



Il racconto dell'Esodo come riarticolazione delle forme filmiche

Jonas Carpignano e il cinema europeo del XXI secolo

Exodus as a re-articulation of film style: Jonas Carpignano and the European cinema of the 21st century

Pietro Masciullo

Sapienza Università di Roma, Italy

SOMMARIO | ABSTRACT

Il saggio intende fornire una mappatura del cinema europeo contemporaneo soffermandosi su stilemi e tematiche ricorrenti e interrogandosi sulla possibile codificazione di uno stile transnazionale di messa in scena. Infine, ci si soffermerà sui tre film del giovane regista italiano Jonas Carpignano – *Mediterranea* (2015), *A Ciambra* (2017), *A Chiara* (2021) – analizzandoli come esempi paradigmatici di riscrittura delle forme narrative dell'esodo (dall'emigrazione all'epos del racconto mitico) tra eredità neorealista e codici del cinema popolare. | The essay intends to provide a mapping of contemporary European cinema, focusing on recurring styles and themes, and questioning the possible codification of a transnational style. It considers the three films by the young Italian director Jonas Carpignano – *Mediterranea* (2015), *A Ciambra* (2017), *A Chiara* (2021) – and analyses them as paradigmatic examples of the forms of narrative rewriting of the Exodus (from emigration to epos of the mythical tale) between neorealism and the codes of popular cinema.

PAROLE CHIAVE | KEYWORDS

Cinema europeo, world cinema, stile transnazionale, esodo, Jonas Carpignano | European cinema, world cinema, transnational style, exodus, Jonas Carpignano

1 Il cinema europeo nel XXI secolo

La riarticolazione immaginaria della figura dell'Esodo – sia nella sua dimensione più propriamente rivelatoria (Assmann 2019), sia nella sua dimensione più secolare e rivoluzionaria (Walzer 1985) – è associabile a più livelli agli schemi narrativi ricorrenti del cinema europeo (Comand, Menarini 2006). Il superamento allegorico di frontiere fisiche teso a uno spazio comune di libertà espressiva, del resto, è stato una delle chiavi interpretative privilegiate per l'individuazione di un possibile stile transnazionale di messa in scena. Ecco allora, partiamo da una questione¹ fondamentale:

esiste un cinema europeo al di là delle singole cinematografie nazionali? E che caratteristiche tematiche e/o stilistiche manifesta? Thomas Elsaesser – in uno degli studi più ampi e dettagliati sull'argomento – contestualizza le nozioni storizzate di cinema nazionale e cinema d'autore interfacciandole successivamente alla macrocategoria del *world cinema* “per indicare la fusione e l'ibridazione di caratteristiche nazionali e internazionali, etnicamente specifiche ma globalmente universali” (Elsaesser 2005: 496). L'autore allude a una sorta di possibile stile internazionale che si riconosca nella contrapposizione con il sistema industriale delle major hollywoodiane e con quelle codificazioni formali tradizionalmente dominanti (Bordwell, Staiger, Thompson 1988). Del resto, come sottolinea Gian Piero Brunetta, la storia del cinema europeo,

trova i propri caratteri e gli elementi forti che ne definiscono l'identità nell'intrecciarsi continuo dello sviluppo della storia linguistico-espressiva, della ricerca formale e stilistica, con quella legata all'affermarsi degli autori, con la storia dei luoghi dello spettacolo, dei pubblici, dei singoli spettatori (Brunetta 1999: 38).

