato porta-spumante), «si potrebbe [appendere un quadro], però ci hanno detto... consigliato di non farlo», «non mi sento a mio agio... non la sento mia la casa».

L'elemento su cui vale la pena riflettere non è il ricorso alla messa in scena documentaria, né tanto meno il montaggio evidenziatore, che «taglia all'interno di una scena per presentare l'impressione di un solo argomento convincente sostenuto dalla logica»<sup>5</sup>, ma il fatto che questi stilemi si combinino con una costruzione della relazione tra personaggi e oggetti che rimanda decisamente alla tradizione della commedia all'italiana. Beni materiali e caratteri sulla scena sono infatti associati metonimicamente, l'enumerazione acritica di suppellettili di uso quotidiano in ambienti dall'aspetto rassicurante e anonimo stabilisce un «rapporto di consonanza tra il personaggio e il suo intorno, facendolo risuonare attraverso le cose»<sup>6</sup>, che si traduce in una satira (raggelata, ma piuttosto palese) sulle pratiche di consumo (e sulle dinamiche di consenso) della lower e middle class. In altre parole, Sabina Guzzanti suggerisce che esiste una relazione tra l'essere felici per una casa arredata in modo dozzinale, magari con la televisione sempre accesa, e la scelta di sostenere «un grande uomo che fa miracoli». L'accostamento tra estetica documentaria e registro da commedia, quindi, si accompagna allo svolgimento di un discorso politico, e il mescolamento di generi è funzionale a un certo tipo di rappresentazione delle figure e dei meccanismi del potere.

*Draquila*, da questo punto di vista, è un caso interessante e particolare, ma non unico. Nell'ultimo decennio sono stati parecchi i film che, partendo da materiali o da spunti creativi di provenienza televisiva, e in modo piuttosto inedito rispetto alle consuetudini della commedia nazionale<sup>7</sup>, hanno mescolato politica, comicità e documentario in maniera analoga, mettendo al centro della scena – direttamente o indirettamente, ma sempre come catalizzatore di ogni possibile discorso sulla politica e sul paese – Silvio Berlusconi. Rientrano in questa tipolo-

gia, ovviamente, i precedenti lavori di Sabina Guzzanti, *Viva Zapatero!* (2005) e *Le ragioni dell'agosto* (2007). Altri film sono nati come inchieste giornalistiche e hanno finito per incrociare più o meno inevitabilmente i registri della comicità, si pensi a *Silvio Forever* (Roberto Faenza e Filippo Macelloni, 2011) o *Quando c'era Silvio* (Ruben H. Oliva, 2005). *Fascisti su Marte* (Corrado Guzzanti e Igor Skofic, 2006) va addirittura alle radici dell'immaginario documentario nazionale e mette in scena, nello stile dei cinegiornali Luce, l'improbabile conquista del pianeta rosso da parte di un manipolo di squadristi.

Pur non formando né un genere né un ciclo di successo, cos'altro hanno questi film in comune? Cosa ci dicono sul modo in cui la comicità italiana si rapporta con la sfera del politico? Su quali basi fondano la commistione tra comicità e documentario? Proviamo a rispondere tenendo in considerazione gli elementi emersi dalla sequenza appena analizzata e, in termini più generali, esempi tratti dagli altri film citati.

