



UNIVERSITÀ  
DI PAVIA

DIPARTIMENTO DI STUDI UMANISTICI  
Laurea magistrale in Storia e valorizzazione dei beni culturali  
*curriculum* Fonti e strumenti per la storia dell'arte

LA CRITICA CINEMATOGRAFICA  
CONTEMPORANEA.  
IL CASO DI EMANUELA MARTINI

Relatore: Prof.ssa Elena Mosconi

Correlatore: Prof.ssa Sara Fontana

Tesi di laurea di:  
Federico Mariani matr. 546254

Anno accademico 2024/2025

## INDICE

Introduzione	p. 3
<b>1 La critica cinematografica: forme, funzioni e storia</b>	<b>p. 6</b>
1.1. Definizione e statuto della critica cinematografica	p. 6
1.2. La critica come pratica retorica	p. 7
1.3. Per una storia della critica cinematografica in Italia	p. 15
1.4. La critica negli anni Settanta	p. 28
1.5. La voce dei protagonisti	p. 32
<b>2 «Cineforum» e la critica: il contributo di Emanuela Martini</b>	<b>p. 39</b>
2.1. La rivista «Cineforum»	p. 39
2.2. La critica su «Cineforum»	p. 41
2.3. Emanuela Martini: profilo biografico	p. 54
2.4. Il contributo a «Cineforum»	p. 56
2.5. Lo stile	p. 57
<b>3 I generi cinematografici visti da Emanuela Martini</b>	<b>p. 67</b>
3.1. La commedia	p. 68
3.2. Il fantastico	p. 82
3.3. L'horror e il gotico	p. 84
3.4. La fantascienza	p. 99
3.5. Il fantasy e la fiaba	p. 105
<b>4 I temi</b>	<b>p. 108</b>
4.1. La figura femminile	p. 108
4.2. Il rapporto tra cinema e televisione	p. 117
4.3. Il cinema è americano?	p. 120
4.4. Lontano da Hollywood: il cinema italiano	p. 124
4.5. Il cinema britannico	p. 129
4.6. Il cinema spagnolo	p. 136
4.7. Lampi sull'Asia	p. 136
4.8. Shakespeare maestro di cinema	p. 139
<b>5 Focus sugli autori</b>	<b>p. 142</b>
5.1. Woody Allen	p. 142
5.2. Robert Altman	p. 154
5.3. Gianni Amelio	p. 166
<b>Bibliografia</b>	<b>p. 172</b>
<b>Sitografia su «Cineforum»</b>	<b>p. 189</b>
<b>Abstract in English</b>	<b>p. 192</b>

## Introduzione

La presente ricerca si inserisce nel campo degli studi sulla critica cinematografica italiana, e si propone di analizzare, in una prospettiva storico-critica e relativa ai testi, le forme, le funzioni e le trasformazioni del discorso critico dagli anni Settanta a oggi. In questo contesto, la tesi assume come oggetto privilegiato di indagine la rivista «Cineforum» e in particolare il contributo di Emanuela Martini, figura di primo piano nel panorama critico italiano, al fine di osservare in concreto le modalità attraverso cui la critica si configura come pratica culturale, interpretativa e mediale.

Fin dalle sue origini, la critica si è configurata come uno spazio di mediazione tra l'opera filmica e il pubblico, svolgendo una funzione che non si esaurisce nel giudizio sul testo filmico, ma si estende alla costruzione di significati, alla legittimazione culturale del cinema e alla formazione di un discorso condiviso sulle immagini in movimento. In Italia, tale funzione si è sviluppata in modo peculiare, intrecciandosi con la storia culturale e politica del Paese e assumendo, soprattutto nel secondo dopoguerra, un ruolo centrale nei processi di definizione del cinema come arte e come oggetto di studio.

Nel corso degli anni, la critica cinematografica ha attraversato profonde trasformazioni, legate sia ai cambiamenti dell'industria audiovisiva sia all'evoluzione dei media e dei linguaggi. Dalla stagione delle riviste militanti e teoricamente orientate, caratterizzata da un forte impegno ideologico e da una concezione "forte" dell'autorialità, si è progressivamente passati a forme più diversificate di discorso critico, che includono pratiche giornalistiche, accademiche e, più recentemente, digitali. In questo contesto, la critica ha visto ridefinire il proprio statuto: da autorità interpretativa relativamente stabile a voce tra le molteplici che popolano lo spazio pubblico mediale, mantenendo tuttavia una funzione imprescindibile di orientamento e approfondimento.

È proprio all'interno di questa tradizione che si colloca l'esperienza di «Cineforum», rivista fondata nel 1961 e divenuta negli anni uno dei principali punti di riferimento della cinefilia e della riflessione critica in Italia. La testata si distingue per una linea editoriale attenta sia alla dimensione analitica sia a quella divulgativa, capace di coniugare rigore interpretativo e accessibilità per un pubblico ampio. Nel corso della sua storia, «Cineforum» ha attraversato diverse fasi, rispecchiando i cambiamenti del panorama cinematografico e mediatico, ma mantenendo una costante vocazione alla formazione dello spettatore e alla promozione di una visione consapevole del cinema.

La recente nascita di «Cineforum. Nuova serie», alla fine del 2020, segna un momento di discontinuità e insieme di rilancio, in cui la rivista si confronta con le sfide poste dalla contemporaneità, tra cui la digitalizzazione dei contenuti, la trasformazione dei consumi culturali e la ridefinizione del ruolo della critica nel panorama dei media. In questo passaggio, la figura di

Emanuela Martini assume un rilievo particolare, non solo per la lunga collaborazione con la testata, iniziata nel 1976, ma anche per il ruolo direttivo assunto nella nuova fase editoriale.

L'oggetto della tesi è dunque articolato su due livelli: da un lato, l'analisi della rivista «Cineforum» come istituzione culturale e luogo di elaborazione critica; dall'altro, lo studio del contributo di Emanuela Martini, considerato nella sua evoluzione diacronica e nella sua varietà tematica e stilistica. Tale duplice prospettiva consente di mettere in relazione la dimensione individuale della scrittura critica con quella collettiva e redazionale, evidenziando le interazioni tra autore, rivista e contesto storico-culturale.

Il lavoro prende avvio da una sistematica ricognizione degli articoli firmati da Martini a partire dal 1976, estesa fino alla produzione più recente nella nuova serie della rivista. I materiali sono stati reperiti attraverso la consultazione dei numeri cartacei conservati presso la Biblioteca Statale di Cremona e la Biblioteca Comunale Centrale di Palazzo Sormani a Milano, nonché mediante l'accesso alle versioni digitali disponibili online. I testi sono stati digitalizzati e organizzati in formato PDF, al fine di consentire una lettura approfondita e comparativa.

Le fonti primarie sono costituite dagli articoli pubblicati su «Cineforum» e su altre sedi, mentre le fonti secondarie comprendono studi sulla storia della critica cinematografica e sulla cultura filmica italiana. In particolare, risultano fondamentali i contributi di Alberto Pezzotta<sup>1</sup> e Claudio Bioni<sup>2</sup>, nonché i saggi presenti nella collana relativa alla *Storia del cinema italiano* edita da Marsilio – Centro Sperimentale di cinematografia, che offrono un quadro teorico e storico di riferimento indispensabile. Dal punto di vista metodologico, la ricerca adotta un approccio qualitativo che integra strumenti della storia culturale e dell'analisi testuale. L'indagine si articola su tre principali livelli: una contestualizzazione storico-teorica della critica cinematografica; un'analisi istituzionale e editoriale della rivista «Cineforum»; una lettura ravvicinata degli articoli selezionati, volta a individuare temi ricorrenti, strategie discorsive e specificità stilistiche. Particolare attenzione è stata dedicata alla pluralità delle forme della scrittura critica, dalle recensioni estese agli interventi più brevi e occasionali, fino agli speciali monografici.

La struttura della tesi riflette questa impostazione. Dopo un primo capitolo dedicato alla storia e all'evoluzione della critica cinematografica, e segnatamente della rivista «Cineforum», segue un capitolo centrato sulla figura di Emanuela Martini e sulle principali tipologie di contributi che ha apportato alla rivista: dalle recensioni delle rubriche relative alle Schede e Primo piano, alle rapide disamine nei servizi dai festival e nella rubrica Filmmeze fino agli Speciali dedicati a film appena usciti o a registi, attori e scrittori. I capitoli successivi affrontano l'analisi del corpus: il terzo si

---

<sup>1</sup> Alberto Pezzotta, *La critica cinematografica*, Carocci, Roma, 2018.

<sup>2</sup> Claudio Bioni, *Gli anni affollati. La cultura cinematografica italiana (1970-1979)*, Carocci, Roma, 2009; Id., *La critica cinematografica. Un'introduzione*, Archetipolibri, Bologna, 2013.

sofferma sui generi cinematografici privilegiati (commedia e horror, ma anche i filoni legati al fantastico). Il quarto capitolo affronta le tematiche ricorrenti, come il ruolo delle donne nel mondo del cinema sia come oggetto di rappresentazione che come artefici dei film (nei ruoli di regista, attrice e scrittrice), il rapporto complesso tra il cinema e la serie TV, le diverse filmografie internazionali (con focus sulle produzioni italiane, americane e britanniche) e le influenze che le opere teatrali scritte da William Shakespeare hanno avuto sul cinema nel corso della storia.

L'ultimo capitolo è dedicato agli autori che sono maggiormente frequentati (e amati) dalla critica, in particolare Woody Allen, Robert Altman e l'italiano Gianni Amelio.

Attraverso questo percorso, la tesi intende mostrare come la critica cinematografica, lungi dall'essere una pratica marginale o puramente accessoria, costituisca un luogo fondamentale di interpretazione e mediazione culturale. Nel caso di «Cineforum» e di Emanuela Martini, essa rappresenta uno spazio in cui si intrecciano competenze analitiche, sensibilità cinefila e attenzione alle trasformazioni del sistema audiovisivo contemporaneo.

La ricerca può avere alcuni possibili sviluppi. In primo luogo, l'analisi potrebbe essere estesa in senso comparativo ad altre riviste italiane e internazionali, al fine di mettere in luce analogie e differenze nei modelli di scrittura critica. In secondo luogo, si potrebbe approfondire il rapporto tra critica tradizionale e nuove forme di discorso sul cinema sviluppatasi in ambiente digitale, come blog, piattaforme e social media. Un ulteriore ambito di indagine riguarda la ricezione della critica, ovvero l'impatto effettivo degli interventi critici sul pubblico e sull'industria culturale. Infine, un'estensione del corpus agli scritti non giornalistici di Emanuela Martini consentirebbe di delineare in modo ancora più completo il profilo teorico e interpretativo della critica.

# Capitolo 1. La critica cinematografica: forme, funzioni, storia

Il tema della critica cinematografica è un argomento complesso, articolato e in costante mutamento nel corso del tempo. Obiettivo di questo capitolo è quello di fornire una panoramica complessiva sulla storia, le funzioni e le forme della critica cinematografica, con particolare riferimento all'ambito italiano, al fine di inquadrare il contributo offerto dalla rivista «Cineforum» e in particolare dalla critica, studiosa e saggista Emanuela Martini su cui si sofferma la mia ricerca.

## 1.1. Definizione e statuto della critica cinematografica

Secondo Claudio Bioni<sup>3</sup>, la critica cinematografica può essere definita attraverso quattro principali aree concettuali. In primo luogo, essa si configura come un testo volto a descrivere e analizzare un oggetto filmico – che può essere un singolo film, una filmografia o una cinematografia nazionale – assumendo forme diverse (saggio, recensione, intervento breve) e differenti modalità espressive, scritte o orali. In secondo luogo, la critica si presenta come un insieme di testi e discorsi accomunati da caratteristiche omogenee. In terzo luogo, essa designa una norma che consente di ricondurre tali produzioni sotto un'unica etichetta, distinguendole da altri ambiti discorsivi. Infine, la critica costituisce un'istanza produttiva autonoma, regolata da specifici codici e orientata alla costruzione di discorsi sul cinema, in posizione distinta rispetto agli oggetti che analizza.

Alberto Pezzotta osserva come la professione del critico presenti diverse contraddizioni e problemi<sup>4</sup>: sia perché esistono diversi rami e argomenti differenziati, sia in quanto c'è una divisione netta tra critica militante (come quella dei quotidiani) e quella specializzata, che campeggia sulle riviste (con il risultato che alle volte è quest'ultima ad essere considerata la migliore), sia perché può dar luogo a contrasti tra il regista e il critico, dal momento che si verificano episodi per cui un'opera che ottiene un enorme successo di pubblico rende di fatto inutili le (eventuali ed innumerevoli) critiche da parte della critica specializzata<sup>5</sup>. In tal senso la critica si rivela “inutile” in quanto non sempre le recensioni incidono sul successo o fallimento di un'opera. Eppure essa è al contempo necessaria perché può indirizzare il pubblico e permettere ai registi (giovani o con una carriera già avviata) di imparare da determinati errori commessi in un film<sup>6</sup>.

---

<sup>3</sup> C. Bioni, *La critica cinematografica. Un'introduzione*, Archetipolibri, Bologna, 2006, pp. 4-12.

<sup>4</sup> A. Pezzotta, *La critica cinematografica*, Carocci, Roma, 2007, p. 11-13.

<sup>5</sup> Ibi, pp. 13-17.

<sup>6</sup> Ibi, pp. 17-20.

Rispetto ad altre discipline, la critica cinematografica presenta un grado relativamente basso di specializzazione terminologica, risultando accessibile anche a un pubblico non specialistico. All'interno di questo campo si possono distinguere due grandi aree: da un lato la critica specializzata, sviluppata nelle riviste di settore e caratterizzata da un approccio analitico e teorico; dall'altro la critica divulgativa e orientata al consumo, diffusa su quotidiani, settimanali generalisti e mezzi televisivi. Tra queste due aree – che presentano però numerose intersezioni e sovrapposizioni tra loro – si registrano a volte divergenze di valutazione, come dimostrano, ad esempio, le differenti ricezioni del cinema politico degli anni Settanta o il riconoscimento autoriale di registi quali David Cronenberg, Brian De Palma, David Lynch e Clint Eastwood, inizialmente valorizzati dalla cinefilia ma accolti con maggiore lentezza dalla critica dei quotidiani. Va detto però che diversi autori di recensioni per giornale hanno portato avanti, in tempi precoci, battaglie contro la censura, o in difesa di determinate pellicole considerate da altri critici come mediocri o a sostegno delle proiezioni in lingua originale con i sottotitoli<sup>7</sup>.

Nonostante tali differenze, entrambe le forme condividono modelli espressivi ricorrenti, tra cui interviste, saggi, articoli tematici e, soprattutto, recensioni. Quest'ultima rappresenta la forma più diffusa di scrittura critica: di origine giornalistica, essa combina sintesi narrativa, analisi e giudizio, configurandosi come un dispositivo discorsivo intermedio tra l'approfondimento specialistico e la divulgazione. La recensione svolge una duplice funzione: da un lato interpreta l'opera filmica, dall'altro si colloca all'interno di un sistema istituzionale di discorsi, richiamando saperi storici e teorici del cinema.

Va detto poi che lo studio della critica cinematografica può essere affrontato secondo diverse prospettive – tecnica, teorica e storica – ma risulta ancora poco indagato il livello fondamentale dell'interpretazione concreta, ovvero il processo attraverso cui il critico costruisce il significato dell'opera.

## **1.2. La critica come pratica retorica**

La critica cinematografica può essere ricondotta all'ambito della retorica in quanto non mira a stabilire una verità oggettiva in senso assoluto, bensì a costruire interpretazioni persuasive e condivisibili. Ciò non implica una deriva relativistica né l'assenza di criteri valutativi, piuttosto la necessità che le opinioni siano argomentate, verificabili e aperte al confronto<sup>8</sup>. In questa prospettiva,

---

<sup>7</sup> A. Pezzotta, *La critica cinematografica*, cit., pp. 38-40.

<sup>8</sup> *Ibi*, pp. 51-56.

come ha sostenuto in più occasioni André Bazin, la critica esiste in funzione del pubblico: è infatti nel rapporto con i destinatari che essa trova la propria legittimazione e il proprio spazio d'azione.

In quanto pratica retorica, la critica deve dunque saper coinvolgere i propri interlocutori. Storicamente, la retorica è stata talvolta associata alla lusinga, ma tale interpretazione risulta riduttiva: l'efficacia del discorso critico non deriva da artifici persuasivi superficiali, bensì dalla solidità delle argomentazioni e dalla loro esposizione. In questo senso, il critico si configura come un mediatore tra l'opera e il pubblico, capace di adattare il proprio discorso a differenti destinatari: da un lato, vi sono figure orientate verso un pubblico ampio e generalista; dall'altro, critici che si rivolgono a comunità più ristrette e specializzate. Allo stesso modo, cambiano anche i criteri di valutazione: alcuni privilegiano l'innovazione formale e la complessità tecnica, mentre altri attribuiscono maggiore valore all'immediatezza, alla dimensione emotiva del film oppure al contenuto.

Tali differenze possono essere ricondotte a specifiche "gerarchie d'interesse", articolate in quattro principali ambiti. I criteri di *quantità* valorizzano parametri come il numero di qualità presenti in un'opera, il budget produttivo o la sua accessibilità al grande pubblico. I criteri della *qualità*, al contrario, privilegiano la complessità, la sperimentazione e il rischio artistico rispetto al consenso immediato. I criteri relativi all'*ordine* riguardano il rapporto tra passato e presente, nonché la tensione tra forma e contenuto: alcuni critici tendono a idealizzare il cinema del passato, mentre altri interpretano il presente come evoluzione e perfezionamento. Infine, i criteri relativi all'*esistente* pongono al centro il realismo, contrapponendo opere ancorate alla realtà a produzioni fantastiche o evasive, spesso in relazione anche a orientamenti ideologici<sup>9</sup>.

Come è noto, la retorica classica individua alcune fasi fondamentali nella costruzione del discorso. Tra queste, risultano centrali l'*inventio*, ovvero la selezione degli argomenti; la *dispositio*, relativa alla loro organizzazione; e l'*elocutio*, che concerne la resa stilistica. Altre componenti, come l'*actio* (l'esposizione orale) e la *memoria*, assumono un ruolo secondario nella pratica critica contemporanea. Rispetto ad altre forme di retorica, la critica cinematografica presenta una specificità: essa non si limita a persuadere, ma implica anche un confronto diretto con l'opera, attraverso processi di osservazione, raccolta dati e interpretazione. Diversamente dalle discipline scientifiche, che aspirano all'oggettività, il critico seleziona e organizza gli elementi in funzione della propria tesi interpretativa<sup>10</sup>.

All'interno della tradizione retorica, le argomentazioni – o "prove" – si distinguono in due categorie principali. Le *prove estrinseche* si fondano su dati verificabili e oggettivi, come dichiarazioni di autori o informazioni documentate. Le *prove intrinseche*, invece, comprendono elementi psicologici e

---

<sup>9</sup> Ibi, pp. 59-63.

<sup>10</sup> Ibi, pp. 63-65.

logici: le prime mirano a coinvolgere emotivamente il pubblico (e si articolano ulteriormente in dimensioni etiche, legate all'autorevolezza del critico, e patetiche, volte a suscitare partecipazione), mentre le seconde cercano di costruire un discorso coerente e persuasivo sul piano razionale.

Le modalità argomentative della critica sono molteplici. L'*associazione* consente di collegare un film a contesti più ampi – come un autore, un genere o un periodo storico – attribuendogli significati ulteriori. Il *paragone* mette a confronto opere o autori, offrendo una prospettiva storico-culturale, sebbene possa risultare forzato in contesti eterogenei. L'*analogia*, diversamente, non si limita a riflettere relazioni esistenti, ma le costruisce, spesso attraverso l'uso della metafora, che fonde elementi differenti in una nuova immagine interpretativa; in questo quadro, anche la definizione può assumere una funzione creativa, contribuendo a fissare identità concettuali. Infine, la *dissociazione* introduce una frattura all'interno di una realtà apparentemente unitaria, distinguendo tra superficie e profondità: tale strategia è frequente nella critica cinematografica, ad esempio quando si attribuiscono qualità autoriali a opere di genere. Tuttavia, essa comporta il rischio di presentare come oggettiva quella che resta, in ultima analisi, un'interpretazione<sup>11</sup>.

Non esistono argomentazioni o interpretazioni universalmente vere, bensì interpretazioni più o meno convincenti, eleganti e/o funzionali, la cui validità deve essere valutata secondo criteri condivisibili. In questa prospettiva, David Bordwell individua quattro questioni fondamentali che ogni interpretazione critica è chiamata ad affrontare.

In primo luogo, *l'appropriatezza dell'oggetto analizzato*: la critica deve giustificare la scelta dell'oggetto e costruire un'interpretazione coerente con le caratteristiche specifiche dell'opera. Al contempo, è necessario che l'analisi sia "all'altezza" del film preso in esame, evitando semplificazioni che ne impoveriscano la complessità e la specificità. In secondo luogo, si pone il problema dell'*adattamento dei dati*, ovvero della selezione e organizzazione degli elementi utili a sostenere l'argomentazione critica. Un terzo aspetto riguarda l'*originalità dell'interpretazione*, che riconosce la dimensione creativa della critica: tuttavia, tale creatività non deve tradursi in esercizi di stile autoreferenziali o in dimostrazioni di virtuosismo fine a sé stesso. Infine, la *plausibilità dell'interpretazione* implica il rispetto di alcune regole fondamentali, quali fornire un adeguato contributo informativo, evitare affermazioni prive di riscontro, mantenere la pertinenza rispetto all'oggetto e garantire chiarezza e ordine nell'esposizione. Ciò non esclude la possibilità di aggirare o rielaborare tali norme, ad esempio attraverso strategie comunicative oblique o ironiche, purché non venga compromessa la credibilità del discorso<sup>12</sup>.

---

<sup>11</sup> Ibi, pp. 66-76.

<sup>12</sup> Ibi, pp. 76-81.

La critica può, in alcuni casi, derogare a tali principi per adattarsi a differenti tipologie di pubblico: si va infatti da forme sintetiche e slogan, orientati a una fruizione rapida, fino ad analisi più articolate e approfondite. In questo quadro, il volume di Alberto Pezzotta dedica particolare attenzione all'applicazione delle categorie della retorica classica alla critica cinematografica.

Per quanto riguarda la *dispositio*, essa trova una sistematizzazione già nelle pratiche di Filippo Sacchi, il cui modello strutturale è rimasto sostanzialmente invariato fino a oggi. Tale schema si articola in tre momenti principali. Il primo è l'*esordio*, nel quale si definiscono il tono e la relazione tra critico e lettore: essa può assumere una dimensione colloquiale, paritaria, autorevole o ludica. L'apertura può avvenire *in medias res*, a partire da una scena significativa, una battuta o un elemento simbolico come il titolo del film, oppure attraverso una contestualizzazione più ampia, che includa riferimenti all'autore, al contesto storico-sociale o alla produzione. Non è raro che l'incipit includa citazioni, rimandi ad altri critici o una dichiarazione esplicita del giudizio complessivo.

Segue il *racconto della trama*, corrispondente alla *narratio* e alla *confirmatio*: esso può costituire il fulcro dell'analisi oppure essere ridotto a una sintesi funzionale all'approfondimento di altri aspetti. Il modo in cui la trama viene esposta contribuisce implicitamente a orientare il giudizio critico. Nelle riviste specializzate, il riassunto è spesso separato dall'analisi, mentre nella pratica contemporanea si osserva una crescente espansione della componente narrativa, che può arrivare a occupare fino al 60% della recensione. Tale tendenza comporta un rischio di impoverimento dell'analisi, riducendo lo spazio per interpretazioni articolate e approfondite.

Infine, la *conclusione* – equivalente alla *peroratio* – può richiamarsi all'esordio oppure chiudersi con una formula incisiva: una sentenza di giudizio, una battuta memorabile o una critica particolarmente tagliente<sup>13</sup>.

Accanto alla *dispositio*, assume un ruolo centrale l'*elocutio*, ovvero lo stile espositivo. Il linguaggio deve essere calibrato in funzione del pubblico di riferimento, mantenendo un equilibrio tra precisione terminologica e accessibilità. Proprio grazie all'attività di mediazione svolta da alcuni critici, numerosi termini specialistici – come “metacinema”, “diegetico” ed “extradiegetico” – sono entrati progressivamente nell'uso comune.

Sul piano metodologico, la critica cinematografica si avvale di approcci differenti, ciascuno caratterizzato da specifiche modalità di selezione e organizzazione dei dati. Non tutti i metodi risultano ugualmente pertinenti: la loro efficacia dipende dalla coerenza con l'oggetto analizzato. Tra i principali approcci si può citare la *ricerca dei dettagli significativi*, di matrice formalista, che mira a individuare nella struttura linguistica del film gli elementi rivelatori della sua poetica. In questo contesto, particolare rilevanza assumono l'incipit e il finale, spesso considerati momenti chiave per

---

<sup>13</sup> Ibi, pp. 82-86.

la comprensione dell'opera: un esito debole o incoerente può essere interpretato come indice di una costruzione complessiva poco riuscita.