Nel secolo scorso, pertanto, l'espressione «cinema europeo» ha pian piano allargato il proprio campo semantico favorendo una fertile dialettica interculturale. Una ricerca costante di nuove sintassi filmiche per interpretare le profonde contraddizioni della modernità novecentesca (De Vincenti 2000): dalle avanguardie artistiche internazionali (surrealismo, espressionismo, impressionismo), alle spinte verso un realismo fenomenologico come atteggiamento etico (il Realismo poetico francese anni Trenta e il Neorealismo italiano anni Quaranta); dalle grandi poetiche individuali nella stagione del cinema d'autore (da Fellini ad Antonioni, da Bergman a Bresson, ecc.), al fermento politico e cinefilo che ha istituzionalizzato uno stile moderno europeo (la Nouvelle Vague francese, il Free Cinema inglese, il Giovane cinema tedesco, la Nová Vlna cecoslovacca, ecc.); arrivando infine agli anni Novanta che hanno inaugurato una nuova riflessione sulla storia delle forme filmiche agli albori della rivoluzione informatica (pensiamo solo al cosiddetto Dogma 95 danese). Ma questa variegata e discussa categoria dell'*European art cinema* (White 2016) si è sempre dovuta rapportare con le varie anime del cinema popolare studiate tradizionalmente come i sintomi più prossimi al carattere nazionale dei singoli Paesi (pensiamo agli esempi paradigmatici della commedia all'italiana o degli *Heimatfilm* tedeschi).

Insomma, se dai Trattati di Roma del 1957 l'Europa ha iniziato ad acquisire i connotati di entità politica ed economica sovranazionale, ecco che il cinema si è pian piano rivelato un campo d'indagine decisivo anche per la storia sociale comparata (Sorlin 2001). E oggi? Nel XXI secolo tutti questi discorsi non possono che intraprendere rinnovate traiettorie interpretative. Innanzitutto, perché l'Europa nel post caduta del Muro di Berlino ha da un lato accentuato la frammentazione di singoli stati nazione (con faticosi percorsi democratici ancora in corso) e dall'altro accelerato i processi di integrazione (i trattati di Schengen sulla libera circolazione e la moneta unica). Un doppio movimento della storia che ha portato come effetti collaterali una tendenziale rinascita di localismi alimentati soprattutto dai timori verso l'economia globale (pensiamo alla crisi economica del 2008) e dalle massicce migrazioni di popoli in fuga da guerre, carestie e pandemie. Quindi, un quadro geopolitico profondamente diverso rispetto al secolo precedente nel quale il cinema europeo si riconosce ancora come spazio immaginario intermedio che assorbe i segni delle particolarità nazionali all'interno di strategie discorsive e modalità produttive transnazionali. L'Est Europa, ad esempio, si sta sempre più consolidando come decisiva frontiera di sperimentazione linguistica e formale: dalla straordinaria stagione della cosiddetta *Romanian New Wave* con le figure centrali di Cristi Puiu e Cristian Mungiu (Nasta 2013), passando per il giovane cinema ungherese con la figura centrale di László Nemes (Batori 2018), per arrivare alla profetica riflessione sull'escalation delle tensioni in Donbass operata dai due principali autori del cinema ucraino contemporaneo come Serhij Loznychja e Valentyn Vasjanovyč. Le nuove forme identitarie continentali iniziano quindi ad assorbire le istanze dei flussi migratori (Berghahn, Sternberg 2010) e le implicazioni dei complessi scenari postcoloniali (Ponzanesi, Berger 2016). Come afferma Ilaria De Pascalis:

Molti film narrativi prodotti nell'ambito geografico dell'Europa occidentale dopo il 1989 si concentrano proprio sulla messa in scena delle identità in quanto problematiche e stratificate, in un continuo rapporto di tensione con gli altri soggetti rappresentati, quasi mai limitati a una sola comunità culturalmente e geograficamente omogenea. [...] Questi cambiamenti peraltro mettono decisamente in secondo piano il ruolo dell'Europa negli assetti globali, sia per la presenza sempre più massiccia di aziende multinazionali – soprattutto nell'ambito dell'industria dell'intrattenimento, sia per la quantità di capitali, risorse e manodopera provenienti da tutte quelle realtà prima quasi trascurate dalla storia (De Pascalis, 2015: 12).