### La «Michael Moore nazionale»?

Una prima risposta potrebbe arrivare dalla ripresa di un confronto che è stato più volte avanzato a proposito dei film di Sabina Guzzanti: quello con il cinema di Michael Moore. L'accostamento è fondato su una serie di assonanze indiscutibili: «Stile aggressivo, contaminazione di materiali»<sup>8</sup>, intervento in prima persona dei filmmaker, uso di figure di linguaggio analoghe (il quadro nero che sostituisce l'evento irappresentabile: il terremoto a L'Aquila come il crollo delle Twin Towers), riferimenti a un altrove felice (il Canada senza armi o l'Inghilterra senza censura). Come ha sottolineato Alice Autelitano, il paragone con Moore è stato proposto fin dai tempi di *Viva Zapatero!* per accreditare la regista quale «paladina della lotta per la libertà d'espressione»<sup>9</sup>. Chi lo ha contestato ha chiamato in causa il suo intento non dietrologico<sup>10</sup>, riconoscendo nei suoi film l'atteggiamento aperto di chi, «seppur spesso presente nell'inquadratura, tende all'invisibilità, all'osservazione pudica e discreta [...], vuole comprendere insieme al pubblico e non dimostrare aprioristicamente»<sup>11</sup>, ma ha anche lamentato (rovesciando i termini della valutazione) l'incomprensione di quella «“parzialità” puramente strategica e contingente»<sup>12</sup> che distingue il cinema di Moore.

Il richiamo alla commedia all'italiana, però, ci permette di ipotizzare che la differenza tra i registi di *Fahrenheit 9/11* (2004) e di *Draquila* non sia solo negli esiti o negli obiettivi, ma più propriamente nei metodi di messa in scena di quella realtà che si intende rappresentare. Il mondo di Moore è attraversato da figure apparentemente normali, ma che nel dialogo, effettivo o implicito, con il regista/intervistatore rivelano tutta la loro mostruosità. L'Aquila di Guzzanti, al contrario, è popolata da personaggi indifesi e inadeguati, trasformati in mostri – come, appunto, nella commedia all'italiana – dal contatto con le manifestazioni deteriori della modernità.

Moore occupa il quadro con il suo corpo eccessivo e riconoscibile, per certi versi erede del *performer* della *comedian comedy* di cui parla Seidman: la sua presenza grottesca e impertinente stabilisce una dialettica «between eccentric behavior (counter-cultural drives) and social conformity (cultural values)»<sup>13</sup>. Nei film di Sabina Guzzanti, invece, il corpo comico non può fare altro che riprendere, e tutt'al più accentuare per mezzo della caricatura, i caratteri deformi già presenti in scena.

Allargando il discorso, i film che qui ci interessano non mettono in contatto il grottesco con le forme del potere, ma al contrario rappresentano il potere politico – e il mondo ad esso correlato – come una sorta di eterno carnevale<sup>14</sup>, in cui il mascheramento e la sovversione della liturgia, piuttosto che essere l'eccezione, costituiscono la norma. La figura cui ricorrono più frequentemente non è quella dell'accostamento dialogico, ma, riprendendo ancora una categoria bachtiniana, quella della «costruzione ibrida»<sup>15</sup> che riaccentua il «discorso altrui»<sup>16</sup> mascherandolo da monologo. Il soggetto privilegiato di questi monologhi, inutile specificarlo, è Silvio Berlusconi: parodiato da Sabina Guzzanti in *Viva Zapatero!* e *Draquila*, convocato per

**Se il grottesco è il registro privilegiato da questi film, il monologo sembra la forma comunicativa verso la quale essi tendono.**

**Ed è qui, ci sembra, più che sulla base di una presunta tensione civile, che avviene una paradossale corrispondenza tra comicità e documentario.**

anche da *Il caimano* di Moretti, sembrerebbe consistere nel divorare «mitologicamente l'immagine del nemico»<sup>17</sup>. E di esorcismo è proprio il caso di parlare, se, come argomenta Marco Toscano, che ha apprezzato *Draquila*, nel film «Berlusconi emerge come pura mente diabolica. Se la sua caratterizzazione non è scevra dal solito repertorio di gag e gaffe da avanspettacolo, sempre esilaranti (al punto da rendere superflua la caricatura della stessa Guzzanti, limitata all'arrivo del premier nelle zone disastrate) e funzionali alla decifrazione di un progetto di immagine pubblica il cui accoglimento è stato lungamente preparato dall'inculcamiento dei modelli televisivi, la regista comprende la necessità di non fermarsi a uno sterile dileggio per sondare gli aspetti più fattuali di una figura proteiforme, feroemente determinata, in odore di miracolo proprio agli occhi delle sue prede, perciò geniale»<sup>18</sup>.