Un ulteriore metodo è rappresentato dall'*analisi tematica*, che si concentra sui contenuti e sugli argomenti trattati. Tale approccio consente di delineare le ricorrenze tematiche di un autore o di collocare un'opera all'interno di un determinato contesto storico e culturale. Tuttavia, la semplice presenza di temi "rilevanti" non è di per sé garanzia di qualità: ciò che risulta determinante è il modo in cui tali contenuti vengono elaborati e messi in scena. Un trattamento superficiale o privo di originalità rischia infatti di svuotare di significato anche le tematiche più complesse<sup>14</sup>.

L'attribuzione di valore in ambito cinematografico è strettamente connessa alla capacità persuasiva della critica e alla pertinenza delle analisi rispetto all'opera presa in esame. Un film può essere riconosciuto come una pietra miliare nella storia del cinema anche in virtù della continua attenzione critica che lo accompagna nel tempo, attraverso recensioni, saggi e altre forme di riflessione. Tale processo, tuttavia, non può prescindere da una duplice considerazione: da un lato, l'analisi approfondita dell'opera stessa; dall'altro, il mutamento del pubblico e dei suoi orizzonti di ricezione. Parallelamente, anche la critica è soggetta a trasformazioni storiche e culturali; ciò non implica, però, una deriva verso un relativismo assoluto, poiché il discorso critico deve comunque fondarsi su criteri, metodi e strutture riconoscibili<sup>15</sup>.

Un ulteriore ambito di riflessione riguarda il fenomeno della rivalutazione, che mette in luce la possibilità di errori o limiti nei giudizi critici del passato. Numerosi casi testimoniano come opere inizialmente considerate mediocri, o etichettate come *camp* o *trash*, siano state successivamente riscoperte e consacrate come *cult*, talvolta proprio in virtù delle loro imperfezioni. Questo processo entra in tensione con i criteri tradizionali di valutazione estetica. Lo stesso termine *trash*, originariamente utilizzato in senso dispregiativo per indicare prodotti di scarso valore, ha progressivamente assunto una connotazione positiva, designando opere apprezzate per la loro eccentricità o per il loro carattere involontariamente espressivo.

Tale dinamica ha contribuito anche alla nascita di una vera e propria industria culturale, fondata sulla produzione di opere consapevolmente citazioniste e orientate a diventare *instant cult*. In questo ambito si collocano, ad esempio, le produzioni di Quentin Tarantino o quelle della Troma Entertainment, che recuperano e rielaborano codici e stilemi del cinema di serie B.

Anche in Italia si è assistito a un processo di rivalutazione che ha interessato, tra gli altri, figure come Totò e Mario Bava, nonché generi a lungo considerati marginali o di "serie B", quali lo spaghetti western, l'horror italiano e il cinema erotico. Questo processo di riscoperta può essere schematizzato

---

<sup>14</sup> Ibi, pp. 86-102.

<sup>15</sup> Ibi, pp. 110-111.

in tre fasi principali: in primo luogo, l'interesse di critici "alti" verso ambiti ritenuti estranei ai canoni più tradizionali; in secondo luogo, la progressiva legittimazione del genere, sul modello di quanto avvenuto negli Stati Uniti con i *cult movies*; infine, l'influenza di tale rivalutazione sulle modalità di giudizio applicate alle produzioni contemporanee. Non mancano, tuttavia, rischi connessi a questi processi: la rivalutazione può talvolta degenerare in forme di anti-intellettualismo o in atteggiamenti di snobismo inverso, che portano a svalutare opere e autori di riconosciuto valore in nome di un gusto alternativo o provocatorio.

Nel contesto contemporaneo, inoltre, si osserva una crescente difficoltà nell'accettare la critica negativa, spesso percepita – soprattutto nei social media – come un attacco personale piuttosto che come un contributo al dibattito. Eppure, la stroncatura costituisce una componente essenziale dell'attività critica: lungi dall'essere meramente distruttiva, essa può aprire a riflessioni teoriche rilevanti, ad esempio sul rapporto tra forma e contenuto. Il problema emerge quando il giudizio negativo non è adeguatamente argomentato e si riduce a formule lapidarie o a prese di posizione superficiali.

In questo senso, la critica deve vigilare affinché i propri giudizi, tanto positivi quanto negativi, non si trasformino in slogan o frasi fatte. Una simile deriva comprometterebbe la credibilità stessa dell'istituzione critica, rischiando di marginalizzarla all'interno del discorso culturale contemporaneo<sup>16</sup>.

Nel panorama contemporaneo, l'attenzione degli appassionati e degli studiosi di cinema si concentra in maniera sempre più marcata sulla figura del regista inteso come autore, al punto che tale nozione risulta oggi ampiamente diffusa e, in alcuni casi, inflazionata. La definizione moderna di autore si deve in larga parte ai critici e cineasti della Nouvelle Vague, tra cui François Truffaut e Jean-Luc Godard, i quali hanno elaborato l'idea di un regista dotato di una precisa e riconoscibile impronta stilistica, capace di imporsi all'interno del sistema produttivo e di lasciare un segno duraturo nell'immaginario collettivo.

Tuttavia, tale etichetta non è applicabile indistintamente a tutti i cineasti. Registi come Howard Hawks, Alfred Hitchcock e John Ford, inizialmente considerati semplici artigiani del cinema di genere, sono stati progressivamente riconosciuti come autori proprio in virtù della loro capacità di imprimere una cifra stilistica personale e coerente, oggetto di analisi e dibattito critico nel tempo. Al contrario, tale riconoscimento non viene sempre attribuito ad altri registi contemporanei, come Gabriele Muccino, pur in presenza di elementi stilistici ricorrenti. Ne consegue che la nozione di autorialità non è statica, ma può emergere anche a posteriori, attraverso processi di rivalutazione critica.

---

<sup>16</sup> Ibi, pp. 94-116.

La Nouvelle Vague ha inoltre individuato alcuni criteri fondamentali per il riconoscimento dell'autore cinematografico. In primo luogo, ogni film deve essere interpretato all'interno della complessiva filmografia del regista, cogliendone continuità e sviluppi. In secondo luogo, l'opera deve riflettere una visione del mondo personale, espressione della soggettività dell'autore. Un ulteriore elemento distintivo risiede nella capacità dei grandi cineasti di esprimere idee attraverso strumenti propriamente cinematografici – visivi e sonori – piuttosto che attraverso modalità di tipo letterario. Ne deriva anche il principio secondo cui forma e contenuto non costituiscono ambiti separati, ma risultano inscindibilmente intrecciati, al punto che la forma stessa diviene produttrice di significato. Infine, ogni scelta espressiva implica una dimensione morale, rendendo l'opera portatrice di una precisa posizione etica.

Nonostante ciò, il concetto di autore è spesso oggetto di un uso improprio, venendo talvolta impiegato per giustificare anche le opere meno riuscite di un regista, considerate come deliberatamente imperfette in nome di una presunta intenzionalità artistica. Inoltre, l'autorialità è divenuta in molti casi un vero e proprio marchio commerciale: ne sono esempio le operazioni legate alle *director's cut*, ovvero versioni alternative o estese dei film, nelle quali il regista viene presentato come colui che ricerca una maggiore "purezza" espressiva rispetto al montaggio distribuito nelle sale. Tali versioni sono spesso proposte in riedizioni cinematografiche o in edizioni home-video destinate a un pubblico di collezionisti. In alcuni casi, l'attribuzione dello status di autore avviene fin dall'esordio, come dimostra il caso di *American Beauty* di Sam Mendes, presentato al Toronto International Film Festival del 1999 come opera di un autore già pienamente riconosciuto.

Parallelamente, il cinema di genere continua a rappresentare un ambito di riflessione teorica, soprattutto in relazione alle logiche produttive e ai meccanismi di identificazione del pubblico. La suddivisione in generi risponde in larga misura a esigenze di mercato: classificare i film in base a tematiche, ambientazioni o strutture narrative facilita infatti l'orientamento dello spettatore. Tuttavia, numerose opere sfuggono a tali categorie rigide, mescolando elementi appartenenti a generi differenti, come accade in *Un lupo mannaro americano a Londra* (*An American Werewolf in London*, 1981) di John Landis, che combina horror e commedia.

Nonostante una diffusa tendenza a considerare il cinema di genere come inferiore rispetto a quello d'autore, diversi registi hanno dimostrato come anche all'interno di tali codici sia possibile raggiungere elevati livelli qualitativi. È il caso di Brian De Palma, il cui lavoro si caratterizza per un costante dialogo con l'opera di Alfred Hitchcock, attraverso citazioni e rielaborazioni stilistiche, oppure di Quentin Tarantino, la cui filmografia è profondamente segnata dall'estetica del cinema d'exploitation e di serie B. In tali esempi emerge una dimensione autoreferenziale del cinema, inteso come linguaggio che riflette su sé stesso e sulla propria storia. In questa prospettiva, opere come *La*

*finestra sul cortile* (*Rear Window*, 1954) di Alfred Hitchcock sono state interpretate da François Truffaut come riflessioni sullo sguardo e sul rapporto tra spettatore e dispositivo cinematografico, confermando la complessità teorica che può emergere anche all'interno di forme apparentemente "classiche" del cinema<sup>17</sup>.

Rispetto alle tipologie di testi va detto che la recensione cinematografica, che costituisce la forma più diffusa della scrittura critica, può intrecciarsi con una pluralità di generi testuali che, pur non appartenendo sempre in senso stretto alla critica, partecipano comunque alla costruzione del discorso cinematografico. Tra questi si collocano, in primo luogo, i saggi e i volumi di storia del cinema, nei quali l'analisi si sviluppa in forma più ampia e sistematica. Un esempio emblematico è rappresentato da *Il cinema secondo Hitchcock* di François Truffaut, opera costruita sotto forma di intervista, che si configura come uno dei contributi più significativi alla riflessione critica sul cinema d'autore. Un'ulteriore forma è rappresentata dal testo monografico, che non si limita all'analisi di una singola opera, ma prende in esame l'intera produzione di un regista, individuandone temi ricorrenti e tratti stilistici distintivi. In questo ambito si inseriscono collane editoriali come *Il Castoro*, ciascun volume delle quali è dedicato a un autore specifico, contribuendo alla sistematizzazione del sapere critico. Rilevante è anche il ruolo dei dizionari dei film, strumenti che raccolgono recensioni e schede analitiche, offrendo una panoramica sintetica ma articolata della produzione cinematografica. Tra i più noti in ambito italiano si segnalano i dizionari curati da Paolo Mereghetti e Morando Morandini, che hanno contribuito in modo significativo alla diffusione della cultura cinematografica.

Le riviste cinematografiche costituiscono un ulteriore spazio fondamentale per l'elaborazione del discorso critico. A partire dagli anni Sessanta, esse conoscono una crescente diffusione e diventano luoghi privilegiati di confronto teorico. Nelle prime fasi, tali pubblicazioni tendevano a evitare l'uso di immagini e fotografie, al fine di mantenere un'impostazione ritenuta più rigorosa; ma anche l'immagine fotografica può assumere una funzione critica, come dimostra il caso del cineromanzo, forma ibrida che combina fotografie e didascalie per costruire una narrazione filmica alternativa. Con l'avvento del digitale, si sono sviluppate nuove modalità di analisi e divulgazione cinematografica. Tra queste si annoverano i documentari dedicati ai registi, spesso inclusi nei contenuti extra dei supporti home-video, che possono costituire un'introduzione alla poetica autoriale, da approfondire successivamente attraverso la lettura di saggi specialistici. Un ruolo significativo è svolto anche dai cineclub, dalle rassegne e dalle retrospettive, contesti nei quali la visione del film è accompagnata da interventi critici che contribuiscono ad ampliare e approfondire il discorso cinematografico. Analogamente, le rassegne televisive possono assumere una funzione simile, grazie alla presenza di critici che introducono, commentano o discutono le opere trasmesse. Infine, l'utilizzo delle immagini

---

<sup>17</sup> Ibi, pp. 94-109.

in ambito televisivo a scopo divulgativo rappresenta un'ulteriore modalità di trasmissione del sapere critico, evidenziando la crescente ibridazione tra linguaggi e media.

Il mercato home-video, con la diffusione di supporti quali DVD, Blu-ray e 4K, ha ulteriormente trasformato il rapporto tra spettatore, opera e critica. Da un lato, esso ha ampliato in modo significativo l'accesso ai contenuti, favorendo la circolazione di film e materiali critici; dall'altro, ha reso necessario operare una selezione all'interno di un'offerta sempre più vasta e frammentata. Le possibilità tecniche offerte da tali supporti – come la scelta della lingua, l'inserimento dei sottotitoli o la visione selettiva di singole sequenze – hanno sollevato interrogativi circa il ruolo attivo dello spettatore, talvolta interpretato come una forma di “co-autorialità” nella fruizione dell'opera. Un ulteriore problema riguarda la qualità dei formati digitali e dei restauri cinematografici: l'elevata definizione delle immagini può avvicinare l'esperienza domestica a quella della sala cinematografica, ma solleva anche questioni relative alla fedeltà rispetto all'opera originale. In particolare, gli interventi di restauro possono entrare in tensione con l'intenzione autoriale, rendendo necessario un approccio critico attento e caso per caso. Infine, i supporti fisici hanno reso possibile la riscoperta di opere cult, la diffusione di versioni alternative – come le *director's cut* – e il recupero della cosiddetta “filologia” filmica, contribuendo a una conoscenza più approfondita e consapevole del cinema<sup>18</sup>.

### **1.3. Per una storia della critica cinematografica in Italia**

La nascita della critica cinematografica in Italia viene collocata da diversi studiosi in contesti differenziati. Gianni Rondolino la pone dentro l'istituzione dello spettacolo: alla nascita del cinema nel 1895, la settima arte non dispone ancora di una vera e propria critica: le prime proiezioni sono percepite prevalentemente come una forma di spettacolo innovativa, priva di una codificazione teorica e di strumenti analitici adeguati. Solo con la diffusione delle sale cinematografiche intorno agli anni Dieci del Novecento si assiste ai primi tentativi di elaborare un discorso critico sul cinema, sebbene tali interventi iniziali non si configurino ancora come recensioni nel senso moderno del termine. Essi mirano piuttosto a richiamare l'attenzione sul nuovo medium, contribuendo alla sua legittimazione anche al di fuori degli ambiti strettamente culturali. In questa fase, il dibattito sul cinema svolge dunque una funzione prevalentemente promozionale, anche in ragione dell'assenza di un lessico tecnico consolidato. La relativa immaturità del linguaggio cinematografico - caratterizzato da film muti e da una forte impronta teatrale - fa sì che le prime riflessioni critiche risultino fortemente debitorie nei confronti di modelli interpretativi provenienti dalla letteratura, dalla musica e dal teatro.

---

<sup>18</sup> Ibi, pp. 40-50.

Inizialmente, inoltre, il cinema è percepito come una forma di intrattenimento destinata alle classi popolari e agli analfabeti; tuttavia, tra gli anni Dieci e Venti, tale percezione muta progressivamente. La sala cinematografica si trasforma infatti in uno spazio di aggregazione sociale anche per la borghesia, grazie alla nascita di ambienti più confortevoli e raffinati, spesso dotati di accompagnamento musicale dal vivo. L'articolo *La filosofia del cinematografo*, pubblicato su «La Stampa» di Torino il 18 maggio 1907, si inserisce in una fase iniziale ma già estremamente vivace della riflessione teorica sulla nascente arte cinematografica: l'autore, Giovanni Papini, invita il mondo intellettuale a non sottovalutare il successo del cinema, evidenziandone le potenzialità: la maggiore verosimiglianza delle immagini bidimensionali rispetto alle scenografie teatrali, la capacità di documentare e riprodurre eventi reali in tempi rapidi, nonché l'uso di effetti speciali innovativi.

Parallelamente, si sviluppano le prime forme di critica giornalistica: compaiono recensioni sui quotidiani, sebbene ancora fortemente influenzate dai modelli teatrali. Emblematico è il caso della recensione di *Cabiria* pubblicata nel 1914 sul «Corriere della Sera», inserita significativamente nella rubrica «Corriere teatrale»<sup>19</sup>.

I primi anni del XX secolo sono caratterizzati da una crescente produzione editoriale dedicata alla cosiddetta settima arte: nascono numerose riviste e pubblicazioni che, pur in assenza di un sistema critico pienamente strutturato, contribuiscono alla diffusione e alla legittimazione culturale del nuovo medium. In questo contesto, una delle prime testate a introdurre un servizio regolare di recensioni è «La cinematografia italiana ed estera», filiazione de «La rivista fono-cinematografica». All'interno di tale periodico compare la rubrica *Aristarcheide*, curata dal direttore Gualtiero Ildebrando Fabbri, che rappresenta uno dei primi tentativi sistematici di valutazione critica delle opere cinematografiche. Tuttavia, solo un numero limitato di testate dell'epoca dedica spazi strutturati e continuativi alla recensione dei film.

Parallelamente, numerosi intellettuali iniziano a interrogarsi sulle potenzialità espressive del nuovo linguaggio. Tra questi vi è Gabriele d'Annunzio il quale, in un'intervista pubblicata sul «Corriere della Sera» il 28 febbraio 1914, sottolinea l'originalità del mezzo cinematografico, affermando che «la tecnica cinematografica consente l'espressione dei più strani mondi fantastici che la parola o il pennello non potrebbero significare». Tale riflessione evidenzia come, già nelle prime fasi della sua storia, il cinema venga percepito non soltanto come forma di intrattenimento, ma come un linguaggio dotato di specifiche e inedite potenzialità artistiche<sup>20</sup>.

---

<sup>19</sup> Cfr. G. Rondolino, *La critica* in Paolo Bertetto (a cura di), *Storia del cinema italiano. Uno sguardo d'insieme*, Marsilio, Venezia, 2011, pp. 395-398.

<sup>20</sup> M. Morandini, *La critica cinematografica in Italia*, in E. Siciliano (a cura di), *Enciclopedia del cinema*, vol. 2, Istituto dell'Enciclopedia Italiana Treccani, Roma, 2003, pp. 182-185.

Per un periodo ancora piuttosto lungo i quotidiani continuano a dedicare uno spazio limitato alla recensione dei film. Un cambiamento significativo si verifica negli anni Venti, in concomitanza con la crisi del cinema italiano e la crescente diffusione di pellicole straniere, in particolare statunitensi. Questo nuovo scenario stimola riflessioni più articolate sul linguaggio cinematografico e sul futuro della settima arte. Progressivamente, i critici abbandonano approcci puramente sociologici o comparativi con il teatro, orientandosi verso un'analisi più specificamente filmica, volta a individuare elementi stilistici e formali distintivi. In tale contesto emerge la figura del regista come portatore di una propria cifra espressiva.

Alla fine degli anni Venti, il cinema acquisisce definitivamente lo status di arte autonoma, superando la precedente percezione di semplice intrattenimento popolare. Contestualmente si sviluppa un vero e proprio sistema editoriale dedicato alla critica cinematografica. Testate già affermate introducono rubriche specifiche: il «Corriere della Sera» inaugura nel 1929 le «Rassegne cinematografiche»; Mario Gromo inizia a pubblicare recensioni su «La Stampa» a partire dal 1931; Sandro De Feo collabora regolarmente con «Il Messaggero». Il critico assume così un ruolo più definito: quello di valutare le opere secondo parametri qualitativi sempre più condivisi e orientare il pubblico nelle proprie scelte.

Filippo Sacchi, attivo sul «Corriere della Sera» a partire dalla fine del 1914, si distingue per un atteggiamento critico indipendente, che lo conduce a esprimere giudizi non allineati alle direttive del regime fascista, circostanza che determina il suo licenziamento e la radiazione dall'ordine dei giornalisti nel 1926, tranne poi essere ripescato dal direttore Aldo Borelli, e firmare corrispondenze di cinema. La sua vicenda testimonia l'esistenza di un delicato equilibrio tra istituzioni e giornalismo: se da un lato ai critici è concessa una certa autonomia, dall'altro essi sono spesso indotti a esprimere le proprie posizioni evitando prese di posizione troppo esplicite.

Un altro esponente di rilievo è Mario Gromo, attivo presso «La Stampa» di Torino. Pur rivolgendosi a un pubblico meno ampio e diversificato rispetto a Sacchi, Gromo si distingue per una solida preparazione culturale e bibliografica. È tra i primi critici a raccogliere e conservare sistematicamente le proprie recensioni, contribuendo alla costruzione di un corpus critico coerente. Significative sono anche le sue monografie, tra cui quella dedicata a Robert J. Flaherty.

Tra i precursori va inoltre annoverato Pietro Bianchi, al quale si attribuisce la prima recensione cinematografica pubblicata su un quotidiano, relativa a *Il circo* (*The Circus*, di Charlie Chaplin, 1928), apparsa su «Il Giorno». Grazie a una formazione di matrice letteraria, arricchita da una laurea in filosofia conseguita in età matura, Bianchi orienta il lettore verso un approccio culturale più ampio,

stimolandolo a integrare la visione dei film con letture e riferimenti esterni al solo ambito cinematografico<sup>21</sup>.

Le figure di Sacchi, Gromo e Bianchi contribuiscono alla formazione di un modello di spettatore medio colto, frequentatore abituale delle sale cinematografiche, ma non esclusivamente orientato verso il cinema, e aperto tanto alle opere d'autore quanto ai prodotti d'evasione. Un'impostazione analoga caratterizza anche critici come Arturo Lanocita e Giovanni Grazzini, successori di Sacchi al «Corriere della Sera». Più atipica appare invece la figura di Sandro De Feo, attivo su «Il Messaggero» tra il 1933 e il 1943: formatosi come critico teatrale e impegnato anche come sceneggiatore, egli approda alla critica cinematografica portando con sé un bagaglio interdisciplinare che riflette le affinità tra letteratura, teatro e cinema<sup>22</sup>.

Tra le riviste più significative del periodo emerge il quindicinale «Cinematografo», fondato da Alessandro Blasetti e pubblicato tra il 1927 e il 1931. Questa esperienza editoriale svolge un ruolo fondamentale nella formazione di un dibattito cinematografico strutturato e nella progressiva storicizzazione dell'arte filmica nazionale. Con Blasetti, la critica assume esplicitamente una funzione di guida, orientando il pubblico in un percorso di analisi che tiene conto sia degli aspetti formali sia dei contenuti delle opere.

Negli stessi anni si diffonde anche la figura del critico-letterato, esemplificata da Cesare Zavattini, attivo negli anni Trenta come recensore per riviste quali «Cinema Illustrazione» e «Tempo», prima di affermarsi nel dopoguerra come sceneggiatore e teorico del cinema. Analoga è la traiettoria di Giacomo Debenedetti, che, pur avendo nella letteratura il proprio principale ambito di studio, si dedica anche alla critica cinematografica e alla sceneggiatura per interesse personale<sup>23</sup>.

Un caso di particolare rilievo è rappresentato da «Bianco e Nero», organo della Scuola Nazionale di Cinema, fondata nel 1937 e tra le poche testate dell'epoca ancora attive oggi, insieme alla «Rivista del Cinematografo». Inizialmente diretta da Luigi Freddi, la rivista della Scuola Nazionale di Cinema trova in Luigi Chiarini la propria figura di riferimento più significativa, e si distingue per il contributo di numerosi studiosi italiani e stranieri, tra cui Francesco Pasinetti, Emilio Cecchi, Béla Balázs e Georges Sadoul. Sarà proprio Chiarini a decretarne la chiusura nel 1943 e a promuoverne la riapertura nel 1948. Nel corso degli anni, la rivista ospita contributi di numerosi critici italiani di primo piano; tuttavia, le recensioni pubblicate risultano spesso anonime e uniformi nello stile. Tra le rubriche più rilevanti si segnala *Film*, dedicata a brevi commenti e analisi delle opere<sup>24</sup>.

---

<sup>21</sup> L. Pellizzari, *La cinematografia in Italia, 1929-59* in G.P. Brunetta (a cura di), *Storia del cinema mondiale*, vol. 5, *Teorie, strumenti, memorie*, Einaudi, Torino, 2001, pp. 454-459.

<sup>22</sup> Ibi, pp. 459-463.

<sup>23</sup> Ibi, pp. 463-468.

<sup>24</sup> Ibi, pp. 469-470.