Da questo punto di vista il cinema italiano contemporaneo si sta dimostrando sempre più capace di sperimentare inedite articolazioni formali (De Gaetano 2018) con rinnovate modalità di circolazione internazionale (Scaglioni 2020). Accanto ai grandi autori di fine XX secolo ancora attivi – Marco Bellocchio, Nanni Moretti, Mario Martone o Gianni Amelio – e ai due registi pluripremiati del cinema italiano anni Duemila – Matteo Garrone e Paolo Sorrentino –, si sono pian piano affermati nelle selezioni ufficiali dei maggiori festival europei i nuovi sguardi di Alice Rohrwacher (*Lazzaro felice*, 2018), Saverio Costanzo (*Hungry Hearts*, 2014), Francesco Munzi (*Anime nere*, 2014), Claudio Giovannesi (*Fiore*, 2016), Laura Bispuri (*Vergine giurata*, 2015), Bonifacio Angius (*Perfidia*, 2014), Susanna Nicchiarelli (*Nico, 1988*, 2017), i fratelli D'Innocenzo (*Favolacce*, 2020), sino ad arrivare all'exploit internazionale di Luca Guadagnino (*Chiamami col tuo nome*, 2017). Tutti cineasti che hanno da subito concepito il loro statuto autoriale come ricerca di un linguaggio dichiaratamente internazionale spingendo qualcuno a parlare di Nouvelle Vague italiana del nuovo millennio (Zagarrio 2022). E ancora, un ruolo determinante per spiegare quest'attuale vitalità va assegnato certamente alla cosiddetta stagione del cinema del reale (Dottorini 2018) declinata nel superamento di quel rigido steccato culturale che ha storicamente separato il documentario dal film di finzione. Qualche esempio: i film di Alina Marazzi (*Un'ora sola ti vorrei*, 2002), Gianfranco Rosi (*Fuocoammare*, 2016), Michelangelo Frammartino (*La quattro volte*, 2010), Pietro Marcello (*Bella e perduta*, 2015), Alberto Fasulo (*Tir*, 2014) o Massimo D'Anolfi e Martina Parenti (*Spira mirabilis*, 2016), hanno perseguito una progressiva messa in discussione del confine tra spinta documentale e costruzione finzionale sperimentando nuove forme di interrogazione della contemporaneità.

2 La trilogia calabrese di Jonas Carpignano

La filmografia del giovane regista Jonas Carpignano² rilancia e ridiscute molte di queste urgenti istanze. Premessa: i suoi tre lungometraggi – *Mediterranea* (2015), *A Ciambra* (2017), *A Chiara* (2021) – sono stati tutti presentati in anteprima mondiale nelle varie sezioni del Festival di Cannes, a riprova della persistente centralità del circuito festivaliero europeo nella codificazione e promozione di tematiche e linguaggi transnazionali del cinema d'autore (De Valk 2007). E allora, attraverso peculiari strategie di scrittura e messa in scena – che cercheremo di analizzare in singole

sequenze paradigmatiche – i film di Carpignano rimettono in circolo la figura dell'Esodo come archetipo narrativo originario capace di fornire un punto di vista forte sui dibattiti culturali e politici del XXI secolo. La trilogia calabrese, infatti, è interamente ambientata tra Rosarno e Gioia Tauro, nello stesso momento storico e nello stesso ambiente socioculturale. I tre film non possono però essere considerati tecnicamente come dei *sequel* (perché non presentano l'estensione palese di una linea narrativa orizzontale), bensì come una sorta di ecosistema narrativo complesso abitato da personaggi che incrociano a vari livelli le loro linee d'azione. Una espansione potenzialmente infinita di traiettorie narrative che è innanzitutto frutto dell'approfondita conoscenza degli ambienti e delle dinamiche relazionali che animano le persone/personaggi pedinate dalla macchina da presa. Da questo punto di vista, i tre film (tutti anticipati da cortometraggi preparatori³) uniscono alla forte tensione etnografica preliminare un'evidente costruzione finzionale di eventi verosimili ambientati in quei contesti reali (le piantagioni di arance a Rosarno, il complesso abitativo della Ciambra o la casa di famiglia della sedicenne Swamy Rotolo a Gioia Tauro). L'identità in divenire dei tre giovani protagonisti, con i loro costanti movimenti, fughe e ritorni, riarticola la figura dell'esodo in almeno tre declinazioni allegoriche: esodo come esigenza immanente e spostamento nello spazio verso una terra promessa (in *Mediterranea*); esodo come mito fondativo e racconto epico tramandato oralmente (in *A Ciambra*); infine, esodo come viaggio interiore e ricerca del sé tramite il distacco dal nucleo familiare di origine (in *A Chiara*). Attraverso l'analisi di alcune sequenze in particolare cercherò di mettere in evidenza come questi film tendano a creare una naturale sinergia tra gli ambienti e l'articolazione di inquadrature costantemente aperte all'irruzione del dato reale. A tal proposito Carpignano dichiara:

Le sceneggiature sono molto simili ai rispettivi film. Quindi sono, sulla carta, strutture narrative chiuse. Il mio processo di scrittura però è molto aperto: parto dal personaggio che inizia da un punto A e arriva al punto B. Quello che succede nel mezzo, però, si struttura negli anni, mentre osservo e conosco meglio i protagonisti delle mie storie. [...] In questo senso la sceneggiatura è aperta: io so quello che deve succedere, ma le dinamiche, i dettagli, i colori, le parole, vengono riempiti dalle persone. Se durante le riprese scopro qualcosa di improvviso che mi interessa gli lascio tutto spazio necessario (Carpignano 2022: 14).

Una feconda osmosi tra dimensione documentaristica e riemersione delle forme storicizzate del cinema d'autore europeo (il neorealismo, il *cinéma vérité*, il cinema di poesia pasoliniano), che si dimostra straordinariamente in grado di dialogare con gli stili transnazionali del *global cinema* contemporaneo (Galt 2010). Pensiamo solo alla presenza di alcune costanti formali del cosiddetto *slow cinema* (come ad esempio il piano sequenza associato all'auricularizzazione interna dei personaggi) che mettono in dialettica i film di Carpignano con gli stili della contemplazione tipici del cinema d'autore del Sud-est asiatico o del Sud America (Çağlayan 2018). Il racconto della genesi produttiva di questa trilogia è illuminante in tal senso:

Per *Mediterranea* l'idea iniziale era di girare un cortometraggio sui fatti di Rosarno. Non avevo intenzione di fare una trilogia e nemmeno di fare un lungometraggio. Mi sono trovato molto bene ad abitare a Gioia Tauro, per fortuna ho conosciuto Koudous Seihon e quasi subito abbiamo deciso di girare un lungometraggio perché eravamo diventati amici al punto da diventare coinquilini. Nel frattempo, abbiamo conosciuto Pio Amato. Mentre stavamo girando il mio primo cortometraggio, *A Chjàna*, il fratello di Pio ci ha rubato l'automobile... siamo andati a recuperarla e siamo entrati in contatto con la sua famiglia. L'idea era di conoscerli, non certo di fare un film. Volevo conoscere quel quartiere di cui nessuno mi aveva parlato. Ero molto curioso. Quando uno si trasferisce in un mondo nuovo lo vuole scoprire a fondo. Sono entrato in contatto con la comunità Rom e con la famiglia di Pio e così ho deciso di fare un cortometraggio anche con loro. [...] Fortunatamente questo corto è stato selezionato a Cannes nel 2014 e così si sono rifatti vivi i finanziatori del lungometraggio *Mediterranea* che è entrato finalmente in produzione (Carpignano 2022: 14).

Partiamo proprio da *Mediterranea*. Nella prima sequenza del film il protagonista Ayiva (interpretato da Koudous Seihon sulla cui biografia è basato il personaggio) è già in viaggio: sta lasciando il suo paese natio, il Burkina Faso, a bordo di un furgone di migranti che lo porterà dapprima ad attraversare il deserto del Sahara con destinazione il confine algerino. L'obiettivo è quello di raggiungere la Libia per avere accesso al Mar Mediterraneo e sbarcare infine in Italia dove un suo conoscente ha assicurato a lui e al fratello Abas un lavoro stabile negli aranceti di Rosarno. In questa prima macro-sequenza le articolazioni della messa in scena ruotano attorno a due configurazioni principali: il pedinamento dei corpi attoriali attraverso la macchina da presa a mano che segue l'azione "senza