In sintesi, se il grottesco è il registro privilegiato da questi film, il monologo sembra la forma comunicativa verso la quale essi tendono. Ed è qui, ci sembra, più che sulla base di una presunta tensione civile, che avviene una paradossale corrispondenza tra comicità e documentario. Questi film, infatti, non assomigliano solo a documentari o a commedie, ma anche ai film di famiglia (*Le ragioni dell'aragosta* è il caso più evidente) e ai film didattici (soprattutto *Silvio Forever* e *Quando c'era Silvio*), vale a dire a quelle forme di cinema che, per usare i termini di Casetti, enfatizzano il momento dell'interpellazione e ricorrono a un determinato set di risorse stilistiche – sguardi in macchina, voci over, didascalie, inserti metanarrativi – per creare una relazione privilegiata con gli spettatori. Stabilire e mantenere viva la relazione tra il film e quell'«unico fuori campo che non può essere trasformato in campo»<sup>19</sup>, più che informare, convincere o sollecitare una reazione, sembrano essere insomma le finalità principali di questi lavori.

### **Pillola rossa o pillola blu?**

Per ultimo vorremmo avanzare una piccola, e speriamo non del tutto gratuita, provocazione. Abbiamo descritto la relazione che questi film intrattengono con il cinema considerato più vicino al reale; proviamo ora a ribaltare la prospettiva e partire dall'ipotesi che essi non presentino solo elementi tipici del documentario, ma anche, sebbene meno visibili, della fantascienza a loro contemporanea e in particolare del prototipo *The Matrix* (Andy e Lana Wachowski, 1999). Un'osservazione di questo tipo è stata avanzata da Anton Giulio Mancino a proposito di *Silvio Forever*. Il film di Faenza e Macelloni, secondo Mancino, «trascende i confini, anche nazionali, del racconto storico come dell'inchiesta giornalistica, per suggerire altro: una visione d'insieme ai limiti della fantascienza distopica, che sociologicamente allude a un avvenire sconcertante, prefigura uno scenario prossimo venturo che è però già presente»<sup>20</sup>.

allusioni trasparenti in *Fascisti su Marte*, trasformato attraverso la voce di Neri Marcorè in narratore in prima persona in *Silvio Forever*, elevato a protagonista di una favola raccontata da un futuro (come si è visto) solo ipotetico in *Quando c'era Silvio*.

Concentrati su un soggetto così ingombrante, però, questi film non riescono, o non vogliono rappresentare ciò da cui Moore parte in ognuna delle sue tendenziose cognizioni: il famoso contesto. Non esiste alcun mondo attorno a Berlusconi che non sia generato dalle sue parole o dalle immagini che le sue televisioni emanano, come avviene appunto nei soggiorni degli incolpevoli aquilani. L'unico esorcismo possibile, come dimostrato

A ben vedere non sono pochi gli indizi che avvicinano questi film alla apparentemente lontanissima trilogia firmata dai fratelli Wachowski. In primo luogo, riprendendo una questione svolta con ben altri strumenti proprio a proposito di *Matrix* da Claudio Bisoni<sup>21</sup>, queste pellicole adattano al mondo che mettono in scena e al campo del dibattito politico un modello di relazione tra vero e falso (quindi tra Io e mondo) che, in modo piuttosto sbrigativo, potremmo definire nostalgicamente moderno, incentrato sulle virtù conoscitive della ragione. Anche quando sembrano attingere a uno stile di racconto apparentemente ludico, come quello del *mockumentary*, questi film contengono un segmento in cui viene ribadita la distinzione ontologica tra realtà e invenzione. È il caso di *Le ragioni dell'aragosta*, che si chiude proprio con le rivelazioni della regista sulla natura finzionale di tutti gli eventi mostrati. O, in modo più ironico, del finale di *Fascisti su Marte*, nel quale la voce over del capomanipolo Barbagli paragona il popolo italiano a quello dei Mimimmi, inverosimili abitanti di Marte, incapaci non solo e non tanto di separare realtà e immaginazione, ma soprattutto di trasformare la coscienza in azione: «Ma il vero, il falso, cosa conta in fondo? [...]. Sono questioni di lana caprina, di cui a nessuno veramente cale. La verità è quella che vi dicono, e poi il problema in Italia non è mai stato tanto di saperla, ma che saputa tutto resta uguale. Perché voi italiani siete come i Mimimmi, cui tutto passa sopra senza un fiato. Credete forse oggi voi d'essere liberi; votate per dieci volte l'anno gente che a volte neanche conoscete, e che una volta eletta, fa ciò che vuole: acciuccia e si spartisce».