Il quindicinale «Cinema», fondato il 10 luglio 1936, rappresenta un'altra esperienza editoriale significativa, sebbene di durata relativamente breve (sette anni). Dal 1938 la direzione passa a Vittorio Mussolini, mentre nel 1943 subentra Gianni Puccini. La rivista ospita rubriche come *Cronache dei film nuovi*, successivamente rinominate *In questi giorni* e poi *Film di questi giorni*, dedicate alla recensione delle uscite cinematografiche. Tra i collaboratori figura Giuseppe De Santis, le cui recensioni si distinguono per una precoce attenzione agli aspetti tecnico-formali e per un uso frequente del sarcasmo nei confronti degli elementi ritenuti meno riusciti. Anche questa esperienza si conclude nel 1943<sup>25</sup>. La rivista sviluppa una critica militante, sensibile alle implicazioni politiche e sociali del cinema e interessata in particolare a un'estetica realista, attraverso i contributi di Gianni Puccini, Massimo Mida, oltre a Giuseppe De Santis e al futuro regista Luchino Visconti. Questi critici, pur operando entro i limiti imposti dalla censura, pongono l'attenzione sugli aspetti ideologici, sulle scelte formali e sui significati profondi delle opere, contribuendo a gettare le basi per il rinnovamento del cinema italiano in senso realista: basti pensare al ruolo che tale critica riveste in merito al film *Ossessione* (1943) diretto da Luchino Visconti.

Accanto alle riviste specializzate, si sviluppano anche testate di carattere più popolare, come «Film», settimanale di grande formato fondato nel 1938 e caratterizzato da un forte impatto visivo, grazie all'ampio uso di immagini. In una prima fase, la rivista si occupa anche del cinema americano, salvo poi abbandonarlo con lo scoppio della guerra. Durante l'occupazione nazista, la redazione viene trasferita a Venezia, per poi ritornare a una fase di rinnovato successo nel dopoguerra. Nel 1945 nasce inoltre il settimanale «Hollywood», che funge da spazio formativo per giovani critici e futuri cineasti<sup>26</sup>.

In generale, durante il ventennio fascista si sviluppa un atteggiamento ambivalente nei confronti di Hollywood, caratterizzato da una compresenza di fascinazione e diffidenza. Tale ambiguità prosegue anche nel dopoguerra, quando alcuni critici – in particolare quelli di orientamento politico progressista – guardano con sospetto allo studio system hollywoodiano, percepito come dominato da logiche produttive, grandi investimenti economici e strategie orientate al successo commerciale, a discapito dell'autorialità. In contrapposizione, viene valorizzato il cinema newyorkese, ritenuto più sperimentale e indipendente.

Tra gli anni Trenta e Cinquanta si assiste inoltre a un'evoluzione significativa della figura del critico, in particolare di quello attivo sulla stampa quotidiana. Egli può assumere diversi atteggiamenti nei confronti del proprio pubblico: da un lato, un tono disincantato e cronachistico, spesso esplicitato nell'autodefinizione di “semplice cronista”; dall'altro, un approccio più soggettivo, basato sulla

---

<sup>25</sup> Ibi, pp. 471-472.

<sup>26</sup> Ibi, pp. 473-475.

condivisione della propria esperienza e dei propri gusti; oppure ancora un atteggiamento più autorevole, talvolta percepito come distante o “superiore”.

Analogamente, anche le forme della recensione risultano diversificate: si va dallo schema tradizionale basato sulla sequenza trama-commento, a testi che si allontanano dalla pellicola per affrontare tematiche collaterali, fino a scritture caratterizzate da un linguaggio fortemente tecnico. Con il passare del tempo, le modalità ritenute più efficaci risultano essere, da un lato, le recensioni brevi e sintetiche – come le schede – e, dall’altro, le analisi più ampie e approfondite di tipo saggistico. In generale, la critica cinematografica italiana degli anni Quaranta si configura come un ambito particolarmente vivace e articolato, capace di confrontarsi con le principali correnti internazionali e di porre le basi per le riflessioni teoriche e culturali del secondo dopoguerra<sup>27</sup>.

Con la caduta del regime fascista e la conclusione del secondo conflitto mondiale, la produzione cinematografica e l’editoria specializzata conoscono una significativa ripresa dopo la fase di stagnazione e crisi che aveva caratterizzato gli anni precedenti. Riviste fondamentali come «Cinema» e «Bianco & Nero» riaprono nel 1948, segnando simbolicamente il ritorno a un dibattito critico libero e articolato. Tuttavia, tale rinascita non è priva di tensioni: il nuovo contesto politico e sociale, profondamente segnato dalle contrapposizioni ideologiche della guerra fredda, si riflette anche nel campo della critica cinematografica, dove emergono forti contrasti tra diverse correnti di pensiero. Al centro di tali dibattiti si collocano le opere appartenenti alla corrente neorealista, considerate da molti critici e intellettuali come una svolta decisiva nella storia del cinema italiano. Film come *Roma città aperta* (di Roberto Rossellini, 1945), *Ladri di biciclette* (di Vittorio De Sica, 1948) e *Sciuscià* (di Vittorio De Sica, 1946) vengono interpretati come esempi di un cinema maturo, capace di rompere con le convenzioni del passato e di superare definitivamente il modello del cinema evasivo e spettacolare dominante negli anni precedenti. Il Neorealismo viene dunque percepito come un linguaggio autentico, in grado di restituire la realtà sociale in modo diretto e privo di artifici, offrendo al pubblico strumenti adatti a comprendere le trasformazioni della società contemporanea. In questo senso, il cinema diventa un mezzo privilegiato di indagine sociale e politica, e il filone neorealista si lega progressivamente a una parte significativa degli intellettuali di sinistra. Tuttavia, anche dopo il progressivo declino del Neorealismo, il dibattito sulla rappresentazione della realtà cinematografica non si esaurisce ma si trasforma, dando origine a nuove riflessioni teoriche e a una nuova generazione di critici destinati a influenzare profondamente il panorama culturale degli anni successivi.

Una figura emblematica di questa fase è Guido Aristarco, inizialmente attivo sulle pagine della rivista «Cinema», che abbandona polemicamente per fondare nel 1952 «Cinema Nuovo». In questa nuova

---

<sup>27</sup> Cfr. G. Rondolino, *La critica* in P. Bertetto (a cura di), *Storia del cinema italiano. Uno sguardo d’insieme*, Marsilio, Venezia, 2011, pp. 398-403.

sede editoriale, Aristarco sviluppa una linea critica fortemente orientata verso il realismo e il marxismo. Nella sua recensione di *Senso* (Senso di Luchino Visconti, 1954), egli sostiene la necessità che il cinema evolva dal Neorealismo verso una forma di realismo più consapevole e teoricamente strutturata, in grado di riallacciarsi alle categorie del pensiero marxista e di analizzare in profondità i rapporti sociali.

Parallelamente, il mutamento del quadro politico internazionale, segnato dalla morte di Stalin nel 1953 e dal successivo processo di destalinizzazione, favorisce l'apertura di un dibattito critico sul cinema sovietico. In tale contesto, l'attenzione si sposta progressivamente dalla valutazione ideologica delle opere alla loro effettiva qualità artistica, aprendo la strada alla ricerca di nuovi modelli teorici e interpretativi<sup>28</sup>.

Un momento cruciale in questo processo è rappresentato dalla pubblicazione, nel 1955 su «Cinema Nuovo», di un articolo di André Bazin in difesa di Roberto Rossellini. Questo intervento segna l'inizio di una nuova fase della critica cinematografica, contribuendo alla nascita di quella che sarà definita la Nouvelle Vague. Tale scuola riporta al centro dell'analisi la figura del regista come autore, ma supera al tempo stesso le rigide contrapposizioni ideologiche tra destra e sinistra o tra forma e contenuto, proponendo una visione del cinema come linguaggio complesso, in cui stile e profondità tematica devono trovare un equilibrio.

Verso gli anni Sessanta, questo rinnovamento teorico si accompagna a una significativa espansione dell'editoria cinematografica. Nascono nuove riviste specializzate, tra cui «Cineforum», fondata a Venezia, che si inserisce in un contesto culturale caratterizzato dalla diffusione della cosiddetta cinefilia, praticata da appassionati della settima arte che ne coltivano una conoscenza ampia e trasversale, superando le tradizionali dicotomie tra cinema realistico ed evasivo o tra autori e non autori.

La nuova generazione di critici mette in discussione l'impostazione della critica precedente, spesso concentrata esclusivamente sul contenuto o sul confronto con la fonte letteraria, dando invece maggiore rilievo agli aspetti formali, stilistici e linguistici delle opere. Questo processo, sebbene inizialmente caratterizzato da forti contrasti ideologici, tende progressivamente a stabilizzarsi, favorendo un approccio più articolato e meno polarizzato.

All'interno di tale fermento culturale, anche le istituzioni accademiche iniziano a riconoscere il valore del cinema come oggetto di studio, introducendo corsi di formazione dedicati alla critica cinematografica. L'editoria, dal canto suo, evolve ulteriormente, passando da una produzione

---

<sup>28</sup> Ibi, pp. 403-405.

generalista a testi sempre più specializzati, spesso dedicati all'analisi approfondita di singoli autori o correnti, contribuendo così alla costruzione di una vera e propria storiografia del cinema<sup>29</sup>.

Nel passaggio tra gli anni Sessanta e Settanta si assiste a una significativa intensificazione delle pratiche di critica cinematografica informale, che si sviluppano al di fuori dei tradizionali circuiti editoriali e accademici. In questo periodo si moltiplicano infatti occasioni di confronto e discussione quali dibattiti pubblici, proiezioni commentate, attività promosse da circoli e associazioni culturali, iniziative dei comitati, convegni, festival e giornate di studio. Tali spazi contribuiscono in maniera determinante alla diffusione di una cultura cinematografica partecipata e collettiva, in cui il film diventa oggetto di analisi condivisa e di confronto critico. In questo contesto, assume particolare rilievo la Mostra Internazionale del Nuovo Cinema di Pesaro, che si configura come uno dei principali luoghi di elaborazione teorica e politica sul cinema contemporaneo.

Il 1968 rappresenta uno spartiacque fondamentale non solo per la società italiana, ma per numerosi contesti internazionali, influenzando profondamente anche il campo della critica cinematografica. In questo clima di trasformazione e conflitto, la critica è chiamata a interrogarsi sul proprio ruolo: da un lato, emerge la possibilità – o la necessità – di schierarsi a favore delle istanze del proletariato e dei movimenti rivoluzionari; dall'altro, si pone il problema di mantenere una dimensione analitica autonoma, fondata su criteri di rigore e di relativa imparzialità.

Ne deriva una tensione intrinseca alla figura dell'intellettuale, chiamato a conciliare l'impegno politico con l'esigenza di una riflessione critica non totalmente subordinata a posizioni ideologiche precostituite. Tale contraddizione investe anche coloro che operano nell'ambito della divulgazione cinematografica, i quali si trovano a dover bilanciare il desiderio di promuovere determinati valori e visioni del mondo con la necessità di mantenere un approccio analitico capace di restituire la complessità delle opere filmiche.

Gli anni Settanta si configurano, più in generale, come un periodo di intenso fermento politico e culturale. Tale dinamismo si riflette anche nel panorama editoriale, dove numerose riviste di orientamento progressista dedicano crescente attenzione al cinema, considerato uno strumento privilegiato per la diffusione e la discussione di istanze marxiste e socialiste<sup>30</sup>.

L'analisi delle recensioni non specializzate relative a opere autoriali o caratterizzate da una forte dimensione socio-politica – quali *Il conformista* (di Bernardo Bertolucci, 1970) e *Marcia trionfale* (di Marco Bellocchio, 1976), nonché la produzione filmica di Elio Petri – consente di individuare alcune caratteristiche ricorrenti nell'approccio critico. Si registra un sostanziale disinteresse nei confronti del cinema di genere, a favore di opere percepite come culturalmente e politicamente più

---

<sup>29</sup> Ibi, pp. 405-407.

<sup>30</sup> C. Bioni, *La storia della critica* in F. De Bernardinis (a cura di), *Storia del cinema italiano 1970-1976*, vol. XII, Marsilio, Venezia, 2008, pp. 516-518.

rilevanti. Inoltre, emerge una marcata attenzione verso la cinematografia contemporanea, con particolare riguardo ai nuovi autori e alle tematiche sociali che attraversano il contesto storico del periodo. Un ulteriore elemento distintivo è rappresentato dalla formazione prevalentemente umanistica e letteraria dei recensori, che orienta l'interpretazione dei film verso categorie critiche mutuata da altri ambiti culturali. Infine, si osserva la scelta consapevole di evitare un linguaggio eccessivamente tecnico o specialistico, privilegiando invece una forma espressiva accessibile e non settoriale, al fine di raggiungere un pubblico più ampio<sup>31</sup>.

Una delle questioni più controverse che attraversano il dibattito critico riguarda il rapporto tra la critica cinematografica e gli autori. Emblematico, in tal senso, è il convegno *Critici e autori: complici e/o avversari?*, svoltosi a Ferrara nel novembre 1974, che pone al centro della discussione proprio la natura di questa relazione, oscillante tra collaborazione e conflitto<sup>32</sup>.

Particolarmente significativa è la polemica che coinvolge il regista Elio Petri in seguito all'uscita del film *La proprietà non è più un furto* (1973). L'opera riceve un'accoglienza piuttosto tiepida sia da parte della critica specializzata sia di quella dei quotidiani, suscitando una reazione decisa da parte dell'autore. Petri accusa infatti la critica di costituire una delle poche élite intellettuali incapaci di mettere in discussione i propri presupposti teorici, nonché di avvicinarsi a determinate opere con atteggiamenti pregiudiziali. A tale posizione si affianca quella dello sceneggiatore Ugo Pirro, il quale radicalizza ulteriormente l'opposizione verso il sistema della critica, sostenendo che molti recensori siano condizionati da legami con le case editrici e, di conseguenza, da interessi economici. Pirro evidenzia inoltre come una parte della critica non abbia ancora elaborato una metodologia d'analisi solida e condivisa, contribuendo così a una percezione di incertezza e fragilità dell'intero settore. L'episodio legato a Petri contribuisce a diffondere l'immagine della critica come un ambiente elitario, poco incline al confronto e non pienamente definito nei suoi strumenti teorici. Tale rappresentazione sembra tuttavia entrare in tensione con quanto emerge dal già citato convegno, nel quale i critici appaiono invece consapevoli del proprio ruolo, dei propri diritti e delle proprie responsabilità, nonché capaci di delineare principi e orientamenti teorici, sebbene talvolta percepiti come parzialmente datati.

Al contrario, uno dei principali punti di forza della critica non specializzata risiede nella sua capacità di porsi come spazio di mediazione: essa analizza i fenomeni sociali e politici senza aderire in maniera esplicita a posizioni ideologiche estreme, collocandosi in una zona intermedia tra interpretazione culturale e divulgazione.

---

<sup>31</sup> Ibi, pp. 515-516.

<sup>32</sup> Ibi, pp. 513-515.

Nel corso del decennio, alcune riviste cinematografiche italiane – tra cui «Ombre rosse», «Bianco e Nero» e «Cinema Nuovo» - dedicano ampio spazio alla diffusione di testi e riflessioni legati al cinema militante e rivoluzionario. Tale orientamento è favorito anche dall'emergere di una nuova generazione di cineasti politicamente impegnati, tra cui Marco Bellocchio, Bernardo Bertolucci ed Elio Petri, le cui opere contribuiscono ad alimentare il dibattito sul ruolo del cinema all'interno delle dinamiche sociali e ideologiche del periodo.

Tra le testate citate, «Ombre rosse» si distingue per una posizione particolarmente marcata e militante. La rivista individua nel cinema due principali modalità attraverso cui veicolare istanze rivoluzionarie: da un lato, la critica satirica nei confronti della società borghese; dall'altro, una forma di intervento più diretto e radicale, volto a inserirsi attivamente nei processi di protesta e nelle dinamiche politiche in atto. In questa prospettiva, il film non è soltanto un prodotto culturale, ma uno strumento di lotta e di presa di coscienza.

«Cinemasettanta» si caratterizza per un orientamento politico di matrice progressista, pur mantenendo un approccio critico volto, per quanto possibile, all'oggettività dell'analisi. Tale impostazione si traduce in un'apertura nei confronti dell'intero spettro della produzione cinematografica, che comprende tanto il cinema d'autore quanto il cinema di genere, superando le tradizionali gerarchie di valore spesso adottate dalla critica più ortodossa<sup>33</sup>.

«Cineforum» rappresenta una testata particolarmente sensibile ai fermenti sociali del periodo e alle nuove forme di organizzazione alternativa della cultura cinematografica. Dopo una fase di transizione complessa, segnata dalla direzione di Sandro Zambetti alla guida della FIC (Federazione Italiana Cineforum), nel 1970 si stabilizza con la direzione di Giovanni Battista Cavallaro<sup>34</sup>. In questa fase, l'originaria matrice cattolica della rivista lascia progressivamente spazio a un interesse crescente per il cinema militante e per le poetiche autoriali, accompagnato da un orientamento critico più esplicitamente impegnato. Parallelamente, si registra un'attenzione inedita nei confronti di generi fino ad allora marginalizzati dalla critica specializzata, come il poliziesco, sebbene spesso affrontato con un atteggiamento polemico. Tra il 1974 e il 1975, tuttavia, la trattazione delle tematiche politiche tende a stemperarsi, assumendo toni più equilibrati e riflessivi.

Il contesto italiano si inserisce all'interno di una più ampia tendenza internazionale: anche in Francia, infatti, riviste quali «Cahiers du Cinéma», «Cinéma 71», «Cinéthique» e «Positif» affrontano in maniera sistematica il rapporto tra cinema e politica. Non a caso, queste testate vengono presentate alla sesta edizione della Mostra del Cinema Libero di Porretta Terme (ottobre 1971) come espressioni emblematiche di un "cinema politico".

---

<sup>33</sup> Ibi, pp. 518-523.

<sup>34</sup> Ibidem.

Un ulteriore caso rilevante è rappresentato dalla rivista «Filmcritica», diretta da Edoardo Bruno, che si distingue per un'attenzione primaria alla specificità estetica del linguaggio cinematografico. In tale prospettiva, il cinema politico viene interpretato come espressione della visione soggettiva dell'autore, contribuendo inoltre alla rivalutazione di registi, attori e filoni precedentemente trascurati o controversi.

Vi è poi «Cinema & Film», rivista che, sebbene abbia avuto una vita editoriale estremamente breve, limitata a una sola pubblicazione negli anni Settanta, testimonia efficacemente il clima culturale del periodo: da un lato, un chiaro orientamento politico verso sinistra; dall'altro, la volontà di mantenere un'analisi critica autonoma, non completamente subordinata alle ideologie.

Nel complesso, il contesto sociale, politico e culturale degli anni Settanta determina profonde trasformazioni nel modo di fare critica cinematografica, spingendo riviste e critici ad adattare strumenti, linguaggi e prospettive interpretative alle nuove esigenze di un dibattito in continua evoluzione<sup>35</sup>.

Tuttavia, tale impostazione solleva anche alcune criticità. Se da un lato il cinema dimostra una significativa capacità di sensibilizzare lo spettatore rispetto a determinate tematiche politiche e sociali, dall'altro non sembra riuscire a tradurre questa consapevolezza in una partecipazione concreta e attiva. Lo spettatore, infatti, rimane in gran parte confinato a una posizione di fruizione passiva, limitandosi a recepire i contenuti proposti sullo schermo senza necessariamente trasformarli in azione politica.

Inoltre, nel corso del decennio emerge la percezione che il cinema stia progressivamente perdendo la centralità che aveva ricoperto nel dibattito socio-culturale degli anni precedenti. Pur continuando a essere un importante mezzo espressivo, esso appare sempre meno come il fulcro delle discussioni ideologiche e delle trasformazioni culturali, cedendo parte del proprio ruolo ad altri ambiti e strumenti di comunicazione.

Parallelamente, le pubblicazioni specializzate dedicano crescente attenzione al rapporto tra cinema e politica, affrontando tale questione attraverso diversi livelli di analisi. Tra questi emergono in particolare la riflessione sull'immagine e sul ruolo dell'intellettuale e del critico, il legame tra organizzazioni rivoluzionarie e pratiche di cinema militante, nonché il rapporto tra rappresentazione filmica e ideologia. Il cinema viene così interpretato non soltanto come forma artistica, ma anche come strumento di intervento politico e di costruzione del discorso culturale.

Con il progressivo proliferare di nuove figure critiche – tanto nell'ambito ufficiale quanto in quello militante – e con l'affermarsi di metodologie di analisi sempre più diversificate, il panorama della critica cinematografica subisce, tra gli anni Settanta e Novanta, una trasformazione profonda e

---

<sup>35</sup> Ibi, pp. 524-528.

complessa. A tale evoluzione contribuiscono in maniera determinante la nascita e la diffusione di nuove riviste specializzate, l'introduzione di corsi universitari dedicati allo studio del cinema, l'espansione dei festival cinematografici, e, non da ultimo, l'avvento di nuovi supporti per la fruizione domestica delle opere, quali le videocassette VHS e successivamente i DVD. In questo contesto, la critica cinematografica tradizionale, in particolare quella esercitata all'interno dei quotidiani, entra in una fase di evidente crisi.

Tale crisi si manifesta innanzitutto in un progressivo ridimensionamento del ruolo della recensione all'interno della stampa generalista. I giornali tendono infatti a privilegiare contenuti quali interviste, anticipazioni e materiali promozionali, relegando in secondo piano l'analisi critica delle opere. Di conseguenza, il critico cinematografico attivo sui quotidiani perde progressivamente il contatto con il proprio pubblico, il quale si rivolge sempre più frequentemente ad altri canali informativi per orientarsi nella scelta dei film. Questo spostamento del dibattito cinematografico verso nuovi mezzi di comunicazione contribuisce a indebolire la funzione tradizionale della critica come strumento di mediazione culturale.

Il declino del confronto critico nei contesti a più ampia diffusione si riflette anche sulle riviste specializzate, le quali, pur mantenendo un alto livello di approfondimento teorico, rischiano talvolta di chiudersi in una dimensione autoreferenziale, rivolta prevalentemente a una cerchia ristretta di appassionati e studiosi. Si delineano così due tendenze contrapposte ma ugualmente problematiche: da un lato, una critica cosiddetta "di gusto", che ha progressivamente perso il rapporto diretto con il pubblico; dall'altro, una critica altamente specializzata che, pur offrendo analisi sofisticate, si esprime attraverso linguaggi e categorie interpretative spesso complessi e poco accessibili, finendo per allontanare i fruitori meno esperti.

In entrambi i casi, emerge una difficoltà nel ridefinire il ruolo fondamentale della critica cinematografica, che dovrebbe consistere nella capacità di instaurare un dialogo efficace con il pubblico, orientandone le scelte e stimolandone la riflessione. La perdita di questa funzione comunicativa rappresenta uno degli aspetti più critici del periodo considerato.

Nonostante tali problematiche, è necessario sottolineare come la cosiddetta "critica maggiore", sia in ambito italiano sia internazionale, prosegua, a partire dagli anni Sessanta, un percorso di grande rilevanza sul piano della ricerca storiografica, dell'analisi filmica e dell'elaborazione teorica. Questa produzione critica, pur confrontandosi con difficoltà quali la frammentazione degli approcci interpretativi e la mancanza di una storiografia completamente sistematizzata, continua a offrire contributi fondamentali per la comprensione del fenomeno cinematografico, dimostrando una costante capacità di rinnovamento.

Oggi la critica cinematografica in Italia si evolve in relazione ai profondi mutamenti tecnologici e medialità che hanno caratterizzato gli ultimi decenni. L'introduzione e la diffusione di nuovi supporti e dispositivi – quali DVD, Blu-ray, Internet, le multisale e formati di proiezione avanzati come l'IMAX, le piattaforme di streaming – hanno infatti trasformato radicalmente le modalità di fruizione del cinema e, conseguentemente, anche le forme della sua analisi critica.

In questo scenario, la critica giornalistica tradizionale e l'esperienza dei cineforum appaiono progressivamente in crisi, incapaci di adeguarsi con la stessa rapidità alle nuove dinamiche della comunicazione e della diffusione culturale. Parallelamente, le riviste specializzate tendono a ridefinirsi attraverso un processo di crescente settorializzazione, diventando sempre più specifiche e iperspecializzate. Tale trasformazione risponde all'esigenza di rivolgersi a un pubblico ristretto ma altamente competente, costituito sia da appassionati consolidati sia da nuove generazioni di cinefili. Proprio queste ultime si distinguono per un rinnovato interesse nei confronti di filoni cinematografici precedentemente marginalizzati o considerati di scarso valore, come il gore, lo splatter e il pulp, spesso ricondotti alla cosiddetta "serie B". In questo contesto nascono riviste dedicate ai generi, tra cui la francese «L'écran fantastique» e l'italiana «Nocturno», quest'ultima focalizzata in particolare sul cinema horror e di culto.

Un ulteriore mezzo di diffusione della cultura cinematografica, già affermatosi a partire dagli anni Settanta, è rappresentato dalla televisione, che consolida il proprio ruolo attraverso programmi di approfondimento e divulgazione. Un esempio significativo è *Fuori Orario*, trasmesso dalla RAI negli anni Novanta, che ha contribuito alla riscoperta e valorizzazione di cinematografie meno convenzionali. A ciò si aggiungono trasmissioni dedicate ai festival cinematografici, come quelle relative alla Mostra Internazionale del Nuovo Cinema di Pesaro, che ampliano ulteriormente gli spazi di discussione e analisi<sup>36</sup>. Un ultimo e ampissimo ambito di esercizio della critica riguarda gli ambienti digitali (la rete internet e, sempre di più, i social come facebook, instagram e TikTok).