dissociarla dal suo contesto materiale e senza smorzare la singolarità umana nella quale essa è embricata” (Bazin 1952: 300). Anche in conseguenza dell'utilizzo di un sonoro ambientale, pertanto, l'istanza narrante viene percepita come punto di vista interno che tende a rompere i raccordi di sguardo e di movimento attraverso il piano sequenza e la profondità di campo. Queste inquadrature fanno parte di un riconoscibile archivio di forme tipico di autori come Roberto Rossellini, Giuseppe De Santis o il primo Luchino Visconti, rimediando molte pratiche neorealiste come l'utilizzo di attori non professionisti, la struttura episodica del racconto o i falsi raccordi che sottolineano la casualità degli eventi (Parigi 2014). La seconda configurazione ricorrente è quella della panoramica laterale in campo medio o lungo (spesso ripresa con grandangoli) che esalta lo spessore iconico dell'immagine del deserto assorbendo la dimensione epica e spettacolare del cinema d'avventura hollywoodiano (pensiamo ai totali sul deserto del Sahara di *Lawrence d'Arabia*, 1962, di David Lean). Nel contempo, però, il film riflette sulle ambiguità del dato reale attraverso improvvise sospensioni sonore e insistiti primi piani del protagonista tendendo a una soggettivazione dell'esperienza: il lungo esodo verso l'Italia, infatti, è scandito anche da sovrimpressioni e da inserti in bassa definizione che provengono dai dispositivi di visione diegetici che utilizza Ayiva (smartphone e computer) ripercorrendo dinamiche godardiane di montaggio tra diversi formati dell'immagine (Montani 2010). Quindi un'interpellazione diretta dello spettatore che diventa parte in causa del processo di costruzione del senso. Per Ayiva l'Italia è prima di tutto un'immagine in bassa definizione che transita su YouTube e sui *social network* creando una fertile dialettica intermediale tra l'archivio di forme del cinema novecentesco e le immagini dei piccoli *device* interattivi. Attraversando il deserto del Sahara e il Mar Mediterraneo, pertanto, Ayva sbarca in Italia raggiungendo l'immagine della terra promessa che circola nella bassa definizione della rete: il suo successivo percorso di integrazione in una nuova dimensione socio-culturale (nella seconda parte del film) segnerà una lenta messa in abisso di questa immagine del desiderio.

Ripartiamo da un'altra piccola sequenza d'apertura: quella del secondo film di Carpignano *A Ciambra*. Il film inizia con un campo lungo su un paesaggio collinare. Un cavallo bianco pezzato bruca l'erba in corrispondenza di un pendio; un uomo sopraggiunge lentamente e poi accarezza la folta criniera dell'animale. Un nuovo campo lungo lo inquadra ora davanti a un ruscello mentre prepara acqua e limone; in profondità di campo vediamo un piccolo stanziamento nomade e il cavallo bianco legato vicino

al carro di famiglia. Stacco: titolo del film in sovrimpressione. Siamo ora nella comunità Rom di Gioia Tauro e riconosciamo subito il giovane Pio Amato, ormai cresciuto, dopo averlo lasciato poco più che ragazzino nel precedente film *Mediterranea*. Pio litiga con il fratello maggiore, viene poi rimproverato dalle sorelle e si dirige frettolosamente a preparare acqua e limone per suo nonno. L'anziano è seduto in attesa, in silenzio, mentre Pio poggia il bicchiere sul tavolo e scappa via; dal dettaglio della mano del nonno il piano sequenza (con macchina a mano) arriva a inquadrare la sua foto da giovane appesa sul muro accanto. In quel quadro riconosciamo l'uomo con il cavallo visto poco prima. Insomma: in *A Ciambra* la referenza al mito di fondazione di una comunità nomade (il patriarca che guarda l'orizzonte vicino al carro stanziato) è istantaneamente riconfigurata con gli stilemi del cinema classico hollywoodiano. L'intento di Jonas Carpignano è da subito palesato: ibridare le tematiche e le configurazioni del neorealismo italiano con i codici del western americano, i pedinamenti zavattiniani con i campi lunghi sulla *wilderness* di John Ford. Le inquadrature del nonno da giovane, del cavallo e del carro torneranno in due momenti decisivi dell'arco di trasformazione del personaggio di Pio mettendo in stretta relazione la contingenza emotiva del ragazzo con il passato mitico della comunità. I racconti dell'esodo (che formalmente ci vengono presentati come latenza onirica) condizioneranno ogni sua scelta nel presente. Del resto, le persone/personaggi che popolano i film di Carpignano non marcano mai una linea di confine netta tra la finzionalizzazione della storia e gli scarti di verità che balenano dalle autentiche dinamiche familiari rimesse in scena. Perché è sempre *tra* l'immagine-fatto neorealista e la trasfigurazione simbolica dei miti filtrati dai codici hollywoodiani che *Mediterranea* e *A Ciambra* riescono a configurare uno sforzo testimoniale: le condizioni lavorative degli immigrati a Rosarno o le condizioni di vita precarie nel complesso abitativo Rom di Gioia Tauro.