Fuori dalla metafora marziana, l'incapacità di distinguere razionalmente tra verità e artificio – inutile ricordare ancora gli apparecchi televisivi degli aquilani – in questi film è al contempo causa e manifestazione di un clima politico inquinato dall'onnipresenza dei messaggi televisivi, potentissime “pillole blu” rispetto alle quali i film in questione si propongono come altrettante “pillole rosse”. Non è certo casuale, da questo punto di vista, che *Quando c'era Silvio* sia introdotto da una scoperta similitudine tra l'ex presidente del Consiglio e l'«omino più largo che lungo, tenero e untooso» che in *Pinocchio* conduce il carro verso il paese dei Balocchi.

Questi film ricordano allora quelle «analisi storiografiche e politologiche» che secondo Fabio Dei sono animate dall'intenzione di descrivere un mutamento antropologico di cui la televisione sarebbe responsabile, ma nelle quali invece «la tv, per quanto individuata come fattore cruciale, rest[a] una sorta di grande oggetto oscuro: qualcosa che introduce sistematicamente irrazionalità nella storia e nella politica»<sup>22</sup>. Danno insomma consistenza visiva all'idea diffusa, e solitamente accettata senza ulteriori elaborazioni, che «il sostegno a Berlusconi sia frutto soltanto del condizionamento e dell'illusione edonistica dei teledipendenti, della loro confusione tra reale e immaginario. [...]. In sostanza Berlusconi è troppo “brutto” perché lo si possa davvero razionalmente sostenere: allora il suo consenso non può che venire da soggetti irrazionali, prigionieri dell'incantesimo televisivo e della brama autodistruttiva dell'edonismo consumistico»<sup>23</sup>.

Inoltre, e in modo più sostanziale, questi film non prendono la forma di “testi” conclusi e autosufficienti, ma di momenti di una narrazione distribuita in modo organico su più piattaforme mediatiche<sup>24</sup>. Prendono spunto da programmi del piccolo schermo (*Viva Zapatero!*, *Fascisti su Marte*) o si basano sulla collazione di materiali di provenienza televisiva (*Silvio Forever*), nascono come appendice a iniziative editoriali (*Quando c'era Silvio*), sollecitano l'intervento degli utenti nella scelta del titolo (*Draquila*) e si prolungano talvolta in spettacoli dal vivo, volumi, siti e blog.

Il principio, a nostro parere, è diverso da quello invocato a proposito di *Le ragioni dell'aragosta* da Marcello Walter Bruno, secondo cui «in Italia, tradizionalmente [...] chi fa *audience* seriale/serale – in genere i comici, da Villaggio e Troisi ai Guzzanti Brothers – viene chiamato (o si autocandida) a rinsanguare il sempre anemico cinema mediterraneo»<sup>25</sup>.