In sintesi, la critica cinematografica contemporanea si configura come un sistema articolato e multiforme, che si avvale di una pluralità di canali e strumenti di divulgazione. Tale espansione mediale, tuttavia, avviene in parte a discapito del giornalismo tradizionale rivolto al grande pubblico, segnando una trasformazione significativa nel rapporto tra critica e spettatori.

Queste considerazioni aprono a un interrogativo di fondo, formulato anche da studiosi come Gianni Rondolino<sup>37</sup>: se le molteplici articolazioni della critica cinematografica contemporanea sono ancora in grado di generare un dibattito vivo e partecipato, capace di riattivare il confronto culturale e di recuperare la risonanza che la critica aveva in passato. Al tempo stesso, si pone il problema

---

<sup>36</sup> B. Roberti, *Nuove tendenze ed esiti della critica cinematografica in Italia*, in E. Siciliano (a cura di), *Enciclopedia del cinema*, vol. 2, Istituto dell'Enciclopedia Italiana Treccani, Roma, 2003, pp. 185-186.

<sup>37</sup> G. Rondolino, *La critica* in P. Bertetto (a cura di) *Storia del cinema italiano. Uno sguardo d'insieme*, cit., pp. 408-409.

dell'eventuale affermazione di una sorta di pensiero convenzionale, che potrebbe limitare la pluralità delle interpretazioni e ostacolare la nascita di un dialogo realmente dinamico e dialettico<sup>38</sup>.

Oggi si segnala in ogni caso una complessa riorganizzazione della cultura cinematografica mediante il *web*, con la nascita di *forum* e *blog* a tema cinematografico, due ambiti ancora non pienamente classificati in quanto presentano alle volte analisi veloci, superficiali e polemiche. In ogni caso i *blog* stanno portando verso una nuova concezione del cinema, ormai non più dettato solo da orientamenti politici ma anche come esperienza da condividere con le comunità digitali. Ancora una volta occorre riflettere se le nuove modalità di comunicazione rappresentino la fine di una modalità di critica e di confronto oppure la naturale evoluzione in nuove modalità di comunicazione e conoscenza<sup>39</sup>.

#### **1.4. La critica negli anni Settanta**

Per contestualizzare meglio l'avvio dell'attività critica da parte di Emanuela Martini, è utile soffermarsi ancora sugli anni Settanta, che segnano un periodo di trasformazione non solo a livello politico e sociale, ma anche rispetto al sistema cinema nel suo complesso.

La prima metà del decennio appare segnata da importanti riforme: nel 1970 viene approvato lo Statuto dei lavoratori; nel 1971 la legge sull'obiezione di coscienza; tra il 1968 e il 1972 si registra un ampliamento dei diritti individuali in ambito penale; nel 1974 il referendum sul divorzio sancisce una svolta significativa; nel 1975 vengono introdotte la riforma del diritto di famiglia e quella degli organi collegiali nella scuola. Parallelamente, emergono rivendicazioni all'interno delle istituzioni, con scioperi nelle caserme e ridefinizioni dei rapporti di potere in diversi ambiti<sup>40</sup>.

Accanto a tali progressi, vi sono numerose criticità, crisi, riforme incompiute e gravi episodi di violenza, come la Strage della questura di Milano, la Strage di Piazza della Loggia e la Strage dell'Italicus. Tali eventi contribuiscono a determinare un clima particolarmente teso nella seconda metà del decennio (1976–1978), caratterizzato dal declino del Partito Comunista Italiano, dalla nascita di nuovi movimenti studenteschi, da una rinnovata ondata femminista e da una progressiva crisi della politica tradizionale. Il caso Moro, in particolare, segna una frattura profonda nella sinistra italiana e contribuisce a una trasformazione simbolica che sposta l'attenzione dalla figura dell'eroe a quella della vittima.

In questo contesto di profondi cambiamenti, anche il sistema cinematografico subisce rilevanti trasformazioni. In primo luogo, si registra una progressiva diminuzione del pubblico nelle sale,

---

<sup>38</sup> Ibidem.

<sup>39</sup> C. Bisoni, *La critica cinematografica*, cit., pp. 52-55.

<sup>40</sup> Cfr. G. Crainz, *Il paese mancato. Dal miracolo economico agli anni ottanta*, Donzelli, Roma, 2005.

accompagnata da una crescente predilezione per il genere comico. Tale tendenza comporta un aumento dei prezzi dei biglietti e l'avvio, seppur ancora limitato, delle prime esperienze di multisala, mentre numerose sale di seconda e terza visione chiudono, soprattutto nei centri urbani. Parallelamente, cresce la produzione di commedie, in risposta alle mutate preferenze del pubblico.

Se la prima metà del decennio si rivela favorevole sia per i grandi maestri sia per i giovani autori, nella seconda metà si assiste a un calo degli incassi anche per il cinema d'autore, a vantaggio delle produzioni più leggere. Un'eccezione significativa è rappresentata da *Novecento* di Bernardo Bertolucci (1976) che ottiene un notevole successo pur appartenendo a una dimensione autoriale.

Un ulteriore fenomeno rilevante è la crescente erotizzazione dei generi cinematografici: elementi di natura sessuale, precedentemente confinati al cinema pornografico, si diffondono anche all'interno di commedie, polizieschi e film horror, diventando una componente sempre più frequente.

Infine, di fronte alla contrazione degli incassi al botteghino, si registra una sorta di controtendenza, con un aumento dell'offerta produttiva. Contestualmente, si sviluppa una crescente attenzione verso la storicizzazione del cinema e la sua diffusione culturale, che si traduce nella nascita di nuovi spazi e pratiche, come cineclub, rassegne, proiezioni estive e collane editoriali dedicate. Questo insieme di fenomeni contribuisce a ridefinire il rapporto tra pubblico, industria e cultura cinematografica nel contesto italiano degli anni Settanta<sup>41</sup>.

Nel corso degli anni Settanta, la critica cinematografica italiana e gli intellettuali cinefili incontrano crescenti difficoltà nel relazionarsi con il proprio pubblico, contribuendo alla progressiva percezione della critica come ambito elitario. Tale distanza è riconducibile a diversi fattori: in primo luogo, l'incapacità di analizzare in maniera adeguata i meccanismi produttivi dell'industria culturale e le nuove forme del consumo di massa; in secondo luogo, l'assenza di modelli teorici dedicati al ruolo dello spettatore – tema che verrà sviluppato soprattutto negli anni Ottanta –; infine, una scarsa apertura verso le nuove modalità di fruizione e verso il cinema popolare, spesso trascurato o sottovalutato. In ambito italiano, sebbene la critica cinematografica sia oggetto di dibattito e riflessione, manca una vera e propria sistematizzazione storiografica del fenomeno, soprattutto se confrontata con contesti come quello francese o statunitense, nei quali la critica viene integrata all'interno di una più ampia teoria della ricezione.

Un ulteriore limite della critica italiana del periodo riguarda la scarsa attenzione riservata ai generi considerati "minori", come l'horror, il poliziesco o il cinema pornografico, nonostante il loro successo presso il pubblico. Si configura così una crescente divaricazione tra critici e spettatori, aggravata anche dalla tendenza degli ambienti intellettuali – in particolare quelli di orientamento progressista – a privilegiare il cinema d'autore e politicamente impegnato.

---

<sup>41</sup> C. Bisoni, *Gli anni affollati. La cultura cinematografica in Italia (1970-19789)*, Carocci, Roma, 2005, pp. 19-22.

All'interno di questo quadro, Claudio Bioni dedica ampio spazio alla riflessione sul concetto di gusto, individuandone diverse declinazioni teoriche: da un lato, il gusto come facoltà soggettiva, legata alla sensibilità individuale (in linea con la tradizione estetica di Immanuel Kant); dall'altro, il gusto come costruzione socialmente determinata, secondo la prospettiva di Pierre Bourdieu, che lo interpreta come strumento di distinzione e appartenenza di classe; infine, il gusto come fattore identitario, influenzato dalle scelte individuali e dai contesti relazionali, come suggerito da Janet Harbord<sup>42</sup>.

Negli anni Settanta, la nozione stessa di gusto entra in crisi: non è più considerata un parametro stabile, né un semplice riflesso dell'appartenenza sociale, ma un elemento fluido, influenzato da molteplici fattori culturali e individuali. Tale trasformazione è in parte erede delle istanze anticonformiste emerse con la Nouvelle Vague, che aveva già messo in discussione i modelli critici tradizionali.

Nonostante questa pluralità di approcci, la critica continua a fondarsi su criteri estetici relativamente stabili per valutare le opere, distinguendo tra giudizi "forti" e "deboli". In questo senso, il filosofo Remo Bodei individua alcune categorie fondamentali del bello – legate, ad esempio, all'ordine, alla funzione, alla semplicità o all'eros – che continuano a orientare il giudizio estetico, accanto alla nozione opposta di brutto.

Parallelamente, il cinema del periodo è caratterizzato da una crescente presenza di elementi erotici e violenti, soprattutto nei film di genere, suscitando reazioni contrastanti tra critici e cinefili: alcuni condannano tali rappresentazioni come forme di compiacimento, mentre altri ne riconoscono una possibile valenza estetica.

Infine, il decennio è segnato dal confronto tra critica tradizionale e nuove forme di cinefilia. Quest'ultima, nel contesto italiano, si distingue per alcune caratteristiche specifiche: un'apertura verso cinematografie internazionali, una riflessività che include anche i discorsi critici stessi e una forte politicizzazione del contesto di origine. I nuovi cinefili contribuiscono inoltre alla rivalutazione di generi precedentemente marginalizzati, evidenziando ulteriormente la distanza tra le pratiche critiche consolidate e le trasformazioni del gusto e del pubblico.

Un nodo centrale del dibattito riguarda il rapporto tra intellettuali, critica e cinema, esemplificato dal caso di Pier Paolo Pasolini, autore e teorico le cui riflessioni hanno alimentato ampie discussioni. Claudio Bioni individua quattro modelli di relazione tra letterati e critica cinematografica<sup>43</sup>. Il primo è rappresentato da Giovanni Raboni, che vive l'esperienza critica come estensione di una passione personale più che come professione stabile. Le sue recensioni, brevi e poco tecnicistiche, evitano

---

<sup>42</sup> Bioni, *Gli anni affollati*, cit., pp. 42-46.

<sup>43</sup> Ibi, pp. 125-165.

riferimenti extracinematografici e riflettono una formazione legata al cinema classico, con un atteggiamento spesso critico verso la produzione contemporanea e il cinema politico.

Il secondo modello è incarnato da Alberto Moravia, la cui attività critica è più sistematica e strutturata: le sue recensioni combinano narrazione della trama, individuazione di nodi problematici e analisi interpretativa, spesso sostenuta da riferimenti letterari, marxisti e psicoanalitici. Pur mostrando apertura verso il cinema politico, Moravia privilegia l'indagine dei significati impliciti e mantiene una posizione cauta su temi come la sessualità.

Un approccio differente è quello di Oreste Del Buono, caratterizzato da uno stile volutamente dimesso e da un linguaggio accessibile. La sua critica si concentra meno sugli aspetti formali e più sulla capacità del film di suscitare emozioni, mostrando una particolare attenzione per il cinema commerciale e popolare.

Infine, Ruggero Guarini rappresenta la figura dell'intellettuale esterno al campo cinematografico, che utilizza il cinema come strumento per riflettere su dinamiche socio-culturali più ampie. I suoi interventi, spesso polemici e controcorrente, privilegiano l'analisi ideologica rispetto a quella estetica e si collocano in una prospettiva critica verso il consumo di massa e alcune posizioni della stessa sinistra.

A fronte delle numerose differenze, questi autori condividono alcuni tratti comuni: innanzitutto, testimoniano la crescente centralità sociale del cinema come oggetto di riflessione intellettuale; inoltre, contribuiscono a rafforzare criteri di distinzione culturale, spesso privilegiando il cinema d'autore rispetto a quello di consumo. In terzo luogo, utilizzano il cinema come occasione per riflessioni morali e ideologiche, talvolta a discapito dell'analisi linguistica del mezzo. Infine, pur opponendosi alla censura, mantengono un atteggiamento critico verso determinati eccessi rappresentativi, evidenziando le tensioni tra libertà espressiva e giudizio estetico.

Sul versante del consumo cinematografico, un'indagine condotta dalla Doxa nel 1977 evidenzia tre tendenze principali: in primo luogo, il calo del pubblico nelle sale, soprattutto tra gli adulti, accompagnato da una preferenza per il cinema d'intrattenimento, da una crescente attenzione ai registi e da una maggiore informazione preventiva sui film; in secondo luogo, il ruolo centrale dei giovani (15-24 anni), le cui scelte risultano influenzate anche dalla classe sociale, con una maggiore propensione delle fasce medio-alte verso il cinema d'autore; infine, il rapporto sempre più stretto tra cinema e televisione che, pur sottraendo spettatori alle sale, contribuisce alla diffusione della cultura cinematografica. Nonostante la diminuzione delle presenze in sala, il cinema rimane al centro del dibattito culturale tra la fine degli anni Settanta e l'inizio degli Ottanta, anche grazie all'espansione di nuovi canali di diffusione come la televisione, l'editoria specializzata e i circuiti alternativi. In questo contesto si sviluppano i cineclub, la cui evoluzione è articolata in tre fasi: una prima, nel

secondo dopoguerra, con finalità prevalentemente didattiche; una seconda, tra anni Cinquanta e Settanta, caratterizzata da un forte orientamento politico e culturale; e una terza, segnata dalla nascita di associazioni strutturate, come la Federazione Italiana Cineforum, e dalla diffusione delle sale d'essai.

I cineclub, pur condividendo una visione comune della cultura cinematografica, si differenziano per pratiche organizzative e gusti del pubblico, ponendosi spesso in alternativa ai cineforum tradizionali. Tuttavia, l'eccesso di offerta filmica genera una frammentazione della fruizione, favorendo una progressiva attenuazione della distinzione tra cinema "alto" e "basso" e contribuendo alla nascita di nuove generazioni cinefile. Queste ultime, influenzate dai movimenti post-1968, concepiscono il cinema come strumento di espressione politica e sociale, senza trascurarne la dimensione estetica.

Parallelamente, tra anni Settanta e Ottanta, la fruizione cinematografica si trasforma profondamente: il cinema esce dalle sale tradizionali grazie ai cineclub e soprattutto alle televisioni private, che ampliano l'accesso ai film, includendo sia classici sia opere controverse. Tale diffusione, sebbene talvolta legata a pratiche irregolari di reperimento delle copie, contribuisce a ridefinire il ruolo del cinema nella società.

Bisoni individua infine tre modalità di fruizione tipiche del decennio: una prima legata ai circuiti istituzionali (cineforum e sale d'essai), una seconda più "culturale" propria dei cineclub, in cui il cinema diventa oggetto di consumo intensivo e quasi feticistico, e una terza fondata sulla conservazione e circolazione delle copie, che consente la riscoperta e la durata nel tempo delle opere filmiche, trasformandole in veri e propri oggetti di memoria<sup>44</sup>. E conclude con l'esperienza delle rassegne estive di Piazza Massenzio, avviate nel 1977: nonostante difficoltà organizzative e tensioni culturali, esse testimoniano il persistente interesse del pubblico per il cinema, inteso non tanto come singolo film, ma come esperienza collettiva e condivisa.

## 1.5. La voce dei protagonisti

Nel settembre 2010 «Cineforum» dedica uno *Speciale Critica*, a cura di Michele Marangi e Lorenzo Pellizzari, volto a raccogliere riflessioni, contributi e interviste dei principali collaboratori della rivista, offrendo così una panoramica articolata sul ruolo e sulle trasformazioni della critica cinematografica contemporanea<sup>45</sup>.

---

<sup>44</sup> Ibi, pp. 170-197.

<sup>45</sup> M. Marangi e L. Pellizzari, *Speciale Critica*, «Cineforum», a. 50, n. 7, settembre 2010, pp. 53-74.

L'articolo si apre con l'intervento di Luca Malavasi, il quale sottolinea come la critica rappresenti ancora oggi un ambito vivo e dinamico, oggetto di dibattito e trasmissione anche in ambito accademico. In questo contesto, essa assume una duplice funzione: da un lato costituisce uno strumento formativo, capace di sviluppare negli studenti una consapevolezza analitica; dall'altro, è una pratica personale che consente di coltivare e approfondire la passione per il cinema. La critica, dunque, non si configura esclusivamente come professione, ma anche come esercizio intellettuale e forma di partecipazione culturale.

Successivamente, il contributo lascia spazio a una serie di interviste ai recensori della testata (pp. 55-57), nelle quali vengono affrontate questioni centrali quali la funzione della critica, i criteri valutativi, il concetto di autorevolezza, il rapporto con il pubblico e l'impatto delle nuove tecnologie, in particolare di Internet.

Tra le testimonianze più articolate emerge quella di Lorenzo Pellizzari (pp. 58-61), che ripercorre il proprio avvicinamento alla critica attraverso la lettura, in giovane età, di recensioni sui quotidiani fin dal 1958. Parti di questi testi vengono riproposti all'interno dell'articolo, fungendo da termine di confronto con le posizioni dei critici contemporanei e permettendo di evidenziare continuità e trasformazioni nel discorso critico.

Il primo intervistato è Pier Maria Bocchi, il quale riprende un tema ricorrente nel dibattito teorico: la presunta "inutilità" della critica, soprattutto in un contesto in cui – a suo parere – «è già stato detto tutto». Tuttavia, Bocchi ribadisce come essa mantenga una funzione essenziale di orientamento per il pubblico. Egli insiste inoltre sulla difficoltà, da parte degli spettatori, di distinguere tra critica autorevole e non, sottolineando come il buon recensore debba saper comunicare efficacemente con diversi tipi di pubblico. L'autorevolezza, secondo Bocchi, deriva sia dal riconoscimento dei lettori sia, soprattutto, dalla competenza e dal rigore del critico, il quale deve adottare un tono deciso senza sconfinare nell'arroganza.

Un ulteriore aspetto rilevante del suo intervento riguarda il rifiuto della "medietà": Bocchi sostiene che la critica debba avere il coraggio di esprimere giudizi netti, anche fortemente negativi, al fine di stimolare il dibattito. Egli stesso ammette di aver inizialmente adottato una postura provocatoria, stroncando opere ampiamente apprezzate; con il tempo, tuttavia, ha maturato una maggiore consapevolezza, riconoscendo come il confronto tra posizioni divergenti possa risultare più produttivo della semplice contrapposizione. Infine, Bocchi evidenzia la dimensione storica e relativa del giudizio critico, sottolineando come esso possa mutare nel tempo in relazione a fattori culturali e sociali.

L'intervento di Roberto Curti si inserisce in continuità con queste riflessioni, ribadendo la necessità di una critica capace di raggiungere un pubblico ampio, ma al contempo di superare una mera

funzione informativa. Secondo Curti, il compito del critico non è quello di trasmettere nozioni statiche, bensì di fornire strumenti interpretativi e stimolare il pensiero critico dello spettatore. I criteri di valutazione da lui adottati comprendono tanto gli aspetti tecnici ed estetici quanto quelli contenutistici, includendo il messaggio dell'opera e il pubblico di riferimento.

Curti sottolinea inoltre la fallibilità del giudizio immediato, spesso influenzato da fattori contingenti; per questo motivo, ritiene fondamentale la revisione delle opere nel tempo, al fine di consolidare o riconsiderare le proprie valutazioni. Interessante è anche il confronto tra critica cinematografica e musicale, ambito in cui Curti opera parallelamente: egli evidenzia la necessità, tanto per il cinema quanto per la musica, di sviluppare una sensibilità specifica, un "terzo occhio", utile anche per esplorare il significato nell'analisi filmica.

Infine, il critico affronta il tema della rivalutazione del cinema di genere, in particolare dell'horror, sottolineando come autori inizialmente marginalizzati siano stati successivamente riconosciuti come figure centrali. Tuttavia, mette in guardia dal rischio di una rivalutazione indiscriminata, che potrebbe portare a una sopravvalutazione di opere prive di reale valore.

Per quanto riguarda l'impatto di Internet, Curti riconosce le potenzialità del mezzo nella diffusione della cultura cinematografica e musicale e nella creazione di spazi di confronto; al tempo stesso, evidenzia criticità legate alla diffusione di contenuti non qualificati e alla trasformazione di alcuni spazi digitali in strumenti di autocelebrazione piuttosto che di autentico dibattito critico.

Roberto Escobar ribadisce il senso di "inutilità" della critica di fronte a determinati fenomeni, in particolare alla pervasività della televisione; al contempo, individua una sua funzione specifica e ancora significativa nel sostenere e valorizzare opere sperimentali che altrimenti rischierebbero di passare inosservate. Interrogato sui propri criteri di valutazione, il recensore distingue due modalità di fruizione personale: da un lato quella del fruitore esigente, che richiede coerenza formale e rifiuta elementi superflui quali dialoghi ridondanti che sostituiscono le immagini, sequenze eliminabili o interpretazioni poco convincenti; dall'altro quella dello spettatore "semplice", animato dal desiderio di lasciarsi coinvolgere e affascinare dall'esperienza cinematografica. Escobar, la cui attività non si limita alla critica, ma si estende anche all'insegnamento universitario di filosofia politica, evidenzia come le due dimensioni, lungi dall'essere separate, tendano a influenzarsi reciprocamente, contribuendo a una lettura più stratificata delle opere. Nell'ambito della sua collaborazione con l'inserito domenicale de «Il Sole 24 Ore», dichiara di privilegiare la trattazione del film della settimana che maggiormente lo ha colpito, pur non escludendo occasionali stroncature, definite come un "piacere amaro". In conclusione, Escobar individua alcune competenze fondamentali per l'esercizio della critica cinematografica: la visione e revisione costante di un ampio numero di film, il coraggio

di esprimere giudizi personali e la capacità di vivere il cinema con lo stesso coinvolgimento con cui si vive l'esperienza di vita quotidiana.

Bruno Fornara, dal canto suo, dichiara di non interrogarsi più sulla presunta inutilità della critica, ritenendo tali questioni ormai superate. Nonostante la diffusione di posizioni catastrofiste – sintetizzabili in affermazioni quali “non esiste più buona letteratura” o “non si realizzano più grandi film” – egli sostiene che la critica continui a essere necessaria fintanto che esisteranno le arti, a condizione che sappia rinnovarsi attraverso una scrittura efficace e rivolta al pubblico.

Il metodo critico di Fornara si articola in diverse fasi operative. In primo luogo, egli effettua una visione iniziale del film in modo disteso, senza particolari sovrastrutture analitiche. Successivamente, qualora l'opera venga ritenuta interessante, decide di dedicarle una recensione; in questo senso, evidenzia come i collaboratori di «Cineforum» godano di una certa libertà nella scelta dei titoli da trattare, evitando così di scrivere su opere ritenute poco stimolanti. Nel caso in cui il film susciti un reale interesse, Fornara procede a una seconda visione più analitica, durante la quale prende appunti, spesso collocandosi in posizioni appartate della sala per non disturbare la proiezione. L'attenzione si concentra in particolare su quei momenti in cui racconto, significato e messa in scena si integrano in modo armonico, ossia laddove il cinema esprime pienamente le proprie potenzialità espressive. La fase conclusiva consiste nella stesura della recensione, intesa non come semplice attribuzione di un giudizio sintetico, ma come spazio di riflessione articolata sull'opera.

In merito all'uso di sistemi di valutazione numerici o a stelle, Fornara esprime una preferenza per analisi approfondite, pur riconoscendo l'utilità di tali strumenti sintetici, soprattutto in una prospettiva divulgativa; egli stesso ricorda come, in gioventù, tali indicazioni abbiano contribuito alla scoperta di numerosi film di valore. Un passaggio significativo dell'intervista riguarda il volume da lui dedicato a *La morte corre sul fiume* (*The Night of the Hunter*, 1955) di Charles Laughton. Le motivazioni alla base di questo lavoro risiedono nel giudizio estremamente positivo attribuito all'opera, nella scarsa conoscenza del film da parte del pubblico italiano alla fine degli anni Novanta, nel mancato riconoscimento critico come capolavoro e, infine, nell'eccezionale equilibrio tra forma e contenuto raggiunto dal regista.

Alla domanda relativa ai film imprescindibili per un giovane aspirante critico o appassionato, Fornara suggerisce di affidarsi ai dizionari di cinema e di orientarsi verso le opere maggiormente apprezzate, sottolineando come la costruzione di una solida cultura cinematografica passi inevitabilmente attraverso una visione ampia e sistematica.

L'intervistato ricostruisce inoltre la nascita di *Ring*, il primo festival italiano dedicato alla critica cinematografica, nato dall'evoluzione del Premio Adelio Ferrero per giovani critici, istituito ad Alessandria e successivamente trasformato in una vera e propria manifestazione. In chiusura, Fornara

rivolge un consiglio alle nuove generazioni: non limitarsi alla visione di film e alla lettura di testi specialistici, ma sviluppare una formazione culturale più ampia, che includa ambiti umanistici, filosofici e scientifici, indispensabili per una comprensione più profonda del fenomeno cinematografico.