Arriviamo, infine, all'ultimo film. La protagonista di *A Chiara* è una ragazza diciassettenne nata e cresciuta a Gioia Tauro (interpretata da Swamy Rotolo, già vista fugacemente in *A Ciambra*) che vive una serena quotidianità con la famiglia⁴. Il film inizia con una lunga celebrazione (la festa di compleanno per i diciotto anni della sorella Giulia) che ci presenta tutti i personaggi e le loro dinamiche interpersonali. La festa familiare, del resto, è un altro codice narrativo riconoscibile del sistema dei generi hollywoodiani – questa volta tipico del gangster movie, pensiamo solo alla prima sequenza di *The Godfather (Il Padrino, 1972)* di Francis Ford Coppola. Proprio sul finire della festa, infatti, Chiara inizia a sospettare

che il padre possa essere coinvolto in traffici illeciti sino a quando l'improvvisa latitanza dell'uomo arriva a terremotare ogni sua certezza. La regia di Carpignano pedina la lenta e traumatica presa di coscienza della ragazza accanto ai piccoli atti di ribellione familiare e di intolleranza nei confronti della comunità Rom: le tensioni etniche in *A Chiara* si intravedono come *subplot* che lega il film ai due precedenti (riconosciamo ancora una volta Ayiva e Pio Amato). Il reiterato confronto/scontro con il padre, coinvolto a vari livelli nel traffico di droga della zona, spinge Chiara dapprima a sfuggire dall'affidamento stabilito dal tribunale minorile e poi ad accettarlo volontariamente come culmine del suo viaggio interiore. Il doloroso esodo verso una nuova terra come "simbolo di ogni atto con cui ci si lascia tutto alle spalle e si abbandona il passato per qualcosa di nuovo, di totalmente altro" (Assmann 2022: 35). Cosa accade alle configurazioni del film? Il processo veritativo innescato da Chiara è un percorso di crescita e consapevolezza del sé che mette in gioco i regimi di sguardo spettatoriali in una insistita soggettivazione della messa in scena. Una messa in abisso del dispositivo cinematografico ben più radicale rispetto ai due film precedenti: *A Chiara* è interamente girato in pellicola Super16, un formato che storicizza la percezione sociale del medium (rammemorando il *cinéma vérité* e le *vague* europee anni Sessanta) con inquadrature sgranate poste in diretta antitesi rispetto all'alta definizione dell'audiovisivo contemporaneo. Questa mancanza di definizione produce un debito dell'immagine nei confronti del mondo e quindi una mediazione estetica che asseconda il percorso di lenta consapevolezza della ragazza: Chiara deve letteralmente *fare luce nel buio*. Solo quattro sequenze del film sono girate in 35mm (il formato e la definizione del cinema classico hollywoodiano), precisamente quelle del confronto preliminare con l'assistente sociale e del conseguente affidamento da parte del giudice a una famiglia di Urbino. Il formato cinematografico 35mm e i piani fissi che rinunciano alla macchina a mano favoriscono la percezione di un mondo altro dapprima rifiutato e poi scelto volontariamente dalla ragazza. Il viaggio di Chiara segna da un lato un movimento di rinegoziazione identitaria (una rinnovata disposizione ad amare) e dall'altro un ciclico ritorno degli affetti come fantasmi della memoria trasfigurati dal cinema: nel finale del film a Urbino (dopo una nuova festa di compleanno, questa volta per i diciotto anni di Chiara) l'improvviso riflesso allo specchio dei suoi familiari fa balenare il passato dal fuori campo.