L'ipotesi è invece che il cinema non funzioni qui come medium, come incrocio complesso di modi di produzione, di distribuzione e di fruizione. Funziona, ci sembra, invece come *ambiente*, nel senso definito da Mariagrazia Fanchi<sup>26</sup>: un dispositivo capace (ancora) di offrire agli oggetti ospitati garanzie di centralità culturale, di persistenza nel tempo e di influenza nei confronti delle pratiche di appropriazione e di utilizzo da parte degli utenti. In sostanza, i film di cui

abbiamo parlato ribadiscono in maniera un po' paradossale la rilevanza dell'ambiente cinema, dal quale tentano (con successo) di ottenere legittimazione culturale<sup>27</sup>, ma anche - e qui la valutazione degli esiti meriterebbe approfondimenti empirici che non possiamo effettuare in questa sede - la possibilità di occupare più o meno a lungo e in modo più o meno efficace lo spazio sociale della discussione e della condivisione.

Questi film, per chiudere, sembrano avere il loro lato più interessante (e forse non del tutto sviluppato), nella capacità che hanno di estendere il discorso sulla politica italiana all'interno di più piattaforme e di utilizzarlo come ispiratore, e regolatore, di protocolli di partecipazione in un panorama mediale variegato come quello contemporaneo. Piuttosto che rappresentare la versione nazionale del documentario di denuncia, sembrano indicare, assai meno prevedibilmente, una via al *transmedia storytelling* lastricata di politica, percorribile nel contesto italiano. E d'altra parte, se *Matrix*, in questo paese, è diventato il titolo di un talk show di seconda serata, un motivo ci dovrà pure essere.

1. Si tratta, come si evince dai titoli di coda del film, di Antonello Ciccozzi, antropologo e ricercatore presso l'Università dell'Aquila.

2. Weissberg, ad esempio, sostiene su «*Variety*» che «*Guzzanti* is scrupulously fair: She doesn't ignore the prime minister's fans, and she's quick to point out the opposition's usefulness. [...] While she's omnipresent, this is not the Sabina Guzzanti show; the helmer knows she doesn't need to constantly register her outrage for it to come across», Jay Weissberg, *Draquila - Italy Trembles*, «*Variety*», 10-16 maggio, 2010, p. 32. Federico Pontiggia ritiene analogamente che il film mostri «la sottoesposizione omertosa dell'italiano medio, su cui Sabina non infierisce, anzi "partecipa"», anche se «il controcanto socio-politico è affidato a persone troppo caratterizzate in senso alternativo perché la sintesi sia efficacemente "bipartisan"», Federico Pontiggia, *Italia Anno Zero*, «*Rivista del Cinematografo*», 5, maggio 2010, p. 48. Cfr. anche Charlotte Garson, *Draquila, l'Italie qui tremble*, «*Cahiers du Cinéma*», 661, novembre 2010, p. 60; e Fabrizio Moresco, *Draquila - L'Italia che trema*, «*Film. Tutti i film della stagione*», 104-105, marzo-giugno 2010, p. 43.

3. Cfr. Guy Gauthier, *Storia e pratiche del documentario*, Lindau, Torino 2009, pp. 187-193 (ed. or. *Le Documentaire: un autre cinéma*, Nathan, Paris 1995).

4. Cfr. Bill Nichols, *Introduzione al documentario*, Il Castoro, Milano 2006, p. 40 (ed. or. *Introduction to Documentary*, Indiana University Press, Bloomington 2001).

5. *Ibid.*

6. Mariapia Comand, *Commedia all'italiana*, Il Castoro, Milano 2010, p. 10.

7. Come ha sostenuto Enrico Giacovelli, «[n]el senso più vasto del termine, quasi tutte le commedie all'italiana sono commedie "politiche". Nel senso più limitato, cioè quello italiano, sono da considerarsi politiche soltanto le commedie che mettono direttamente in scena uomini politici e dunque parlano di politica in modo esplicito». Enrico Giacovelli, *La commedia all'italiana*, Gremese, Roma 1994, p. 84.

8. Marco Toscano, *Draquila - L'Italia che trema*, «*Duellanti*», 62, maggio 2010, p. 16.

9. Alice Autelitano, *Una risata vi seppellirà: comici contro il potere*, «*Close up*», 23, dicembre 2007-marzo 2008, p. 59.