Anton Giulio Mancino ribadisce il ruolo fondamentale della critica cinematografica come strumento di informazione e, soprattutto, di educazione dello spettatore allo sviluppo di un pensiero critico e selettivo. Tale funzione, tuttavia, si accompagna a una riflessione problematica: nel corso della storia non sono mancati casi in cui i critici hanno orientato le proprie analisi in base a ideologie politiche, sacrificando così un approccio più equilibrato e imparziale all'opera filmica. Questo elemento evidenzia una delle tensioni interne alla pratica critica, costantemente sospesa tra interpretazione soggettiva e aspirazione all'oggettività. Per Mancino, un film di valore deve essere in grado di offrire una visione del mondo coerente e al contempo originale; egli osserva come una parte consistente della produzione cinematografica contemporanea tenda invece a una certa standardizzazione, fatta eccezione per alcuni autori dotati di una forte identità stilistica, tra cui Marco Bellocchio, Paolo Sorrentino, Nanni Moretti e Matteo Garrone. In quanto docente universitario, Mancino sottolinea inoltre il legame tra critica cinematografica e ambito storico-teorico: la critica non si limita a formulare giudizi, ma contribuisce alla costruzione di un discorso articolato e complesso sull'opera filmica, inserendola in un più ampio contesto culturale. A questa dimensione teorica si affianca anche una pratica autoriale, come dimostra la realizzazione del documentario *Gianfranco Santi: facevo er cinema*, concepito come omaggio a un regista italiano ritenuto ingiustamente marginalizzato.

Tra i critici intervistati compare anche Emanuela Martini, figura centrale della presente ricerca. I criteri da lei adottati nella valutazione di un film si fondano su diversi elementi: il linguaggio cinematografico, lo stile, il grado di originalità e il rispetto delle regole interne al medium. A questi si aggiunge una costante attenzione ai contesti di produzione, quali le condizioni storiche, culturali ed economiche in cui l'opera prende forma. Martini sottolinea inoltre l'importanza, per il critico, di possedere una solida preparazione e di avvicinarsi ai film senza pregiudizi, mantenendo un atteggiamento aperto e analitico.

Riemerge, anche nel suo intervento, la funzione orientativa della critica nei confronti dello spettatore; Martini evidenzia tuttavia come, nel panorama contemporaneo, lo spazio riservato alle recensioni risulti progressivamente ridotto, sia nei quotidiani sia nei nuovi media digitali, come vlog e piattaforme online. In qualità di docente di scrittura per il cinema in un Master, sostiene infine che la critica possa essere insegnata attraverso l'acquisizione di specifici strumenti analitici e criteri valutativi; il compito dell'insegnante non è tanto quello di trasmettere un modello univoco, quanto piuttosto di guidare gli studenti nello sviluppo di una propria voce critica, autonoma e consapevole.

Paolo Mereghetti ritiene che il critico non debba assumere una posizione giudicante in senso stretto, quanto piuttosto svolgere una funzione interpretativa, aiutando i lettori a comprendere la visione e le intenzioni di un'opera cinematografica. In questa prospettiva, egli manifesta una certa perplessità nei confronti delle recensioni fondate esclusivamente su sistemi di valutazione numerica o a punteggio, poiché prive di un adeguato approfondimento analitico; tuttavia, non ne nega del tutto l'utilità, riconoscendo come esse possano comunque offrire un orientamento immediato allo spettatore, sebbene in forma semplificata. Interrogato sulle trasformazioni del cinema contemporaneo rispetto a quello moderno, Mereghetti individua un cambiamento significativo: se i film legati alla stagione della Nouvelle Vague ponevano al centro l'essere umano e la dimensione narrativa, il cinema odierno sembra privilegiare maggiormente lo sviluppo tecnologico, con particolare attenzione a elementi come il comparto sonoro e le tecnologie tridimensionali. Per quanto concerne il rapporto tra critica e nuovi media, egli sostiene che Internet non debba essere considerato né superiore né inferiore alla carta stampata; ciò che risulta determinante è piuttosto la qualità del pensiero critico, ossia la capacità di proporre riflessioni coerenti, argomentate e stimolanti.

L'ultimo intervento è quello di Adriano Piccardi, il quale sottolinea la difficoltà di definire con precisione il ruolo della critica nel contesto contemporaneo. Secondo Piccardi, si è progressivamente affermata una tendenza per cui i critici non si rivolgono più a un pubblico generalista da orientare, ma piuttosto a una cerchia ristretta di appassionati, generando così un circuito autoreferenziale che rischia di sfociare in forme di elitismo.

Nel suo approccio analitico, Piccardi dichiara di bilanciare razionalità ed emozione, attribuendo particolare importanza alle modalità attraverso cui i contenuti vengono espressi all'interno dell'opera. Il suo metodo di lavoro non si discosta significativamente da quello di altri critici: durante la visione prende appunti, che vengono successivamente rielaborati e organizzati in fase di scrittura. Dal punto di vista stilistico, egli evidenzia la volontà di restituire la complessità delle suggestioni offerte dal film, evitando eccessive semplificazioni che potrebbero impoverire l'analisi.

Piccardi ricorda inoltre alcuni episodi in cui ha assunto una posizione difensiva nei confronti di autori da lui ritenuti meritevoli, tra cui Clint Eastwood, di cui ha contribuito alla valorizzazione critica anche attraverso la recensione di *Gunny (Heartbreak Ridge, 1986)* pubblicata su «Cineforum». Nel corso della sua carriera, egli è giunto a ricoprire il ruolo di direttore della rivista; a tal proposito, nell'ultima parte dell'intervista ripercorre il proprio percorso professionale, da collaboratore a responsabile della testata, soffermandosi anche sulla storia e sull'identità editoriale del periodico: «Credo che «Cineforum» si sia sempre distinta per la ricerca di un terreno il più possibile ampio sul quale esercitare il proprio lavoro critico. Questo anche in anni durante i quali prevaleva un approccio sicuramente più politicamente impegnato alla materia cinematografica e al ruolo del critico.

«Cineforum» è una “rivista di cultura cinematografica”: ha cercato e cerca di interpretare questa definizione che ha voluto darsi nel modo più autentico, dando spazio a voci, punti di vista, interessi differenti, a volte al limite della dissonanza. È rischioso, certo, e può ingenerare accuse di incoerenza da parte di qualcuno. Ma «Cineforum» non ha mai voluto essere una rivista “di tendenza”, piuttosto un luogo in cui si incrocino, si incontrino, pensieri sul cinema in modo possibilmente dialettico per un arricchimento reciproco. Tutto questo cercando di muoverci in equilibrio tra l’attualità e la storia del cinema, in una prospettiva che sappia mantenere il giusto rapporto tra i piani che modulano la visione complessiva della materia»<sup>46</sup>.

In conclusione, il fenomeno della critica cinematografica si configura come un ambito complesso e intrinsecamente contraddittorio, difficilmente riducibile a una definizione univoca. Essa può essere intesa, al contempo, come pratica interpretativa, attività discorsiva e istituzione culturale sviluppatasi successivamente alla nascita del cinema. Ancora oggi risultano oggetto di dibattito il suo ruolo e la sua funzione: da un lato, la critica è chiamata a selezionare, interpretare e orientare, contribuendo a individuare criteri di valore che si avvicinino a un’idea di canone estetico; dall’altro, essa rimane inevitabilmente attraversata da elementi di soggettività, legati alla sensibilità individuale del recensore. La sua utilità si manifesta soprattutto nella capacità di guidare il pubblico all’interno di un panorama audiovisivo sempre più ampio e complesso; tuttavia, non mancano casi in cui il giudizio critico si rivela poco incisivo rispetto al successo o all’insuccesso commerciale delle opere. La presente ricognizione rappresenta soltanto una delle possibili prospettive attraverso cui osservare la critica cinematografica, e si pone come introduzione al tema centrale del lavoro: l’attività di Emanuela Martini all’interno di «Cineforum», sviluppatasi nell’arco di oltre cinquant’anni e oggetto di analisi approfondita nei capitoli successivi.

---

<sup>46</sup> Ibi, p. 74.

## Capitolo 2: «Cineforum» e la critica: il contributo di Emanuela Martini

### 2.1. La rivista «Cineforum»

La rivista «Cineforum»<sup>47</sup> viene fondata a Venezia nel 1961 da Vincenzo Gagliardi come bollettino mensile della FIC (Federazione Italiana Cineforum), sotto la direzione di Camillo Bassotto. La nascita della testata si inserisce nel contesto culturale del secondo dopoguerra, fortemente influenzato dall'ambiente cattolico e dall'associazionismo, in cui il cinema viene concepito anche come strumento educativo e formativo. In questa fase iniziale, la linea editoriale della rivista risente dei legami con l'area democristiana: le valutazioni critiche sono spesso orientate dal magistero ecclesiastico e tendono a conformarsi ai principi della dottrina cristiana. L'obiettivo principale della pubblicazione è infatti di natura didattica, in continuità con la funzione dei cineforum intesi come momenti di discussione collettiva e di alfabetizzazione cinematografica. «La sua stessa denominazione, che apparve all'inizio in due termini, Cine Forum, suggeriva del resto la sua immediata vicinanza e similarità con la prassi educativa, allora in auge appunto nei cineforum, di proiezione del film e successivo dibattito pedagogico sui suoi valori morali. Il fine era di educare lo spettatore a riconoscere la 'verità' di un film misurandola con il messaggio cristiano. [...] Da qui, un rapporto privilegiato con autori quali Ingmar Bergman, di cui vennero pubblicate sceneggiature complete e dialoghi di film, o Carl Theodor Dreyer, che nel 1964 affidò a C. i diritti di pubblicazione dei suoi scritti in Italia»<sup>48</sup>.

Nonostante tali legami ideologici, «Cineforum» si distingue fin da subito per una certa apertura nei confronti di voci critiche eterogenee, accogliendo collaboratori anche distanti dall'orientamento cattolico ufficiale, come Sandro Zambetti, figura che negli anni Cinquanta aveva avuto contrasti con le istituzioni ecclesiastiche. In seguito, le tensioni politico-sociali che attraversano l'Italia negli anni Settanta si riflettono inevitabilmente anche all'interno della FIC e della rivista stessa. Dopo la morte di Vincenzo Gagliardi nel 1968, Zambetti assume la direzione della Federazione, avviando una fase di rinnovamento che comporta significativi cambiamenti editoriali e alcune dimissioni all'interno della redazione.

A seguito di una crisi interna e di accuse relative a un presunto allontanamento dagli obiettivi originari della testata, Zambetti viene comunque riconfermato nel 1970, inaugurando una nuova fase per «Cineforum». Tra le principali trasformazioni si segnalano il trasferimento della sede da Venezia a Bergamo, il cambiamento del formato editoriale – dal tradizionale 150x200 a un formato quadrato –

---

<sup>47</sup> Sulla storia della rivista si veda Marco Scollo Lavizzari, *Cineforum*, in Enzo Siciliano (a cura di), *Enciclopedia del cinema*, vol. 2, Istituto dell'Enciclopedia Italiana Treccani, Roma, 2003, pp. 26-27.

<sup>48</sup> *Ibi*, p. 26.

e una maggiore attenzione verso cinematografie alternative e opere meno commerciali. In questo periodo si amplia anche il gruppo dei collaboratori, con l'ingresso di figure di rilievo della critica italiana quali Adelio Ferrero, Morando Morandini, Italo Moscati, Giovanni Raboni, Roberto Escobar e Vittorio Giacci: nel comitato redazionale vi sono, tra gli altri, Darko Bratina e Livio Sguinci.

Se nei primi anni la rivista si caratterizza per un forte interesse nei confronti del cinema d'autore – in particolare per registi come Ingmar Bergman – e per un certo ottimismo verso le prospettive del linguaggio cinematografico, nella seconda metà degli anni Settanta emerge un atteggiamento più critico e talvolta pessimista nei confronti delle nuove produzioni, accompagnato da un'intensa riflessione sul ruolo dell'associazionismo di base e della cultura cinematografica militante. Parallelamente, emerge una certa diffidenza nei confronti del cinema di impegno civile in forma spettacolare e una valutazione spesso critica del genere poliziesco. La rivista si schiera apertamente a favore del cinema militante e ospita riflessioni teoriche aggiornate, come quelle di Piero Antonio Lacqua. A partire dal biennio 1974–1975, tuttavia, l'accento politico tende ad attenuarsi, lasciando spazio a giudizi più equilibrati e a una maggiore apertura verso la sperimentazione formale di autori come Jean-Luc Godard e Stanley Kubrick, oltre che verso generi precedentemente marginalizzati.

Negli anni Ottanta «Cineforum» si orienta maggiormente verso l'attualità cinematografica, privilegiando i film in uscita nelle sale. A partire dal 1981 la rivista adotta una nuova veste grafica e introduce recensioni più sintetiche. Tra il 1981 e il 1982 nascono rubriche come *Flashback* e *Sequenze*, mentre dal 1983 vengono introdotti gli *Speciali*, il primo dei quali è dedicato a *E.T. L'extra-terrestre* (*E.T. the Extra-Terrestrial*, di Steven Spielberg, 1982), segnando un rinnovato rapporto con l'industria cinematografica contemporanea. Nel corso del decennio si registra inoltre una crescente attenzione verso il cosiddetto “nuovo cinema”, con riferimenti ad autori emergenti come Luc Besson e Neil Jordan, accanto all'analisi dei lavori più recenti di registi affermati come Stanley Kubrick.

Negli anni Novanta la rivista subisce ulteriori modifiche, tra cui un nuovo formato editoriale (210x276), e prosegue nel solco dell'approfondimento critico attraverso *Speciali* e dossier dedicati alle uscite cinematografiche. Particolare rilievo assumono i numeri celebrativi dedicati al centenario del cinema (nn. 341-345), che testimoniano la volontà della rivista di coniugare analisi storica e attenzione all'attualità. Rimane inoltre centrale il legame con l'associazionismo culturale, che continua a rappresentare una componente identitaria della testata<sup>49</sup>.

Come riporta la sezione “Chi siamo” del sito ufficiale (<https://cineforum.it/>), nel 2020 la rivista si rilancia con il titolo «Cineforum nuova serie», ripartendo simbolicamente dal numero zero. La periodicità diventa trimestrale, con quattro uscite annuali (marzo, giugno, settembre e dicembre), e la direzione viene affidata a Emanuela Martini, che firma anche gli editoriali di ciascun numero. Questa

---

<sup>49</sup> Ibi, p. 27.

nuova fase editoriale amplia ulteriormente l'orizzonte tematico della rivista, includendo non solo il cinema internazionale – con particolare attenzione a generi, tendenze e autori – ma anche le produzioni televisive, i contenuti web e le piattaforme di streaming, riflettendo i mutamenti del panorama audiovisivo contemporaneo. Oggi «Cineforum» continua a rivolgersi a un pubblico di studiosi, appassionati e operatori del settore, mantenendo una rete di abbonati e lettori fidelizzati. La distribuzione avviene attraverso oltre cinquanta librerie legate alla FIC, oltre che in sale cinematografiche, biblioteche e istituzioni scolastiche, sia in Italia sia all'estero, confermando il ruolo della rivista come punto di riferimento nel panorama della critica cinematografica italiana<sup>50</sup>.

## 2.2. La critica su «Cineforum»

Data la notevole vastità e varietà nel tempo di rubriche dedicate alla critica cinematografica su «Cineforum», si cercherà di affrontarne la specificità descrivendole brevemente, soffermandosi in particolare sulle rubriche a cui collabora Emanuela Martini, la cui attività costituisce il focus della ricerca.

### *Le Schede*

Le recensioni dedicate alle pellicole di recente distribuzione in Italia trovano spazio, all'interno della rivista nella rubrica *Schede* che consente agli autori analisi piuttosto ampie. Il primo contributo di Emanuela Martini in questa sezione è rappresentato dalla recensione di *Sotto il selciato c'è la spiaggia* (*Die allseitig reduzierte Persönlichkeit – Redupers*, di Helma Sanders-Brahms, 1977), pubblicata su «Cineforum» nel numero di gennaio dello stesso anno. Prima di avviare l'analisi del film, Martini propone una riflessione sul problema della distribuzione del cinema tedesco nell'Italia degli anni Settanta, sottolineandone la scarsa visibilità presso il pubblico nazionale. In questo contesto, l'opera di Sanders-Brahms rappresenta un'eccezione, riuscendo a ottenere un discreto riscontro commerciale nonostante la scelta, allora poco consueta, di una distribuzione in lingua originale con sottotitoli, soluzione economicamente vantaggiosa ma ancora poco familiare agli spettatori italiani. La critica inquadra inoltre la figura della regista, evidenziandone il ruolo all'interno della cinematografia tedesca e la sua attenzione alla dimensione realistica e alla critica sociale. Sanders-Brahms si distingue anche per un approccio non autoriale in senso assoluto, collaborando con altri professionisti pur ricoprendo spesso più ruoli produttivi e creativi. Per quanto riguarda il contenuto del film, Martini individua nella relazione tra i due protagonisti, destinata a una separazione finale, un elemento che richiama, sul piano tematico, le poetiche di Ingmar Bergman e Michelangelo Antonioni. Il giudizio complessivo risulta tuttavia moderato: pur riconoscendo l'efficacia di alcune sequenze, la critica

---

<sup>50</sup> <https://cineforum.it/pagina/chi-siamo>

evidenzia come diversi momenti e la stessa fotografia in bianco e nero appaiano eccessivamente derivativi, generando un effetto di déjà-vu. Anche sul piano tecnico, l'opera viene ritenuta poco incisiva, incapace di valorizzare pienamente il racconto. Dal punto di vista tematico, Martini sottolinea la centralità della questione femminista, considerata però meno sviluppata rispetto ad altri nuclei narrativi. La protagonista Grischa si trova infatti di fronte a una scelta tra la relazione sentimentale – che implica l'accettazione di dinamiche patriarcali – e l'adesione a una prospettiva di emancipazione femminile. A ciò si aggiunge il tema dell'aborto, affrontato in relazione alle oscillazioni legislative della Germania del periodo, che incidono direttamente sulla libertà individuale della donna. Un ulteriore elemento di interesse è rappresentato dal personaggio maschile di Henrick, ex militante del Sessantotto, attraverso cui la regista riflette sulla disillusione seguita ai movimenti di protesta. In questo senso, Henrick si configura come una figura speculare rispetto a Grischa: mentre lui perde progressivamente fiducia nell'impegno politico, lei intraprende un percorso di presa di coscienza. Secondo Martini, questo aspetto risulta più convincente rispetto alla trattazione del femminismo.

La recensione si conclude con un'osservazione sul finale aperto del film, concepito dalla regista come stimolo al dibattito, ma giudicato dalla critica poco riuscito, in quanto sospeso in una dimensione ambigua tra chiarezza ed enigma, contribuendo a un esito complessivamente interlocutorio dell'opera<sup>51</sup>.

L'esempio evidenzia la tipologia dei contributi che vengono richiesti nell'ambito della rubrica, capaci di analizzare il film prescelto in profondità, non solo negli aspetti estetici o contenutistici, ma anche rispetto a un panorama più ampio storico-sociale.

#### *Filmguida e Filmese*

La rubrica Filmguida raccoglie invece opinioni più veloci sulle pellicole uscite nel mese da parte dei diversi recensori (come Ermanno Comuzio, Tullio Masoni e Pier Maria Bocchi, tra i numerosi altri) ed è sempre inserita nelle ultimissime pagine della rivista.

Emanuela Martini esordisce in questa rubrica con una breve recensione di *Due vite, una svolta* (*The Turning Point*, di Herbert Ross, 1977), definito come un'opera che non riesce a sviluppare pienamente il proprio potenziale narrativo, in particolare per quanto riguarda il rapporto tra le due protagoniste<sup>52</sup>. A partire dal numero di gennaio-febbraio 1979, la rubrica assume la denominazione di *Filmese*, mantenendo la funzione di spazio dedicato a giudizi sintetici ma articolati sulle uscite cinematografiche<sup>53</sup>. Nel corso degli anni, la sezione subisce ulteriori trasformazioni: dal numero di

---

<sup>51</sup> E. Martini, *Sotto il selciato c'è la spiaggia di Helma Sanders*, «Cineforum», a. 17, n. 1, gennaio 1977, pp. 63-74.

<sup>52</sup> E. Martini, *Filmguida - Due vite una svolta*, a. 19, nn.1-2 (gennaio-febbraio 1979), pp.76-77.

<sup>53</sup> E. Martini, *Filmese - Amore al primo morso - Harry e Tonto*, «Cineforum», a. 20, n. 1, gennaio-febbraio 1980, pp. 71-73.

luglio-agosto 1982 vengono incluse anche recensioni di libri e saggi a tema cinematografico<sup>54</sup>, talvolta collocate nelle pagine iniziali della rivista, mentre le recensioni filmiche restano in chiusura. Altre volte la rubrica viene nominata *Filmese* e *Visti in TV*, pertanto si allarga a recensire non solo i film in sala ma anche quelli trasmessi alla TV, a partire da novembre 1986<sup>55</sup>. L'ultimo contributo di Martini a *Filmese* è presente nel numero di «Cineforum» del gennaio-febbraio 1999<sup>56</sup>.

### *Gli speciali*

Un'ulteriore tipologia di contributo presente all'interno della rivista è rappresentata dallo *Speciale*, generalmente collocato come sezione centrale del numero e concepito come spazio di approfondimento collettivo. In tale rubrica confluiscono interventi di diversi critici su un medesimo tema, che può consistere tanto in una riflessione di carattere teorico o storico quanto, più frequentemente, in un'analisi articolata di un singolo film o di un insieme di opere affini.

Emanuela Martini esordisce in questa sezione con lo *Speciale Shining. Storia della porta*, pubblicato nel numero di febbraio-marzo 1981, dedicato a *Shining* (*The Shining*, di Stanley Kubrick, 1980), contributo che sarà oggetto di un'analisi più approfondita nel capitolo relativo ai generi cinematografici<sup>57</sup>. In alcuni casi, gli *Speciali* si articolano in più puntate distribuite su diversi numeri della rivista: è il caso, ad esempio, dello *Speciale cinema italiano*, i cui interventi si estendono dal numero di gennaio-febbraio<sup>58</sup> 1987 fino a maggio dello stesso anno<sup>59</sup>, offrendo una panoramica ampia e stratificata sulla produzione nazionale, tema che verrà ulteriormente approfondito nel capitolo dedicato alle cinematografie internazionali.

Accanto a questa tipologia, si collocano anche gli *Speciale Immagini*, caratterizzati dall'integrazione tra testo critico e apparato iconografico. Un esempio significativo è *Speciale Immagini. Superset d'autore* (gennaio-febbraio 1994), in cui viene ricostruita la storia dei grandi set nel cinema d'autore, mettendo in luce il rapporto tra ambizione artistica e dimensione spettacolare. Tra i casi contemporanei citati figurano opere come *Così lontano, così vicino* (*In weiter Ferne, so nah!*, di Wim Wenders, 1993), *Piccolo Buddha* (*Little Buddha*, di Bernardo Bertolucci, 1993) e *Il ventre dell'architetto* (*The Belly of an Architect*, di Peter Greenaway, 1987), esempi di un cinema capace di coniugare sperimentazione formale, valore artistico e ingenti risorse produttive.

---

<sup>54</sup> E. Martini e G. De Santis, *Filmese e Libri*, «Cineforum», a. 22, nn. 7-8, luglio-agosto 1982, pp. 79-80.

<sup>55</sup> D. Catozzo, E. Comuzio, E. Martini, *Filmese e Visti in Tv*, «Cineforum», a. 26, n. 11, novembre 1986, pp. 74-76.

<sup>56</sup> P. M. Bocchi, A. Bomarsi, G. Manzoli, E. Martini, E. Morreale, A. Piccardi, A. Zanetti, *Filmese*, «Cineforum», a. 39, n. 1, gennaio-febbraio 1999, pp. 34-42.

<sup>57</sup> E. Martini, *Speciale Shining. Storia della porta*, «Cineforum», a. 21, nn. 2-3, febbraio-marzo 1981, pp. 26-28.

<sup>58</sup> E. Martini, *Speciale Cinema italiano-2. Che cosa e come si produce. Il futuro nascosto in una selva di sigle produttive*, «Cineforum», n. 3, marzo 1987, pp. 22-29.

<sup>59</sup> E. Martini, *Speciale Cinema italiano 4: l'art 28. Il malinconico destino dei "prodotti e abbandonati" e Intervista a Daniele Segre. Segre: dobbiamo diventare anche dei buoni imprenditori*, «Cineforum», a. 27, n. 5, maggio 1987, pp. 38-50.