Insomma, nei tre film di Carpignano la figura dell'Esodo si sostanzia in singole immagini che esaltano il loro spessore iconico richiamando

l'attraversamento del deserto e del mare; il racconto dell'esperienza nomade e l'epos ritornante di una dimensione mitica; infine, la possibilità di nuove pratiche di negoziazione dell'identità e di ricerca del sé attraverso l'allontanamento della terra d'origine. Questa consapevolezza esibita di riflettere sul presente attraverso archetipi narrativi e forme storizzate del cinema europeo e hollywoodiano pone Jonas Carpignano come interlocutore privilegiato di vari stili transnazionali contemporanei rinnovando straordinariamente quella virtuosa tensione moderna "all'interrogazione del mondo e interrogazione del cinema" (De Vincenti 2013: 334).

NOTE

- 1 Queste brevi riflessioni iniziali sono il frutto di un ripensamento e di un aggiornamento della più ampia mappatura sul cinema europeo contemporaneo che ho cercato di tracciare nel saggio *Europa: identità in transito* all'interno del volume a cura di Alessia Cervini *Il cinema del nuovo millennio. Geografie, forme, autori* (Carocci 2020) presente in bibliografia.
- 2 Carpignano è nato e cresciuto negli Stati Uniti, a New York, da padre italiano e madre statunitense. La sua attività di regista lo ha portato a stabilirsi in Italia dove tutt'ora vive e lavora.
- 3 Precisamente: *A Chjàna* (2011), *A Ciambra* (2014), *A Chiara* (2020).
- 4 La sorella, il padre e la madre di Chiara sono interpretati rispettivamente da Grecia, Carmela e Claudio Rotolo, ossia dalla vera famiglia dell'attrice protagonista Swamy. Di nuovo: il dato reale balena dai rapporti umani e affettivi ed è messo in dialettica con una verosimile storia finzionale (la trama malavitosa che disgrega il nucleo familiare).

BIBLIOGRAFIA

- Assmann, Jan (2019), *Esodo. La rivoluzione del mondo antico*, trad. it. a cura di Alda Vigliani, Milano, Adelphi.
- Batori, Anna (2018), *Space in Romanian and Hungarian Cinema*, London, Palgrave Macmillan.
- Bazin, André (1952), *Che cosa è il cinema?*, Milano, Garzanti, 1999.

- Berghahn, Daniela; Sternberg, Claudia ed. (2010), *European Cinema in Motion: Migrant and Diasporic Film in Contemporary Europe*, New York, Palgrave Macmillan.
- Bordwell, David; Staiger, Janet; Thompson, Kristin (1988) *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*, London, Routledge.
- Brunetta, Gian Piero ed. (1999), *Storia del cinema mondiale, vol. 1, L'Europa. Miti, luoghi, divi*, Torino, Einaudi.
- Çağlayan, Emre (2018), *Poetics of Slow Cinema. Nostalgia, Absurdism, Boredom*, London, Palgrave Macmillan.
- Carpignano, Jonas, intervista a cura di Chiacchiari, Federico; Emiliani, Simone; Masciullo, Pietro; Sozzo, Sergio; Spiniello, Aldo (2022), *Il processo è tutto. Conversazione con Jonas Carpignano*, in «Sentieri Selvaggi 21st», n. 11.
- Cervini, Alessia ed. (2020), *Il cinema del nuovo millennio. Geografie, forme, autori*, Roma, Carocci.
- Comand, Mariapia; Menarini, Roy (2006), *Il cinema europeo*, Roma-Bari, Laterza.
- De Gaetano, Roberto (2018), *Cinema Italiano: forme, identità, stili di vita*, Cosenza, Luigi Pellegrini.
- De Pascalis, Iliara (2015), *Il cinema europeo contemporaneo: scenari transnazionali, immaginari globali*, Roma, Bulzoni.
- De Vincenti, Giorgio (2000), *Il concetto di modernità nel cinema*, Parma, Pratiche.
- (2013), *Lo stile moderno. Alla radice del contemporaneo: cinema, video, rete*, Roma, Bulzoni.
- De Valck, Marijke (2007), *Film Festivals. From European Geopolitics to Global Cinephilia*, Amsterdam, Amsterdam University Press.
- Dottorini, Daniele (2018), *La passione del reale. Il documentario o la creazione del mondo*, Milano-Udine, Mimesis.
- Elsaesser, Thomas (2005), *European Cinema. Face to Face with Hollywood*, Amsterdam, Amsterdam University Press.
- Galt, Rosalind, Schoonover Karl ed. (2010), *Global Art Cinema: New Theories and Histories*, New York, Oxford University Press.
- Montani, Pietro (2010), *L'immaginazione intermediale. Perlustrare, rifigurare, testimoniare il mondo visibile*, Bari, Laterza.
- Nasta Dominique (2013), *Contemporary Romanian Cinema: The History of an Unexpected Miracle*, London/New York, Wallflower Press.