10. Flavio De Bernardinis, *Viva Zapatero!*, «*Segnacinema*», 136, novembre-dicembre 2005, p. 49.

11. Giampiero Frasca, *Osservare e ascoltare*, «*Cineforum*», 5, giugno 2010, p. 39.

12. Anton Giulio Mancino, *Viva Zapatero!*, «*Cineforum*», 9, novembre 2005, p. 88.

13. «Tra comportamenti eccentrici (spinte contro-culturali) e conformismo sociale (valori culturalmente accettati)». Steve Seidman, *Comedian Comedy. A Tradition in Hollywood Film*, Umi Research Press, Ann Arbor 1981, p. 5.

14. Il riferimento qui va evidentemente alle relazioni tra comico e carnevalesco teorizzate da Michail Bachtin in *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, Einaudi, Torino 1979 (ed. or. *Tvor estvo Fransua Rable i narod-naja kul'tura srednevekov'ja i Renessansa*, Moskva 1965).

15. Michail Bachtin, *La parola nel romanzo*, in Id., *Estetica e romanzo*, Einaudi, Torino 1997, pp. 112-113 (ed. or. *Slovo v romane in Voprosy literatury i estetiki*, Moskva 1975).

16. «Il discorso altrui - raccontato, scimmottato, mostrato in una certa luce, disposto ora in masse compatte, ora sporadicamente disseminato, nella maggior parte dei casi impersonale ("l'opinione comune", le lingue professionali e di genere - non è mai nettamente delimitato dal discorso d'autore: i confini sono volutamente incerti e ambigui, spesso passano all'interno di un unico tutto sintattico o di una proposizione semplice». Ivi, p. 116.

17. Roy Menarini, *Il cinema politico in Italia dalla fine della prima repubblica al voto post-ideologico*, «Close up», 23, dicembre 2007-marzo 2008, p. 12.
18. M. Toscano, *Draquila*, cit., p. 16.
19. Francesco Casetti, *Dentro lo sguardo. Il film e il suo spettatore*, Bompiani, Milano 1999, p. 26.
20. Anton Giulio Mancino, *Storia di un italiano di (s)fiducia*, «Cineforum», 3, aprile 2011, p. 35.
21. Claudio Bisoni, *La matrice e le sue interpretazioni. Ovvero perché Matrix non è un film postmoderno*, in Guglielmo Pescatore (a cura di), *Matrix. Uno studio di caso*, Hybris, Bologna 2006, pp. 57-74.
22. Fabio Dei, *Pop-politica: le basi culturali del berlusconismo*, «Studi culturali», 3, dicembre 2011, p. 481.
23. Ivi, p. 483.
24. Ci riferiamo naturalmente alla nozione di *transmedia storytelling* elaborata da Henry Jenkins in *Cultura convergente*, Apogeo, Milano 2007 (ed. or. *Convergence Culture. Where Old and New Media Collide*, New York University Press, New York 2006).
25. Marcello Walter Bruno, *Homer e Sabrina*, «Segnoscinema», 148, novembre-dicembre 2007, p. 37.
26. Mariagrazia Fanchi, *Cinema - Grand Master. Il cinema e la sua esperienza nell'epoca della convergenza*, in Federico Zecca (a cura di), *Il cinema della convergenza*, Mimesis, Milano-Udine 2012, pp. 193-204.
27. Questa è ad esempio la conclusione, che condividiamo, di A. Autelitano, *Una risata vi seppellirà*, cit.

**Paolo Noto** è assegnista di ricerca presso l'Università di Bologna ed è stato docente a contratto di Istituzioni di storia del cinema e di Storia della radio e della televisione. Ha collaborato con le riviste «Close up», «La valle dell'Eden» e curato il numero 572 di «Bianco e Nero», *Passato prossimo. Cinema e media in Italia negli anni Settanta* (con Claudio Bisoni e Guglielmo Pescatore). È autore di *Il cinema neorealista* (Bologna 2010, con Francesco Pitassio) e *Dal bozzetto ai generi. Il cinema italiano dei primi anni Cinquanta* (Torino 2011).