In questa prospettiva, Martini e gli altri autori dello *Speciale* evidenziano come alcuni cineasti europei, tra cui Luchino Visconti, Pier Paolo Pasolini e Federico Fellini abbiano dimostrato la possibilità di realizzare opere complesse, surreali o fortemente connotate sul piano della critica sociale, capaci al contempo di incontrare il favore del pubblico. Tali registi segnano un passaggio significativo da ambientazioni più quotidiane a costruzioni scenografiche elaborate e spettacolari.

Un ruolo centrale nel cosiddetto “colossal d’autore” europeo è attribuito a David Lean, autore di grandi produzioni di successo come *Lawrence d’Arabia* (*Lawrence of Arabia*, 1962), *Il ponte sul fiume Kwai* (*The Bridge on the River Kwai*, 1957) e *Il dottor Živago* (*Doctor Zhivago*, 1965). In questo contesto, Bernardo Bertolucci viene individuato come una figura di continuità rispetto alla tradizione autoriale europea, ma anche come un caso peculiare di regista capace di muoversi tra cinema impegnato e grandi produzioni internazionali. Analogamente, Sergio Leone rappresenta un esempio emblematico di autore che, partendo da produzioni di genere a basso budget, approda a opere di ampio respiro epico e spettacolare.

Lo *Speciale* evidenzia inoltre come, negli anni Ottanta, numerosi tentativi di emulare i grandi modelli del passato si siano rivelati fallimentari, a causa di una tendenza all’autocompiacimento e alla ricerca di un consenso facile presso il pubblico. Tuttavia, sia in Europa sia a Hollywood, persistono esperienze autoriali in grado di coniugare riflessione e spettacolo, come dimostrano i lavori di registi quali Rainer Werner Fassbinder, Nikita Michalkov, Bertrand Tavernier e Peter Greenaway<sup>60</sup>.

Tra gli *Speciali* di particolare rilievo si segnala anche *Speciale Critica* (settembre 2010), curato da Roy Menarini, Giacomo Manzoli, Andrea Mariani e Emiliano Morreale, in cui Martini, insieme ad altri studiosi, viene intervistata sul ruolo e sulle trasformazioni della critica cinematografica contemporanea<sup>61</sup>.

Infine, un caso peculiare è rappresentato dallo *Speciale Cineforum*, realizzato in occasione del cinquantesimo anniversario della rivista: in questa sede, i diversi redattori sono chiamati a confrontarsi con un’opera significativa della storia del cinema. Il contributo di Martini è dedicato a *Il lungo addio* (*The Long Goodbye*, di Robert Altman, 1973), a conferma dell’attenzione costante della critica nei confronti del cinema americano e, in particolare, della filmografia altmaniana<sup>62</sup>.

### *Interviste*

Emanuela Martini si è dedicata, nel corso della sua carriera, anche ad alcune interviste, contribuendo alla realizzazione di dialoghi con importanti figure del panorama cinematografico internazionale. La

---

<sup>60</sup> E. Martini, *Speciale Immagini. Superset d’autore*, «Cineforum», a. 34, nn. 1-2, gennaio-febbraio 1994, pp. 17-32.

<sup>61</sup> M. Marangi e L. Pellizzari, *Speciale Critica*, «Cineforum», a. 50, n. 7, settembre 2010, pp. 53-74.

<sup>62</sup> E. Martini, *Speciale Cineforum 1961-2011. Il lungo addio (The long goodbye di Robert Altman)*, «Cineforum», a. 50, n. 10, dicembre 2010, p. 18.

sua prima intervista pubblicata su «Cineforum» risale all'aprile del 1980, quando collabora con Giorgio Rinaldi e Paolo Vecchi alla stesura di un articolo dedicato al regista Joseph Losey.

Nel corso dell'intervista, una delle prime questioni affrontate riguarda l'esperienza del cineasta nel dirigere film in lingue diverse dall'inglese, dopo una lunga carriera composta prevalentemente da opere anglofone. In particolare, vengono citati *Don Giovanni* (1979), *Le strade del sud* (*Les routes du Sud*, 1978) e *Mr. Klein* (1976). Losey afferma di non aver incontrato particolari difficoltà nel lavorare con troupe internazionali, sottolineando invece la propria attenzione nei confronti delle diverse versioni linguistiche dei film, inclusi i processi di doppiaggio. Un passaggio significativo dell'intervista riguarda proprio *Don Giovanni*, per il quale il regista decide di mantenere i testi cantati in lingua originale, optando per l'uso dei sottotitoli: una scelta che, secondo Losey, può rendere più complessa la fruizione da parte del pubblico. Gli intervistatori propongono inoltre un confronto tra *Mr. Klein* e *La guerra è finita* (*La guerre est finie*, di Alain Resnais, 1966); il regista riconosce alcune affinità tra le due opere, pur sottolineando il rapporto di amicizia con Resnais e riportando come quest'ultimo abbia espresso un giudizio particolarmente positivo sul film. Nella parte conclusiva dell'intervista emergono infine riferimenti alla formazione artistica di Losey, in particolare rispetto al suo interesse per il musical, e ad alcuni progetti futuri<sup>63</sup>.

#### *Primo Piano*

A partire dal 2017, *Cineforum* introduce una nuova rubrica, *Primo Piano*, mantenuta anche nella successiva nuova serie della rivista. Questa sezione si configura come uno spazio di approfondimento dedicato a film di particolare rilievo, o ad autori, correnti e tematiche specifiche, attraverso contributi critici articolati e plurali. In tal senso, *Primo Piano* può essere considerata una naturale evoluzione degli *Speciali*, dei quali riprende la funzione analitica e monografica.

Il primo contributo di Martini in questa rubrica è *Primo piano. Personal Shopper di Olivier Assayas. Fantasmia in un mondo liquido*, pubblicato nel maggio 2017 e dedicato a *Personal Shopper* (2016). In questo intervento, la critica evidenzia come il regista prosegua il proprio percorso di contaminazione tra dimensione reale e immaginaria, generando nello spettatore un senso costante di ambiguità percettiva. Martini sottolinea inoltre la capacità di Assayas di rielaborare, secondo una sensibilità autoriale, elementi riconducibili ai generi thriller e horror. Il film viene posto in relazione con l'opera precedente del regista, *Sils Maria* (*Clouds of Sils Maria*, di Olivier Assayas, 2014), evidenziando come entrambi i lavori attingano a una pluralità di riferimenti culturali e visivi – dal cinema classico alle suggestioni filosofiche, in particolare quelle nietzschiane – nonché a una prospettiva fortemente centrata sull'esperienza femminile.

---

<sup>63</sup> E. Martini, G. Rinaldi, P. Vecchi, *Incontro con Joseph Losey: "tutti politici i miei film"*, «Cineforum», a. 20, n. 4, aprile 1980, pp. 176-179.

Tuttavia, *Personal Shopper* introduce anche elementi di rottura rispetto al film precedente: se *Sils Maria* richiama modelli come *Eva contro Eva* (*All About Eve*, di Joseph L. Mankiewicz, 1950), il film successivo si avvicina maggiormente a una dimensione identitaria fluida, richiamando alcune dinamiche presenti nel cinema di Rainer Werner Fassbinder, in cui il travestimento diventa strumento di ricerca del sé. Martini conclude il suo intervento sottolineando la particolare attenzione posta nella selezione della colonna sonora, elemento che contribuisce in maniera significativa alla costruzione dell'atmosfera del film<sup>64</sup>.

#### *Le rubriche dedicate ai libri*

Accanto alla riflessione cinematografica, «Cineforum» dedica spazio anche al rapporto tra cinema e letteratura, attraverso rubriche e articoli specifici. Oltre alle recensioni librarie talvolta incluse in *Filmese*, Martini contribuisce a diversi interventi che analizzano il dialogo tra la settima arte e i testi scritti. Un primo esempio è rappresentato dalla rubrica *Libri*, all'interno della quale si collocano contributi come *Cinema indipendente USA e Postilla da Cannes. C'era una volta* (giugno 1983)<sup>65</sup> e *Hollywood verso la televisione* (marzo 1984)<sup>66</sup>, nei quali vengono affrontate tematiche legate all'evoluzione dell'industria cinematografica e ai rapporti con altri media.

Un ulteriore caso è costituito dalla sezione *Anteprime*, che nel numero di ottobre 1991 ospita l'intervento *È andata bene la giornata? La guerra di un popolo*, contenente un'anticipazione editoriale redatta dalla stessa Martini, successivamente approfondita nel contesto degli studi sulla cinematografia britannica<sup>67</sup>.

Infine, si segnala la rubrica *Cineforumbook*, alla quale Martini contribuisce in misura più limitata. Questa sezione si propone di analizzare la poetica di un autore attraverso uno o più film, offrendo una prospettiva critica mirata e sintetica. Tra i contributi più significativi si annovera quello dedicato a *Edward mani di forbice* (*Edward Scissorhands*, di Tim Burton, 1990), che sarà oggetto di ulteriore analisi nel paragrafo relativo ai generi horror e gotico<sup>68</sup>.

L'articolo *Book. Scrittori e spioni: Graham Greene e gli altri*, pubblicato su «Cineforum» nell'aprile 2018, rappresenta un esempio significativo dell'interesse di Emanuela Martini per l'intersezione tra cinema e letteratura. In questo contributo, la critica si concentra sulla figura dello scrittore britannico Graham Greene, attivo nella metà del Novecento e considerato uno degli autori

---

<sup>64</sup> E. Martini, *Primo piano Personal Shopper di Olivier Assayas. Fantasmia in un mondo liquido*, «Cineforum», a. 57, n. 4 (maggio 2017), p. 16-18

<sup>65</sup> E. Martini, *Libri. Cinema indipendente USA e Postilla da Cannes. C'era una volta*, «Cineforum», a. 23, n. 6, giugno 1983, pp. 3-10.

<sup>66</sup> E. Martini, *Libri. Hollywood verso la televisione. I primi passi della produzione hollywoodiana nella nuova zona dell'immaginario collettivo. Televisione o morte*, «Cineforum», a. 24, n. 3, marzo 1984, pp. 35-40.

<sup>67</sup> E. Martini, *Anteprime. È andata bene la giornata? La guerra di un popolo*, «Cineforum», n. 10, ottobre 1991, pp. 58-65.

<sup>68</sup> E. Martini, *Cineforumbook Tim Burton. Edward mani di forbice*, «Cineforum», a. 47, n. 7, agosto-settembre 2007, p. 44.

più rilevanti nel panorama narrativo del periodo. Martini ricostruisce il profilo culturale di Greene, evidenziandone le ascendenze letterarie – tra cui il legame con Robert Louis Stevenson – e sottolineando come da tale tradizione egli erediti una predisposizione per il racconto d'avventura, successivamente declinata anche in chiave noir. A ciò si aggiunge un forte interesse per il linguaggio cinematografico, che influenza in maniera decisiva la sua produzione narrativa. Nel corso della sua carriera, in particolare tra gli anni Trenta e Sessanta, Greene opera direttamente nel mondo del cinema, inizialmente come critico e successivamente come sceneggiatore. Alcuni studiosi hanno sollevato perplessità nei confronti della sua scrittura, ritenuta talvolta orientata a favorire una futura trasposizione audiovisiva. Martini risponde a tali osservazioni citando un'intervista in cui lo stesso Greene riconosce di trarre ispirazione dai movimenti di macchina cinematografici per costruire le proprie scene narrative, ponendosi così in continuità con una tradizione ottocentesca in cui gli scrittori si ispiravano invece alla composizione pittorica.

Un momento centrale nella carriera dello scrittore è rappresentato dall'uscita di *Il terzo uomo* (*The Third Man*, di Carol Reed, 1949), di cui Greene firma la sceneggiatura. L'opera si configura come una pietra miliare del cinema noir e segna un punto di svolta anche nella produzione letteraria dell'autore, che da quel momento si orienta con maggiore decisione verso il genere giallo e spionistico. Temi e figure come la “dark lady” o il tradimento all'interno di relazioni amicali maschili diventano elementi ricorrenti di questo immaginario.

La collaborazione tra Greene e il regista Carol Reed non si limita a questo film, ma ha inizio con *Idolo infranto* (*The Fallen Idol*, di Carol Reed, 1948), una spy story incentrata sul punto di vista infantile di un bambino che assiste a un presunto omicidio e si trova di fronte al dilemma se denunciarlo. La ricorrenza del tema dello spionaggio nella produzione di Greene è strettamente legata alla sua esperienza diretta nei servizi segreti britannici (MI6), che costituisce una fonte privilegiata di ispirazione narrativa.

Questa esperienza confluisce anche nella sceneggiatura di *Il nostro agente all'Avana* (*Our Man in Havana*, di Carol Reed, 1959), tratto dall'omonimo romanzo dello stesso Greene. Il protagonista, interpretato da Alec Guinness, incarna una tipologia ricorrente nell'opera dell'autore: quella dell'uomo comune e apparentemente innocente, progressivamente trascinato in situazioni moralmente ambigue. Sia il romanzo sia il film si inseriscono nel contesto della Guerra fredda, periodo in cui la produzione culturale britannica è fortemente influenzata dal timore di infiltrazioni interne – la cosiddetta “quinta colonna” – e vede la diffusione di numerose opere a tema spionistico. Martini osserva inoltre come molti degli autori britannici attivi in questo filone abbiano avuto esperienze dirette nei servizi segreti, elemento che contribuisce a conferire autenticità alle narrazioni. La fascinazione per il tema dello spionaggio, lungi dall'esaurirsi con la fine della Guerra fredda,

continua infatti a caratterizzare la cultura britannica contemporanea, sia in ambito letterario sia cinematografico<sup>69</sup>.

#### *Rubriche minori e articoli occasionali*

Accanto alle principali sezioni della rivista, «Cineforum» ospita anche rubriche meno frequenti, alle quali Martini contribuisce in modo più sporadico. Tra queste si segnala *Flashback*, dedicata alla rilettura critica di opere e autori del passato. Il primo intervento di Martini in questa rubrica è *Flashback 1949. Idolo infranto e Il terzo uomo di Carol Reed*, pubblicato nel dicembre 1989<sup>70</sup>, in cui vengono analizzati *Idolo infranto* (*The Fallen Idol*, di Carol Reed, 1948) e *Il terzo uomo* (*The Third Man*, di Carol Reed, 1949). In questo contributo, la critica si sofferma sul valore storico e stilistico dei due film, evidenziandone l'importanza nel panorama del cinema britannico del dopoguerra e nel consolidamento del genere noir e spionistico.

Nel numero di «Cineforum» del luglio-agosto 1994 compare un articolo dal carattere peculiare, intitolato *Horror d'annata: il peggio del '93-'94. Horror Flash*, che raccoglie una serie di stroncature relative alle principali criticità riscontrate nella produzione cinematografica dell'annata, includendo anche interventi di Emanuela Martini. Tale contributo sarà oggetto di un'analisi più approfondita nel capitolo dedicato allo stile critico<sup>71</sup>.

Un'ulteriore rubrica di natura occasionale è *Retrospective*, alla quale Martini contribuisce con un unico intervento: *Elogio di Harvey Keitel*, pubblicato nel luglio-agosto 1993. In questo testo la critica ripercorre la carriera dell'attore Harvey Keitel, ormai affermatosi come figura di primo piano nel panorama cinematografico internazionale dopo una lunga attività. Martini sottolinea in particolare la versatilità dell'interprete, evidenziata fin dalle prime collaborazioni con Martin Scorsese in film quali *Chi sta bussando alla mia porta* (*Who's That Knocking at My Door* di Martin Scorsese, 1967) e *Mean Streets* (1973). L'attore dimostra infatti una notevole capacità di oscillare tra ruoli intensi e sopra le righe e interpretazioni più misurate e interiorizzate, come nel caso di *Lezioni di piano* (*The Piano* di Jane Campion, 1993). Secondo Martini, il metodo recitativo di Keitel si fonda sull'interiorizzazione delle emozioni, che emergono attraverso gesti minimi e un'espressività contenuta, come avviene anche in *I duellanti* (*The Duellists* di Ridley Scott, 1977)<sup>72</sup>.

Nel corso del 1995 «Cineforum» dedica una serie di numeri alla celebrazione del centenario del cinema; l'unico contributo firmato da Martini è rivolto alla Nouvelle Vague. In questo contesto, la

---

<sup>69</sup> E. Martini, *Book. Scrittori e spioni: Graham Greene e gli altri*, «Cineforum», a. 58, n. 3, aprile 2018, pp. 45-51.

<sup>70</sup> E. Martini, *Flashback 1949. Idolo infranto e Il terzo uomo di Carol Reed*, «Cineforum», a. 29, n. 12, dicembre 1989, pp. 59-65.

<sup>71</sup> E. Martini, G. De Marinis, B. Fornara, P. Loffreda, *Horror d'annata: il peggio del '93-'94. Horror Trash*, «Cineforum», a. 34, nn. 7-8, luglio-agosto 1994, pp. 8-15.

<sup>72</sup> E. Martini, *Retrospective. Elogio di Harvey Keitel e Riserva cani*, «Cineforum», a. 33, nn. 7-8, luglio-agosto 1993, pp. 49-60.

critica individua nel Neorealismo italiano un fondamentale antecedente storico e poetico del movimento francese, nato come risposta alle condizioni socio-economiche del secondo dopoguerra e sviluppatosi al di fuori delle grandi strutture produttive. Pur condividendo con il Neorealismo l'attenzione per il quotidiano e i bassi costi di produzione, la Nouvelle Vague si distingue per una maggiore libertà formale e per la centralità del regista come autore totale, spesso coinvolto anche nella sceneggiatura e nella costruzione visiva dell'opera. Martini inserisce tale fenomeno in un contesto globale in cui, tra gli anni Cinquanta e Sessanta, si assiste a una crisi del sistema hollywoodiano, dovuta anche alla concorrenza della televisione, mentre in diverse aree del mondo – dall'Europa all'America Latina, fino al Giappone e all'India – emergono nuove cinematografie caratterizzate da sperimentazione linguistica, tensione poetica e rinnovato impegno autoriale<sup>73</sup>.

Un'altra rubrica di breve durata è *100 per il 2000*, pubblicata tra il 1999 e il 2000 e dedicata a una ricognizione sintetica dei registi più significativi del Novecento. In questo ambito Martini si occupa di alcune figure centrali del cinema contemporaneo, tra cui Robert Altman<sup>74</sup>, Martin Scorsese<sup>75</sup>, Paul Thomas Anderson<sup>76</sup> e Gianni Amelio<sup>77</sup>, offrendo brevi ma incisive riflessioni sulle loro poetiche e sul loro contributo al rinnovamento del linguaggio cinematografico.

#### *L'editoriale*

Con la trasformazione della rivista in «Cineforum nuova serie» a partire da dicembre 2020, viene introdotta la rubrica *Editoriale*, composta prevalentemente da testi brevi firmati dalla direttrice Emanuela Martini. Questi interventi affrontano temi eterogenei: dalla commemorazione di figure rilevanti del panorama culturale alla riflessione su opere cinematografiche recenti, fino a considerazioni più ampie sullo stato dell'industria audiovisiva. Il primo Editoriale, intitolato *Think!*, è dedicato a Aretha Franklin e ad altre figure centrali della cultura afroamericana, fungendo al contempo da manifesto programmatico della nuova fase della rivista<sup>78</sup>.

#### *Controcampo*

La rubrica *Controcampo* rappresenta una delle introduzioni più recenti all'interno del periodico. Il contributo di Emanuela Martini si limita a un unico intervento, intitolato *L'uomo che amava le donne. Woody Allen femminista*<sup>79</sup>, il cui contenuto verrà analizzato in modo più approfondito nei capitoli

---

<sup>73</sup> E. Martini, *I cento anni del cinema 4. Nouvelle vague*, «Cineforum», a. 35, n. 4, maggio 1995, pp. 3-14.

<sup>74</sup> E. Martini, *100 per il 2.000. Robert Altman... che avrà settantacinque anni nel 2000*, «Cineforum», a. 39, n. 9, novembre 1999, pp. 58-59.

<sup>75</sup> E. Martini, *100 per il 2.000. Martin Scorsese. New York-Las Vegas-New York: dall'inferno e ritorno*, «Cineforum», a. 40, n. 2, marzo 2000, pp. 78-79.

<sup>76</sup> E. Martini, *103 per il 2.000. Paul Tomas Anderson. The talented Mr. Anderson*, «Cineforum», a. 40, n. 3, aprile 2000, p. 58.

<sup>77</sup> E. Martini, *117 per il 2.000. Gianni Amelio. La storia sotto le storie*, «Cineforum», a. 40, n. 5, giugno 2000, pp. 56-57.

<sup>78</sup> E. Martini, *Editoriale Think!*, «Cineforum nuova serie», a. 60, n. 0, dicembre 2020, p. 5.

<sup>79</sup> E. Martini, *Controcampo L'uomo che amava le donne. Woody Allen femminista*, «Cineforum nuova serie», a. 60, n. 0, dicembre 2020, pp. 69-74.

successivi. Tale articolo si inserisce nel solco di una riflessione critica sul cinema di Woody Allen, autore frequentemente oggetto dell'attenzione della studiosa.

#### *Gli anni della fenice*

*Gli anni della fenice* è una rubrica introdotta in «Cineforum nuova serie», dedicata prevalentemente alla rilettura critica di opere e autori del passato, pur includendo talvolta analisi di film contemporanei legati a una dimensione storica o memoriale. Il primo contributo di Martini è *Gli anni della fenice. Le Diable au corps*, pubblicato nel settembre 2021, incentrato sul film *I diavoli* (*The Devils* di Ken Russell, 1971), a cinquant'anni dalla sua uscita.

La pellicola, ispirata al romanzo storico *I diavoli di Loudun* di Aldous Huxley, fu presentata alla Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia nel 1971, suscitando un acceso scandalo mediatico: accolta da numerose stroncature e accusata di contenuti blasfemi e satanici, venne distribuita con significativi interventi censorii. Il dibattito critico fu talmente acceso da avere ripercussioni anche sul piano professionale, come nel caso del critico Giovanni Raboni, penalizzato per aver espresso un giudizio positivo sull'opera. Nel suo intervento, Martini invita a superare le polemiche contingenti per concentrarsi sul valore intrinseco del film, individuandovi una delle espressioni più compiute del cinema politico di Ken Russell. Attraverso la rappresentazione della vicenda storica, il regista mette in scena tematiche quali la corruzione del potere, il fanatismo religioso e le dinamiche di controllo sociale, ambientate nella Francia di Luigi XIII. Secondo Martini, le accuse di volgarità risultano infondate, poiché il film si mantiene fedele ai contenuti del testo di partenza, condividendone la visione critica della società. Inoltre, Russell conferma la propria capacità di coniugare dimensione autoriale e codici del cinema di genere, realizzando un'opera che fonde tensione spettacolare e profondità tematica<sup>80</sup>.

#### *Stardust memories*

*Stardust memories* è un'ulteriore rubrica della «Cineforum nuova serie» che, analogamente a *Gli anni della fenice*, si propone di analizzare opere, autori e temi sia del passato sia della contemporaneità. In alcuni casi, come nella serie di articoli dedicati al gotico e all'horror (*I principi della notte*), le due rubriche si intersecano, affrontando medesimi ambiti tematici da prospettive differenti. Il primo contributo di Martini per questa rubrica è *Stardust memories. Shall We Gather at the River? Tra il west e il nulla: l'ultimo spettacolo*, pubblicato nel marzo 2022 e dedicato al film *L'ultimo spettacolo* (*The Last Picture Show* di Peter Bogdanovich, 1971). L'analisi si colloca nell'ambito delle riletture critiche di opere del passato, evidenziando la capacità del film di offrire una riflessione stratificata sulla memoria e sul mutamento culturale.

---

<sup>80</sup> E. Martini, *Gli anni della fenice. Le Diable au corps*, «Cineforum nuova serie», a. 61, n. 3, settembre 2021, pp. 92-98.

Ambientato nel 1951, circa vent'anni prima della sua realizzazione, il film rappresenta una meditazione sul declino del genere western a partire dagli anni Cinquanta. Emblematico, in tal senso, è il riferimento a *Il fiume rosso* (*Red River* di Howard Hawks, 1948), utilizzato nel film come ultima proiezione di una sala cinematografica destinata alla chiusura. Tuttavia, come sottolinea Martini, l'opera di Peter Bogdanovich trascende la dimensione nostalgica, configurandosi come un'analisi complessa di un'epoca in trasformazione, capace di mettere in luce tanto i valori quanto le contraddizioni del periodo rappresentato<sup>81</sup>. In questa prospettiva, il film assume una sorprendente attualità, soprattutto alla luce delle recenti trasformazioni del sistema cinematografico, segnato dalla crisi delle sale dovuta alla pandemia e dall'ascesa delle piattaforme digitali. Martini evidenzia così la natura ciclica delle dinamiche industriali e culturali del cinema, sottolineando come opere del passato possano offrire strumenti interpretativi utili per comprendere il presente.