- Parigi, Stefania (2014), *Neorealismo. Il nuovo cinema del dopoguerra*, Venezia, Marsilio.
- Ponzanesi, Sandra; Berger Verena (2016), *Introduction: genres and tropes in post-colonial cinema(s) in Europe*, «Transnational Cinemas», Vol. 7, pp. 111-117.
- Scaglioni, Massimo ed. (2020), *Cinema made in Italy. La circolazione internazionale dell'audiovisivo italiano*, Roma, Carocci, 2020.
- Sorlin, Pierre (1991), *Cinema e identità europea. Percorsi nel secondo Novecento*, Firenze, La Nuova Italia.
- Walzer, Michael (1985), *Esodo e rivoluzione*, trad. it. a cura di Massimo D'Alessandro, Milano, Feltrinelli.
- White, John (2016), *European Art Cinema*, London, Routledge.
- Zagarrio, Vito (2022), *Nouvelle vague italiana. Il cinema del nuovo millennio*, Venezia, Marsilio.

FILMOGRAFIA

- A Chiara* (Jonas Carpignano, 2021).
- A Ciambra* (Jonas Carpignano, 2017).
- Anime nere* (Francesco Munzi, 2014).
- Bella e perduta*, (Pietro Marcello, 2015).
- Chiamami col tuo nome* (Luca Guadagnino, 2017).
- Favolacce* (Fabio e Damiano D'Innocenzo, 2020).
- Fiore* (Claudio Giovannesi, 2016).
- Fuocoammare* (Gianfranco Rosi, 2016).
- Hungry Hearts* (Saverio Costanzo, 2014).
- Lazzaro felice* (Alice Rohrwacher, 2018).
- Mediterranea* (Jonas Carpignano, 2015).
- Nico, 1988* (Susanna Nicchiarelli, 2017).
- Un'ora sola ti vorrei* (Alina Marazzi, 2002).
- Perfidia* (Bonifacio Angius, 2014).
- La quattro volte* (Michelangelo Frammartino, 2010).
- Spira mirabilis* (Massimo D'Anolfi e Martina Parent, 2016).

Tir (Alberto Fasulo, 2014).

Vergine giurata (Laura Bispuri, 2015).

Pietro Masciullo è ricercatore a tempo determinato presso Sapienza Università di Roma dove insegna Cinema contemporaneo e Teoria e analisi della sceneggiatura. Fa parte della redazione di «Cinema e Storia» e «Fata Morgana». Ha pubblicato diversi saggi sul cinema contemporaneo in testi collettanei e riviste scientifiche. È autore del volume *Road to Nowhere. Il cinema contemporaneo come laboratorio autoriflessivo* (Bulzoni, 2017). | Pietro Masciullo is an Assistant Professor (RTDA) in Film & Television Studies at Sapienza University of Rome, where he teaches Contemporary cinema and Screenwriting. He is member of the editorial board of “Cinema e Storia” and “Fata Morgana”. He has published several essays in scientific journals. He is the author of the book “*Road to Nowhere. Il cinema contemporaneo come laboratorio autoriflessivo* (Bulzoni, 2017).