#### *Le corrispondenze dai festival*

All'interno di «Cineforum» trovano ampio spazio, ancora oggi, i servizi dedicati ai principali festival e alle rassegne cinematografiche, ambito in cui il contributo di Emanuela Martini risulta particolarmente significativo. Tra gli eventi maggiormente trattati, sia nella versione storica della rivista sia in «Cineforum nuova serie», si distinguono il Festival di Cannes e la Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia, veri e propri osservatori privilegiati delle trasformazioni del panorama cinematografico internazionale.

La prima corrispondenza di Martini alla Mostra Internazionale del Nuovo Cinema di Pesaro risale al settembre 1979, con un servizio che verrà approfondito nel paragrafo relativo alle filmografie nazionali<sup>82</sup>. Tale esperienza segna l'avvio di un lungo percorso di presenza alle principali rassegne cinematografiche.

Martini inizia a scrivere sulla Mostra Internazionale d'arte cinematografica di Venezia a partire dall'ottobre 1980 con l'articolo *La Biennale - I film. Una piazza berlinese, dei fucili e poche altre storie*. In questo primo intervento emerge una valutazione fortemente critica dell'organizzazione dell'evento (diretto da Carlo Lizzani), caratterizzata da accessi disordinati, lunghe code e proiezioni di scarsa qualità. A tali problematiche si aggiunge un giudizio negativo sull'offerta cinematografica, ritenuta eccessiva e qualitativamente disomogenea: accanto a blockbuster privi di incisività si collocano opere autoriali autoreferenziali o incapaci di sviluppare appieno le proprie premesse narrative.

---

<sup>81</sup> E. Martini, *Stardust memories Shall We Gather at the River? Tra il west e il nulla: l'ultimo spettacolo*, «Cineforum nuova serie», a. 62, n. 5, marzo 2022, pp. 79-81.

<sup>82</sup> E. Martini, *Lascia perplessi il cinema americano degli anni '70 formato Pesaro*, «Cineforum», a. 19, n. 9, settembre 1979, pp. 509-514.

Tra i pochi titoli promossi figura *Berlin Alexanderplatz* (di Rainer Werner Fassbinder, 1980), indicato come uno degli esempi più significativi della rassegna<sup>83</sup>. Successivamente, nella rubrica *Cronache. Venezia in sintesi* (settembre 1986), Martini introduce una modalità più sintetica di recensione, con brevi commenti sui film presentati<sup>84</sup>. A partire dal 1997, i suoi contributi si ampliano includendo analisi più sistematiche delle opere in concorso e nelle sezioni parallele, come nel caso di *Amleto... frammenti* (di Bruno Bigoni, 1997), documentario giudicato capace di suscitare emozione senza ricorrere a strategie ricattatorie<sup>85</sup>.

L'articolo *Cannes '81. Memorie di sopravvissuti* (giugno-luglio 1981) segna l'inizio dell'attività di Martini come inviata al Festival di Cannes. Anche in questo caso, la valutazione complessiva dell'edizione risulta piuttosto severa: la maggior parte delle opere presentate viene giudicata mediocre, con punte di vera e propria insufficienza. Martini individua una fase di stasi nelle cinematografie americana e tedesca, nonché una tendenza, da parte di alcuni autori, a realizzare film opportunistici, costruiti per incontrare il favore della giuria e del pubblico. Emblematico è il riferimento a *Memoirs of a Survivor* (di David Gladwell, 1981), il cui titolo viene assunto come metafora dell'intera edizione. Un tratto ricorrente nei film presentati è l'utilizzo della storia d'amore con esito tragico come veicolo di riflessioni esistenziali: le componenti comiche risultano ridotte, mentre prevalgono dinamiche di sopraffazione e finali amari. In questo contesto dominato da un realismo cupo, emergono alcune eccezioni appartenenti al cinema fantastico, come *Lontano anni luce* (*Les années lumière* di Alain Tanner, 1981) e *Excalibur* (di John Boorman, 1981)<sup>86</sup>.

A partire dal servizio *Cannes '84* (giugno-luglio 1984), Martini sviluppa ulteriormente il proprio approccio critico, offrendo brevi recensioni dei film in concorso. Un esempio significativo è quello dedicato a *C'era una volta in America* (*Once Upon a Time in America* di Sergio Leone, 1984), in cui la critica evidenzia sia gli aspetti problematici – quali il rimontaggio per il mercato statunitense, l'eccessivo virtuosismo registico e alcune debolezze strutturali – sia i punti di forza, tra cui l'interpretazione di Robert De Niro, la costruzione narrativa e l'uso dei flashback<sup>87</sup>.

In alcuni casi, la critica adotta una struttura espositiva originale, organizzando il discorso in forma alfabetica attraverso parole chiave che sintetizzano gli elementi principali della rassegna, come in

---

<sup>83</sup> E. Martini, *La Biennale-I film. Una piazza berlinese, dei fucili e poche altre storie*, a. 20, n. 10, ottobre 1980, pp. 633-637.

<sup>84</sup> E. Martini, *Cronache. Venezia in sintesi*, «Cineforum», a. 26, n. 9, settembre 1986, pp. 4-5.

<sup>85</sup> L. Barisone, G. Bozza, M. Causo, R. Censi, F. Chiacchiarri, E. Comuzio, A. Crespi, A. Della Casa, S. Emiliani, M. Fadda, B. Fornara, L. Gandini, G. Gariazzo, F. Grosoli, P. Loffreda, P. Malanga, A. G. Mancino, E. Martini, L. Mosso, G. A. Nazzaro, F. Pitassio, P. Rauzi, *Venezia dei bisnonni. Film in concorso*, «Cineforum», a. 37, n. 7, settembre 1997, pp. 25-55.

<sup>86</sup> E. Martini, *Cannes 81. Memorie di sopravvissuti*, «Cineforum», a. 21, nn. 6-7, giugno-luglio 1981, pp. 8-12.

<sup>87</sup> E. Martini, P. Vecchi e A. Piccardi, D. Ferrario G. Rinaldi, A. Crespi, G. De Marinis, F. Grosoli, C. M. Valentinetti, *Cannes 84. Selezione ufficiale*, «Cineforum», a. 24, nn. 6-7, giugno-luglio 1984, pp. 5-37.

*Cannes '94. Cannes dalla A alla Z* (maggio 1994)<sup>88</sup> e *Top Cannes. Cannes '96 dalla A alla Z* (giugno 1996)<sup>89</sup>.

Un ulteriore evento seguito da Martini è il Salso Film & TV Festival di Salsomaggiore, al quale dedica un primo servizio nell'agosto 1981. Analogamente a quanto rilevato per Cannes, la critica sottolinea la carenza di innovazione e sperimentazione nel cinema degli anni Ottanta, esprimendo un giudizio più favorevole nei confronti delle retrospettive rispetto ai film contemporanei in concorso. Particolare attenzione viene riservata al tentativo del festival di valorizzare il cinema di genere italiano, in particolare il giallo; tuttavia, Martini osserva come anche questo filone appaia in fase di declino, salvando solo pochi titoli e suggerendo una più ampia crisi creativa all'interno della produzione nazionale<sup>90</sup>.

L'unica recensione di Emanuela Martini della rassegna milanese *Film-maker*, ideata da Silvano Cavatorta e Gianfilippo Pedote, è documentata negli articoli *Film-Maker. Lontano da Roma* e *Schede dei film premiati - Gli undici premiati*, realizzati in collaborazione con Alberto Crespi e pubblicati su «Cineforum» nel numero di febbraio-marzo 1985<sup>91</sup>. Tale contributo verrà analizzato più approfonditamente in seguito.

Un'altra rassegna di carattere minore a cui Martini prende parte è quella di Ancona, alla quale dedica un unico intervento: *Ancona '86: i modi di produzione del cinema italiano. Sotto il segno della Titanus*, pubblicato nel dicembre 1986. In questo caso, l'attenzione della critica si concentra prevalentemente sugli aspetti produttivi del cinema italiano, con particolare riferimento al ruolo storico della casa di produzione Titanus<sup>92</sup>.

Tra gli altri eventi seguiti da Martini si segnala anche *Torino: Cinema Giovani*, festival al quale la critica dedica due articoli nel corso della sua attività.

Un discorso a parte merita invece il contributo relativo alla Berlinale, affrontato nell'articolo *Berlino '86. Un cinema che è sempre lì per decollare*, pubblicato nell'aprile 1986. In questo testo Martini offre una panoramica dettagliata della manifestazione, caratterizzata da un programma particolarmente ampio: 31 film in concorso ufficiale, 36 tra proiezioni speciali e sezione *Panorama*, 37 nel *Forum*, oltre a retrospettive, rassegne tematiche (tra cui una dedicata al cinema argentino e una ai film per ragazzi), cortometraggi e documentari. Tra le retrospettive spiccano quelle dedicate a Fred Zinnemann e alla diva del cinema muto Henny Porten. Pur rilevando una certa dispersione dovuta

---

<sup>88</sup> E. Martini, *Cannes '94. Cannes dalla A alla Z*, «Cineforum», a. 34, n. 6, maggio 1994, pp. 7-17.

<sup>89</sup> E. Martini, *Top Cannes. Cannes '96 dalla A alla Z*, «Cineforum», a. 36, n. 5, giugno 1996, pp. 5-13.

<sup>90</sup> E. Martini, *Caccia alla mostra. Salsomaggiore e Cattolica: avanti retro*, «Cineforum», a. 21, n. 8, agosto 1981, pp. 21-24.

<sup>91</sup> A. Crespi e E. Martini, *Film-Maker. Lontano da Roma e Schede dei film premiati\Gli undici premiati*, «Cineforum», a. 25, nn. 2-3, febbraio-marzo 1985, pp. 3-10

<sup>92</sup> E. Martini, *Ancona 86: i modi di produzione del cinema italiano. Sotto il segno della Titanus*, «Cineforum», a. 26, n. 12, dicembre 1986, pp. 7-12.

all'eccessiva quantità di opere presentate, Martini riconosce alla Berlinale la capacità di collocarsi in una posizione intermedia tra il Festival di Cannes e la Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia. In particolare, il festival berlinese si distingue per l'attenzione al cinema nord-europeo e per l'apertura verso produzioni destinate sia al circuito commerciale sia a cinematografie internazionali meno visibili. Tuttavia, anche in questo caso, il giudizio complessivo sulla qualità delle opere risulta piuttosto critico: molti film vengono ritenuti mediocri, e le valutazioni più severe sono rivolte soprattutto ai cosiddetti "autori", accusati di realizzare opere eccessivamente pretenziose e autoreferenziali, inclusi diversi cineasti italiani<sup>93</sup>.

Attraverso l'analisi delle diverse rubriche e dei contributi esaminati, emerge con chiarezza l'ampiezza e la versatilità dell'attività critica di Emanuela Martini all'interno di «Cineforum», sia nella sua fase storica sia nella «nuova serie». La studiosa si confronta infatti con una pluralità di forme di scrittura: dalle recensioni di film contemporanei alle riletture di opere e autori del passato, fino ai servizi sui principali festival internazionali e su rassegne minori. A ciò si aggiunge una costante attenzione per le dinamiche industriali e per le implicazioni sociali e culturali del cinema, che conferma la profondità e la complessità del suo approccio critico.

### **2.3. Emanuela Martini: Profilo biografico**

Emanuela Martini nasce a Forlì nel 1948 e si laurea in Scienze Politiche presso l'Università di Bologna, dove svolge il ruolo di assistente presso il Dipartimento di Sociologia delle Comunicazioni di Massa. La sua formazione accademica le fornisce solide competenze nell'analisi culturale e nella ricerca sociologica applicata ai media, strumenti che caratterizzano anche la sua successiva attività critica.

Martini sviluppa una carriera prestigiosa come critica cinematografica e giornalista, collaborando con testate di rilievo come «Cineforum» (di cui diventa direttrice nel 2020), «FilmTv» (che dirige dal 1999 al 2007), «Cinecritica» e il «Domenicale» del «Sole 24 Ore». Parallelamente, ha condotto programmi radiofonici per Radio Rai 3, tra cui *Hollywood Party* e *Wikiradio*, approfondendo temi legati al cinema internazionale e alla cultura popolare.

Il suo impegno nel settore festivaliero è altrettanto significativo. È collaboratrice storica della Mostra del Nuovo Cinema di Pesaro e membro di commissioni di selezione della Settimana della Critica alla Mostra di Venezia. Ha curato le sezioni *Officina* e *La Finestra sulle Immagini* e ha fatto parte della commissione di selezione della Mostra di Venezia nel 1992 e dal 1999 al 2001.

---

<sup>93</sup> E. Martini, *Berlino 86. Un cinema che è sempre lì per decollare*, «Cineforum», a. 26, n. 4, aprile 1986, pp. 3-7.

Tra il 1987 e il 2007 è stata co-direttrice del festival internazionale Bergamo Film Meeting, curando anche numerose retrospettive su autori e correnti cinematografiche.

Dal 1999 al 2007 è stata direttrice del settimanale «FilmTv», mentre tra il 2007 e il 2013 ha ricoperto il ruolo di vicedirettrice e curatrice delle retrospettive al Torino Film Festival, di cui è poi diventata direttrice dal 2014 al 2019, consolidando la sua reputazione di studiosa capace di coniugare rigore critico e attenzione alla valorizzazione del patrimonio cinematografico contemporaneo e storico.

L'attività di Emanuela Martini si concentra principalmente sulla filmografia britannica e americana. Ha approfondito numerosi registi e correnti cinematografiche, come il Free Cinema inglese, la British Renaissance, Roger Corman, John Huston, Robert Altman e Gianni Amelio, pubblicando saggi, monografie e recensioni su questi temi. Tra le sue opere principali si segnalano:

- *Storia del cinema inglese 1930-1990* (Marsilio, 1991), monografia di riferimento sulla cinematografia britannica, che analizza le trasformazioni storiche, sociali e culturali del cinema in Gran Bretagna.
- *Il lungo addio: l'America di Robert Altman* (Lindau, 2000), studio approfondito sulla figura e l'opera del regista della New Hollywood, con analisi di stile, tematiche ricorrenti e biografia artistica.
- *Michael Powell, Emeric Pressburger*, La nuova Italia (Il Castoro cinema), Firenze, 1989 e *Gianni Amelio*, Il Castoro, Milano, 2006: monografie essenziali sui rispettivi autori, edite da "Il Castoro" nell'ambito della collana di testi sui registi internazionali.

Tra le sue curatele, oltre ai numerosi cataloghi in occasione di festival e rassegne (riportati in bibliografia):

- *Ombre che camminano: Shakespeare e il cinema* (Lindau, Torino, 1998), opera dedicata agli adattamenti cinematografici delle opere di William Shakespeare, dai film di Laurence Olivier fino alle influenze dei testi teatrali shakesperiani sul cinema moderno, compresi generi come western e fantascienza.
- *Franca Valeri. Una signora molto snob* (Edizioni di Bergamo Film, 2000), monografia dedicata all'attrice, con un'attenzione particolare al ruolo della donna nel cinema italiano.
- Curatela del numero 605 della rivista *Bianco e nero*, intitolato *Gianni Amelio. Le chiavi del cinema*, incentrato sul regista italiano.

Emanuela Martini ha inoltre contribuito a volumi collettivi e alla redazione di voci per opere di riferimento come la *Storia del cinema mondiale* e il *Dizionario dei registi del cinema mondiale* curati da Gian Piero Brunetta, l'*Enciclopedia del cinema Treccani* e *Cinema & Film*, confermandosi come una figura di rilievo nella critica e nella storiografia cinematografica italiana.

Grazie alla sua attività critica, editoriale e accademica, Emanuela Martini rappresenta un punto di riferimento imprescindibile per lo studio del cinema internazionale e per l'analisi delle interazioni tra cinema, società e cultura contemporanea.

## 2.4. Il contributo a «Cineforum»

Emanuela Martini inizia a collaborare con la rivista mensile «Cineforum» nel 1976 e continua a contribuire attivamente ancora oggi, anche dopo il rilancio della testata a fine 2020 sotto il titolo «Cineforum nuova serie», con cadenza trimestrale, che dirige. Nel corso della sua carriera cinquantennale, Martini ha scritto per tutte le rubriche della rivista, dimostrando una versatilità e una competenza critica capaci di affrontare tanto analisi tematiche quanto studi approfonditi su registi, generi e cinematografie internazionali.

Il suo primo articolo, *L'immagine della città nel cinema* («Cineforum», gennaio-febbraio 1976), rappresenta già un esempio della metodologia critica che caratterizzerà i suoi scritti: Martini analizza il tema della città e la sua rappresentazione nel cinema attraverso diverse epoche e correnti cinematografiche. Partendo dalle avanguardie russe degli anni Venti, evidenzia come il cinema sovietico valorizzasse la città in chiave realistica, strumento per promuovere i valori della società socialista. L'espressionismo tedesco, anch'esso degli anni Venti, si distingue invece per una rappresentazione anti-realistica, grottesca e inquietante, rispecchiando le tensioni sociali della Germania pre-nazista. Martini passa poi al neorealismo italiano, che concentra la propria attenzione sulle difficoltà quotidiane della popolazione durante e dopo la Seconda Guerra Mondiale, per arrivare agli anni Sessanta, quando molti cineasti italiani scelgono la città come scenario privilegiato per raccontare storie contemporanee. Tra le pellicole citate vi sono: *Rocco e i suoi fratelli* (di Luchino Visconti, 1960), che affronta il tema dell'immigrazione interna e delle conseguenze dell'urbanizzazione; *La dolce vita* (di Federico Fellini, 1960), in cui Roma diventa essa stessa protagonista della narrazione; e *La notte* (di Michelangelo Antonioni, 1961), che utilizza lo scenario urbano per esplorare l'alienazione esistenziale dei personaggi.

Il suo articolo considera anche esempi internazionali: Jean-Luc Godard, regista della Nouvelle Vague, rappresenta la città come un vincolo ineludibile che impedisce ai personaggi di fuggire nella fantasia, mentre registi come Robert Altman e Roman Polanski (*Chinatown*, di Roman Polanski, 1974) mostrano la metropoli come teatro di alienazione, conflitti sociali e degrado urbano, evidenziando il lato oscuro della società contemporanea<sup>94</sup>.

---

<sup>94</sup> E. Martini, *L'immagine della città nel cinema*, «Cineforum», a. 16, nn. 1-2, gennaio-febbraio 1976, pp. 19-33.

Questo articolo rappresenta uno dei primi esempi di come Martini affronti temi “generalisti”, analizzando fenomeni o concetti trasversali quali la rappresentazione della città, la condizione femminile, lo sviluppo delle cinematografie nazionali o la riscoperta di generi e autori. Nel corso della sua carriera, le rubriche a cui ha contribuito spaziano dalla critica tematica all’approfondimento monografico, includendo articoli assai acuti e dettagliati e altri che hanno fornito spunti sviluppati in capitoli successivi della rivista o della critica cinematografica italiana.

La produzione critica di Martini per «Cineforum» costituisce così un corpus coerente e articolato, in cui l’analisi dei temi e dei generi si accompagna a un’attenzione costante alla storia del cinema e alla sua dimensione sociale e culturale, confermandola come figura centrale della critica cinematografica italiana contemporanea, come verrà documentato nelle prossime pagine.

## 2.5. Lo stile

La modalità di scrittura di Emanuela Martini varia in funzione della tipologia di articolo a cui lavora. Nelle recensioni rapide, come quelle presenti nelle rubriche *Filmoguida* o *Filmese*, e nei servizi dedicati ai festival cinematografici, l’attenzione si concentra prevalentemente sulla trama e sugli aspetti tecnici del film. Al contrario, nei testi più lunghi e approfonditi, come le *Schede*, gli *Speciali* o *Primo Piano*, Martini analizza in dettaglio le tematiche, i simbolismi, i parallelismi e le citazioni presenti nelle opere cinematografiche.

Le sue disamine critiche sono spesso arricchite da riferimenti a opere contemporanee a quella analizzata, ma includono anche citazioni e confronti con film, correnti o registi del passato. In molti casi, Martini propone una panoramica completa della filmografia dell’autore, delineandone l’evoluzione fino al momento della pellicola oggetto della recensione. A titolo di esempio, nel servizio dedicato alla Mostra del Cinema di Venezia del 1981, Martini accenna brevemente a *I predatori dell’arca perduta* (*Raiders of the Lost Ark*, Steven Spielberg, 1981), definendolo tra i film più “deludenti” della sezione *Mezzogiorno/Mezzanotte*. Secondo la critica, il regista appare condizionato dal produttore e sceneggiatore George Lucas, dando origine a un film d’intrattenimento simile al precedente *Guerre stellari* (*Star Wars*, George Lucas, 1977)<sup>95</sup>. Il lungometraggio viene poi trattato in modo più approfondito in una *Scheda* pubblicata nel numero successivo di «Cineforum», in cui vengono messi in rilievo diversi aspetti della pellicola. L’articolo si apre con un’analisi della filmografia di Spielberg fino a quel momento, evidenziando il delicato equilibrio tra cinema d’autore

---

<sup>95</sup> E. Martini, *Venezia 81. Hollywood fa brillare la logica del “già noto”*, «Cineforum», a. 21, n. 9, settembre 1981, pp. 15-18.

e grandi blockbuster pensati per ottenere elevati incassi. Successivamente, Martini riflette sul fenomeno mediatico generato dal film: *I predatori dell'arca perduta* ottiene un enorme successo, superando gli incassi delle precedenti opere dello stesso regista, come *Incontri ravvicinati del terzo tipo* (*Close Encounters of the Third Kind*, Steven Spielberg, 1977) o *1941 – Allarme a Hollywood* (*1941*, Steven Spielberg, 1979), quest'ultimo considerato un flop sia dal punto di vista economico sia critico. Martini sottolinea inoltre come il primo film di Indiana Jones abbia suscitato dibattiti e attenzione critica pari o addirittura superiore a quella suscitata dai lavori di George Lucas, come *Guerre stellari*. Alcuni critici hanno espresso perplessità nei confronti dell'operazione, accusando il film di presentare un budget eccessivo a fronte di una spettacolarità ritenuta gratuita e priva della "qualità" attribuita ai modelli cinematografici del passato cui l'opera sembra ispirarsi. A tali obiezioni Emanuela Martini risponde sottolineando come, in realtà, *I predatori dell'arca perduta* sia stato realizzato con costi produttivi contenuti e con tempi di lavorazione particolarmente rapidi, tanto da essere consegnato con dodici giorni di anticipo rispetto alla scadenza prevista. Pur riconoscendo la legittimità di alcune critiche negative, Martini evidenzia come una parte della ricezione critica si sia avvicinata al film con un atteggiamento sospettoso, soprattutto se confrontato con l'accoglienza riservata a *Guerre stellari*, operazione per certi versi analoga ma più facilmente accettata in quanto rilettura dell'immaginario infantile. Secondo la studiosa, tale approccio ha portato a trascurare la dimensione ludica dell'opera: il film si configura infatti come un dispositivo narrativo volto a coinvolgere lo spettatore in un'esperienza di intrattenimento, invitandolo simbolicamente ad "aprire l'Arca" e a scoprirne i misteri.

L'analisi prosegue soffermandosi sull'intenso citazionismo che attraversa il film, individuando le principali fonti di ispirazione nel cinema degli anni Trenta e Quaranta e, in particolare, nelle pellicole interpretate da Humphrey Bogart, quali *Casablanca* (di Michael Curtiz, 1942), *Il tesoro della Sierra Madre* (*The Treasure of the Sierra Madre*, di John Huston, 1948), *Il tesoro dell'Africa* (*Beat the Devil*, di John Huston, 1953) e *Il segreto degli Incas* (*Secret of the Incas*, di Jerry Hopper, 1954). A ciò si aggiunge il riferimento all'inquadratura finale ambientata nel magazzino, che richiama esplicitamente il celebre epilogo di *Quarto potere* (*Citizen Kane*, di Orson Welles, 1941).

In questa prospettiva, Martini propone inoltre un suggestivo parallelismo tra il personaggio di Indiana Jones e lo stesso Steven Spielberg: entrambi possono essere considerati "archeologi", seppur in ambiti differenti. Il primo è impegnato nella ricerca di reperti antichi e misteriosi, mentre il secondo si dedica alla riscoperta e alla rielaborazione del cinema del passato, che viene reinterpretato e omaggiato all'interno della sua opera<sup>96</sup>.

---

<sup>96</sup> E. Martini, *I predatori dell'arca perduta di Steven Spielberg*, «Cineforum», a. 21, n. 10, ottobre 1981, pp. 55-63.

La *Scheda* dedicata al film rappresenta un esempio significativo del metodo critico di Martini. Come già accennato, tali spazi di approfondimento non si limitano all'analisi della trama o degli aspetti tecnici, spesso sintetizzati in un breve paragrafo introduttivo, ma si aprono a una riflessione più ampia che coinvolge molteplici dimensioni dell'opera: dalla carriera del regista al fenomeno culturale generato dal film, dalle possibili interpretazioni ai significati impliciti e al sistema di citazioni intertestuali. In alcuni casi, la critica riporta anche le opinioni di altri studiosi e recensori, sia per rafforzare le proprie argomentazioni sia per mettere in luce posizioni divergenti, contribuendo così ad alimentare un dibattito critico articolato e consapevole.

Questo esempio evidenzia il metodo critico di Martini: un approccio che coniuga l'analisi testuale e tecnica del film con la contestualizzazione storica e la messa a confronto con la carriera dell'autore, permettendo di comprendere il ruolo del singolo film all'interno della cinematografia complessiva e del panorama culturale contemporaneo.

### *Gli elogi*

I giudizi critici di Emanuela Martini pubblicati nel corso degli anni su «Cineforum» non si caratterizzano per un orientamento univoco o predefinito (esclusivamente positivo o negativo) ma si distinguono per una notevole varietà di posizioni. Le sue recensioni spaziano infatti da elogi convinti a valutazioni più equilibrate, capaci di riconoscere tanto i punti di forza quanto le criticità di un'opera, fino ad arrivare, in alcuni casi, a vere e proprie stroncature. L'approccio della studiosa non è inoltre circoscritto a una specifica tipologia di cinema: Martini non privilegia esclusivamente il cinema di genere destinato al grande pubblico, né si limita alle opere autoriali o a una singola cinematografia nazionale. Al contrario, la sua attività critica abbraccia film di provenienza, genere e poetica diversissimi tra loro, pur evidenziando alcune aree di maggiore competenza: tra queste si segnalano la commedia, l'horror, il melodramma e il western, nonché le cinematografie italiana, statunitense e britannica. Analogamente, particolare attenzione è dedicata alle filmografie di autori quali Woody Allen, Robert Altman, Steven Spielberg, Martin Scorsese, Paul Thomas Anderson, Gianni Amelio e Nanni Moretti. Va inoltre sottolineato come i giudizi di Martini non si limitino esclusivamente all'analisi delle opere, della regia o delle interpretazioni attoriali. Nei contributi dedicati ai festival cinematografici, infatti, la critica esprime valutazioni anche sull'organizzazione degli eventi, sulla qualità media delle opere presentate e sulle linee programmatiche delle rassegne, ampliando così il raggio della sua riflessione critica.

Per quanto riguarda lo stile di scrittura e di analisi, è possibile individuare diverse tipologie di recensione.

Un esempio significativo di giudizio fortemente positivo è rappresentato dalla *Scheda* del maggio 1987 dedicata a *Il colore dei soldi* (*The Color of Money*, di Martin Scorsese, 1986). Il film, tratto da

un romanzo di Walter Tevis, presenta elementi autobiografici che Martini individua e mette in relazione con le esperienze personali dello stesso Scorsese e dello sceneggiatore Richard Price, soprattutto nella rappresentazione di ambienti prevalentemente maschili come bar e sale da biliardo. La realizzazione del film nasce anche dalla volontà di Paul Newman, qui attore e produttore, di affidare la regia a Scorsese, scelta che si configura come una sfida per entrambi: da un lato, Newman accetta il rischio di un'interpretazione autoriale che potesse modificare il materiale originario; dall'altro, Scorsese si confronta con la difficoltà di realizzare un sequel e di riportare in scena un "eroe" appartenente a una stagione precedente del cinema hollywoodiano.

Secondo Martini, pur trattandosi di un sequel, Scorsese riesce a imprimere al film una forte impronta personale, grazie a uno stile tecnico rigoroso e all'inserimento di tematiche ricorrenti nella sua filmografia, come il percorso di iniziazione, la relazione tra due figure maschili riconducibile a una dinamica padre-figlio e il tema della corruzione. Rispetto a *Fuori orario* (*After Hours*, di Martin Scorsese, 1985), considerato un film più compatto ma essenziale, *Il colore dei soldi* assume una dimensione più personale e si configura al contempo come un omaggio al mito americano con cui il regista è cresciuto. Il personaggio interpretato da Paul Newman richiama infatti la figura degli eroi della Hollywood classica, mentre l'intero film può essere letto come una riflessione sul passaggio dalla vecchia alla nuova Hollywood, segnato dall'emergere di nuovi protagonisti e nuove sensibilità cinematografiche<sup>97</sup>.

Un ulteriore esempio di recensione fortemente positiva è rappresentato dall'articolo dedicato a *Caro diario* (di Nanni Moretti, 1993), pubblicato su «Cineforum» nel novembre 1993. Il testo si apre con il richiamo a una scena di *Io sono un autarchico* (di Nanni Moretti, 1976), opera prima del regista, nella quale Martini individua già due elementi destinati a caratterizzare il cinema italiano degli anni Ottanta: da un lato il progressivo declino qualitativo della produzione nazionale, dall'altro la difficoltà per i giovani autori di affermarsi. Tali problematiche, secondo la critica, attraversano coerentemente l'intera filmografia morettiana. Nei paragrafi successivi l'analisi si concentra su *Caro diario*, definito come un'opera a forte componente autobiografica, in cui Moretti interpreta se stesso in un percorso episodico che lo vede attraversare Roma in Vespa durante il periodo estivo, quando le sale cinematografiche risultano in gran parte chiuse, lasciando spazio a una programmazione marginale

---

<sup>97</sup> E. Martini, *Il colore dei soldi di Martin Scorsese*, «Cineforum», a. 27, n. 5, maggio 1987, pp. 65-70. Si evidenzia la tendenza a "difendere" alcuni registi di riferimento, tra cui Woody Allen, Robert Altman, Steven Spielberg, Martin Scorsese e Nanni Moretti, dei quali valorizza frequentemente le opere, arrivando talvolta a difenderli da accuse di superficialità o da giudizi negativi espressi da altri commentatori. Emblematico, in tal senso, è il caso di *1941 – Allarme a Hollywood* (1941, di Steven Spielberg, 1979), commedia demenziale accolta freddamente dalla critica e rivelatasi un insuccesso commerciale, ma che Martini ha più volte rivalutato. Analogamente, la studiosa continua a riconoscere il valore del cinema di Spielberg e di George Lucas, contrapponendolo ai numerosi blockbuster degli anni Ottanta che tentano di imitare, senza successo, modelli come *Lo squalo* (*Jaws*, di Steven Spielberg, 1975) e *Guerre stellari* (*Star Wars*, di George Lucas, 1977).

composta prevalentemente da film pornografici, horror o produzioni italiane di scarso rilievo. All'interno del film riemergono tematiche ricorrenti nella poetica dell'autore quali la critica alle dinamiche dell'industria cinematografica italiana e la repulsione nei confronti della rappresentazione della violenza. Tuttavia, Martini sottolinea come, rispetto alle opere precedenti, il tono del film risulti meno aggressivo e polemico, assumendo piuttosto una dimensione più lenta, malinconica e riflessiva. Tale mutamento viene interpretato come una sorta di "crisi di mezza età" del regista, che, giunto ai quarant'anni, si confronta con il proprio passato e con le occasioni mancate, tanto sul piano personale quanto su quello più ampio della cinematografia italiana. Particolare rilievo viene attribuito a una sequenza specifica, ritenuta esemplare per la sua intensità espressiva: la visita al luogo dell'assassinio di Pier Paolo Pasolini, costruita attraverso un piano sequenza capace di trasmettere un forte impatto emotivo senza ricorrere al dialogo. Martini evidenzia come tale scena riesca a imporre il silenzio in sala, coinvolgendo profondamente il pubblico e dimostrando la forza comunicativa del linguaggio cinematografico morettiano<sup>98</sup>.

Da queste recensioni emerge con chiarezza uno stile critico ben definito nelle valutazioni positive di Martini: la tendenza ad approfondire le tematiche dell'opera, spesso mettendole in relazione con l'intera filmografia dell'autore, e l'uso di riferimenti a film contemporanei o precedenti per contestualizzare il testo analizzato. Dal punto di vista stilistico, il linguaggio adottato da Martini nelle *Schede* e, più in generale, nelle recensioni positive si distingue per chiarezza, eleganza e misura espressiva: un registro sempre controllato e preciso, privo di artificiosità retoriche, che contribuisce a rendere l'analisi accessibile pur mantenendo un elevato livello di rigore critico.

#### *Le valutazioni medie*

Un esempio significativo di valutazione intermedia è rappresentato dalla *Scheda* dell'ottobre 1986 dedicata a *Mona Lisa* (di Neil Jordan, 1986). In questo caso, Emanuela Martini sottolinea come il film non si distingua per particolare innovazione né possa essere considerato un capolavoro o l'esordio di un autore destinato a ridefinire il panorama cinematografico; tuttavia, lo definisce un'opera "onesta", sostenuta da una buona realizzazione tecnica a fronte di una trama non particolarmente originale. Secondo la critica, si tratta di un esempio di "film medio", categoria qualitativa sempre più rara tanto nel cinema italiano quanto in quello hollywoodiano, dove tende a scomparire una fascia intermedia tra opere d'autore e prodotti puramente commerciali. Martini osserva come tale equilibrio sopravviva, seppur in forma limitata, soprattutto nelle cinematografie francese e britannica. Un rischio frequente di questa tipologia di film è quello di scivolare in una certa pretenziosità intellettuale, difetto che *Mona Lisa* evita, mantenendo un tono equilibrato. Il film presenta infatti dialoghi efficaci, alcune soluzioni visive che richiamano il thriller e il noir classici,

---

<sup>98</sup> E. Martini, *Caro diario di Nanni Moretti*, «Cineforum», a. 33, n. 11, novembre 1993, pp. 58-61.

nonché una riuscita contaminazione con elementi di commedia nera. Tra i limiti principali viene segnalato un eccesso di realismo, che lo allontana da una dimensione più “fiabesca” tipica del noir. Martini esprime inoltre apprezzamento per il cast – in particolare Bob Hoskins e Michael Caine – e per la colonna sonora<sup>99</sup>.

Un ulteriore esempio di recensione equilibrata si trova nel servizio *Tutto Cannes* del giugno 1998, dedicato a *Laisse un peu d'amour* (di Zàida Ghorab-Volta, 1998). Il film, incentrato sulla vita di una madre e delle sue due figlie, viene interpretato come testimonianza della capacità del cinema francese di produrre opere di livello medio ma dignitoso, capaci di evitare sia eccessi narrativi sia soluzioni tecniche ridondanti<sup>100</sup>.

Nelle valutazioni di opere “medie”, lo stile critico di Martini si distingue per chiarezza e misura, senza risultare mai banale. Non mancano tuttavia inserti ironici, come quando la critica sottolinea la distanza qualitativa tra la “medietà” del cinema francese e britannico e quella, spesso più debole, della produzione italiana contemporanea.

#### *Le delusioni*

Tra le recensioni meno entusiaste di Emanuela Martini si può citare quella dedicata a *C'era una volta in America* (*Once Upon a Time in America*, di Sergio Leone, 1984), pubblicata nel servizio sul Festival di Cannes del giugno-luglio 1984. In questo caso, la critica adotta una posizione articolata, riconoscendo alcuni elementi positivi – quali l'interpretazione di Robert De Niro, la costruzione di alcune sequenze e l'alternanza tra presente e flashback – ma esprimendo al contempo numerose riserve.

Tra le criticità evidenziate figurano il carattere eccessivamente “prezioso” della regia, con un'insistenza visiva su oggetti e dettagli che risulta ridondante rispetto a quella “regia invisibile” tipica dei grandi autori; l'uso marcato dei movimenti di macchina, in particolare del dolly; una colonna sonora di Ennio Morricone giudicata troppo simile ad altri suoi lavori; e una sceneggiatura – firmata da Leonardo Benvenuti, Piero De Bernardi, Enrico Medioli, Franco Arcalli, Franco Ferrini e dallo stesso Leone – percepita come eccessivamente dilatata<sup>101</sup>.

Il film viene successivamente approfondito nello *Speciale Leone* dell'ottobre 1984. In questo contesto, Martini amplia la propria riflessione teorica, introducendo un confronto con il cinema di Ingmar Bergman e di Jean-Luc Godard, in relazione alla capacità di dilatare il tempo cinematografico. A partire da tale premessa, la critica osserva come, a partire da *Quarto potere* (*Citizen Kane*, di Orson Welles, 1941), il cinema abbia progressivamente sviluppato una complessa articolazione temporale

---

<sup>99</sup> E. Martini, *Mona Lisa di Neil Jordan*, «Cineforum», a. 26, n. 10, ottobre 1986, pp. 75-78.

<sup>100</sup> A. Invernici, F. Liberti, P. Loffreda, E. Martini, G. Rinaldi, A. Signorelli, F. Tassi, *Tutto Cannes*, «Cineforum», a. 38, n. 5, giugno 1998, pp. 46-87.

<sup>101</sup> E. Martini, P. Vecchi e A. Piccardi, D. Ferrario G. Rinaldi, A. Crespi, G. De Marinis, F. Grosoli, C. M. Valentinetti, *Cannes 84. Selezione ufficiale*, «Cineforum», a. 24, nn. 6-7, giugno-luglio 1984, pp. 5-37.

basata su flashback e la rilettura soggettiva del passato. In questa prospettiva, il film di Leone racconta la memoria del protagonista Noodles e, al contempo, attraversa ottant'anni di storia americana, racchiusi simbolicamente tra le due sequenze, iniziale e finale. Martini interpreta il personaggio di Noodles come appartenente alla categoria degli "antieroi perdenti", figure ricorrenti nel cinema americano contemporaneo, segnate dal tradimento e dalla sconfitta. Viene inoltre evidenziato il rapporto con il personaggio di Max, letto anche in chiave ambigua, con possibili sottotesti di attrazione latente: mentre Noodles incarna tratti dell'eroe maschile tradizionale – lucidità, integrità, anticonformismo – Max assume caratteristiche più instabili e contraddittorie. Un ulteriore elemento di analisi riguarda il personaggio di Deborah, figura femminile centrale e oggetto del desiderio non corrisposto del protagonista, che Martini mette in relazione con il modello della "terribile vergine" della letteratura americana, in particolare di Francis Scott Fitzgerald: «non più la donna maltrattata, che solo con la sofferenza e la morte riesce a evirare chi l'ha tradita, ma la donna che maltratta, simbolo di un'America imperialista anziché coloniale». Nel complesso, Martini individua nel film una tensione irrisolta tra il virtuosismo registico e la linearità narrativa, nonché una collocazione incerta tra cinema d'autore e prodotto commerciale. Nonostante tali riserve, la critica ribadisce il valore dell'interpretazione di Robert De Niro, confermandola come uno degli elementi più riusciti dell'opera<sup>102</sup>.

Emanuela Martini manifesta una certa avversione nei confronti dei virtuosismi registici che appaiono finì a se stessi, così come verso soluzioni stilistiche poco originali e imitativa. Tale posizione critica la conduce talvolta a esprimere giudizi severi anche nei confronti di autori da lei generalmente apprezzati. Un esempio significativo è rappresentato dalla recensione pubblicata nella rubrica *Filmese* del dicembre 1984 su *Indiana Jones e il tempio maledetto* (*Indiana Jones and the Temple of Doom*, di Steven Spielberg, 1984): pur trattandosi del secondo capitolo di una saga di grande successo, Martini rileva una certa stanchezza nella parte centrale del film, una debole incisività narrativa e una regia che, in alcuni momenti, appare lontana dagli standard qualitativi del regista, risultando più vicina a un lavoro di mestiere che a un'opera autoriale compiuta<sup>103</sup>.

Recensioni di questo tipo mantengono uno stile analitico preciso, fondato su confronti e parallelismi, ma lasciano emergere anche un tono di fondo più malinconico, legato alla percezione di un potenziale non pienamente realizzato.

#### *Le stroncature*

Un caso esemplare di giudizio nettamente negativo è rappresentato dalla breve recensione di *Il bacio della morte* (*Kiss of Death*, di Barbet Schroeder, 1995), pubblicata nella rubrica *Filmese* nel giugno

---

<sup>102</sup> E. Martini, *Speciale Leone. La fine dell'infanzia*, «Cineforum», a. 24, n. 10, ottobre 1984, pp. 30-35.

<sup>103</sup> E. Comuzio, G. De Santi, M. Garritano, E. Martini, A. Piccardi, G. Pironi, C. Salizzato, *Filmese e Libri*, «Cineforum», a. 24, n. 12, dicembre 1984, pp. 66-72.

dello stesso anno. Martini evidenzia come il remake non riesca a conservare le qualità dell'originale *Il bacio della morte* (*Kiss of Death*, di Henry Hathaway, 1947): l'ambientazione e la sceneggiatura risultano poco incisive, mentre la prova attoriale – in particolare quella di Nicolas Cage – viene giudicata inferiore rispetto all'interpretazione di Richard Widmark nel film originale. La critica conclude definendo l'opera come una delle peggiori dell'anno<sup>104</sup>.

Un ulteriore esempio significativo è l'articolo *Horror d'annata. Horror Flash*, pubblicato su «Cineforum» nel numero di luglio-agosto 1994. Il testo propone una rassegna delle principali criticità del cinema dell'anno, organizzata in ordine alfabetico e caratterizzata da uno stile ironico e volutamente provocatorio. Tra i bersagli della critica figurano registi emergenti e affermati, come Jennifer Lynch (figlia del noto regista David) e Julian Sands, mentre viene sollevata anche la questione del doppiaggio cinematografico in Italia, giudicato eccessivamente standardizzato; Martini auspica, in questo senso, una maggiore diffusione delle proiezioni in lingua originale con sottotitoli, in linea con quanto avviene in molti altri paesi.

L'articolo include inoltre osservazioni critiche sulle interpretazioni attoriali, come quella di Mary-Louise Parker, ritenuta poco espressiva, e su alcune produzioni italiane contemporanee. Tra queste, *Dove siete? Io sono qui* (di Liliana Cavani, 1993) viene descritto come un tentativo di cinema autoriale che sfocia però in un risultato artificioso e poco coinvolgente; analogamente, *La prossima volta il fuoco* (di Fabio Carpi, 1993) è accusato di eccessiva pretenziosità e di indulgere in intellettualismi forzati, con richiami poco convincenti a modelli quali Woody Allen e Ingmar Bergman.

Tra le opere maggiormente criticate figura anche *La casa degli spiriti* (*The House of the Spirits*, di Bille August, 1993), definita in termini fortemente negativi<sup>105</sup>. Non mancano osservazioni sui tentativi di alcuni cineasti italiani di affermarsi a Hollywood, come nel caso di Roberto Benigni in *Il figlio della Pantera Rosa* (*Son of the Pink Panther*, di Blake Edwards, 1993) o di Ezio Greggio con *Il silenzio dei prosciutti* (*The Silence of the Hams*, di Ezio Greggio, 1994), considerato un esempio poco riuscito di parodia. Martini affronta con ironia inoltre questioni più ampie legate ai generi cinematografici e alle tendenze culturali del periodo: osserva, ad esempio, come il western degli anni Novanta assuma spesso una veste “politically correct”, riuscendo a rinnovarsi solo in presenza di visioni autoriali forti, come quelle di Kevin Costner o Clint Eastwood, mentre film come *Geronimo* (*Geronimo: An American Legend*, di Walter Hill, 1993) risultano incapaci di trovare una sintesi coerente tra le diverse componenti stilistiche. L'articolo si caratterizza anche per riflessioni più

---

<sup>104</sup> G. De Marinis, A. di Luzio, M. Fadda, P. Loffreda, M. Martani, E. Martelli, E. Martini, G. A. Nazzaro, *Filmese*, «Cineforum», a. 35, n. 5, giugno 1995, pp. 80-88.

<sup>105</sup> E. Martini, G. De Marinis, B. Fornara, P. Loffreda, *Horror d'annata: il peggio del '93-'94. Horror Flash*, «Cineforum», a. 34, nn. 7-8, luglio-agosto 1994, p. 10.

generali sul sistema cinematografico e sulla critica stessa: Martini richiama il concetto di “sospensione dell’incredulità”, ironizzando sulla tendenza di alcuni recensori a giustificare ingenuità narrative in nome delle convenzioni del linguaggio filmico.

Nel testo viene inoltre menzionata l’interpretazione di Antonio Banderas, descritto come un goffo giornalista occhialuto eccessivamente assimilabile alla figura di Clark Kent/Superman, evidenziando una caratterizzazione poco originale. Compare anche un riferimento a Sophia Loren, la cui scelta di indossare una pelliccia viene interpretata come un tentativo di consolidare la propria immagine divistica. Tra le delusioni dell’annata, Martini include anche un’opera di John Schlesinger, ritenuta nettamente inferiore rispetto ai risultati raggiunti in precedenza dal regista, e distante per qualità da modelli cinematografici ben più riusciti. Analogamente, Sergio Rubini, riconosciuto come giovane attore italiano di talento, viene criticato per aver preso parte a *Condannato a nozze* (di Giuseppe Piccioni, 1993), scelta interpretata come un passo falso, probabilmente dovuto a una valutazione poco attenta del progetto, che finisce per coinvolgere anche la moglie attrice.

Un’ulteriore polemica che la critica manifesta nei confronti di una tendenza diffusa nel cinema degli anni Novanta, ovvero il frequente ricorso a elementi della filosofia buddhista, spesso rappresentati in modo superficiale, stereotipato e kitsch. Martini solleva inoltre una riflessione provocatoria sul ruolo della critica cinematografica, sottolineandone la dimensione inevitabilmente soggettiva e fallibile. In questo contesto, introduce il tema della “sospensione dell’incredulità”, ironizzando su quei recensori che tendono a giustificare ingenuità narrative poco plausibili sul piano realistico, ma accettabili all’interno della finzione filmica.

L’analisi si conclude con un riferimento a *Detenuto in attesa di giudizio* (di Nanni Loy, 1971), di cui vengono ricordate alcune recensioni negative dell’epoca, a dimostrazione della variabilità della ricezione critica nel tempo<sup>106</sup>.

Nel complesso, queste stroncature confermano alcune costanti del pensiero critico di Martini: la diffidenza verso opere eccessivamente pretenziose o stilisticamente sovraccariche, la critica nei confronti di un certo cinema che ambisce allo status autoriale senza possederne i requisiti, e l’attenzione verso le derive del cinema commerciale. Tali posizioni emergono anche nei servizi dedicati ai festival — come Cannes e Venezia — dove la critica non esita a evidenziare limiti organizzativi e la presenza di opere mediocri, soprattutto negli anni Ottanta.

Nell’analisi delle recensioni, emerge come Emanuela Martini manifesti una marcata avversione nei confronti di quei registi che aspirano a essere riconosciuti come autori senza possederne pienamente i requisiti, dando vita a opere eccessivamente cariche di suggestioni, sperimentazioni e virtuosismi

---

<sup>106</sup> E. Martini, G. De Marinis, B. Fornara e P. Loffreda, *Horror d’annata: il peggio del ’93-’94. Horror Flash*, «Cineforum», a. 34, nn. 7-8, luglio-agosto 1994, pp. 8-15.

fini a se stessi. Tale posizione critica risulta evidente in numerosi servizi dedicati ai principali festival cinematografici, come Cannes e Venezia, nei quali la studiosa non esita a mettere in discussione i cosiddetti “autori” e le loro opere, giudicate talvolta eccessivamente complesse e artificiose. Inoltre Martini esprime giudizi generalmente poco favorevoli nei confronti delle produzioni degli anni Ottanta. Nello *Speciale: dagli anni '80 ai '90*<sup>107</sup>, la critica evidenzia come in entrambi i contesti nazionali si assista, da un lato, alla proliferazione di film caratterizzati da una presunzione autoriale e da una costruzione artificiosa, e dall'altro alla diffusione di prodotti di intrattenimento di basso livello. In particolare, vengono criticati i blockbuster statunitensi che tentano di imitare i grandi successi di Steven Spielberg e George Lucas, così come una parte della produzione comica italiana, ritenuta volgare e distante dalla qualità della stagione della commedia all'italiana degli anni Sessanta. Le valutazioni negative nei confronti del cinema italiano proseguono fino all'inizio degli anni Novanta, periodo in cui Martini adotta progressivamente toni più equilibrati e moderati. Al contrario, la critica continua a sottolineare una persistente crisi del sistema hollywoodiano anche nel corso degli anni Novanta, come emerge, ad esempio, nell'articolo *Geografia del cinema. Hollywood, Hollywood, dove vai?*<sup>108</sup>.

Analogamente, nei primi contributi dedicati alla Biennale di Venezia, Martini evidenzia diverse criticità legate all'organizzazione del festival – tra cui le lunghe code e la scarsa qualità delle proiezioni – nonché la presenza di opere giudicate mediocri. Tali osservazioni negative sulla gestione della manifestazione e sulla qualità dei film in concorso ricorrono per un periodo prolungato nei suoi articoli. Considerazioni analoghe emergono anche nei servizi dedicati al Festival di Cannes, come dimostra il primo contributo della critica sulla rassegna francese, datato 1981, in cui si riscontrano valutazioni particolarmente severe<sup>109</sup>.

Con il passare del tempo, tuttavia, le posizioni di Martini tendono ad attenuarsi, sia nei confronti dell'organizzazione dei festival sia rispetto alla qualità delle opere presentate. Le sue stroncature, pur mantenendo una forte componente polemica, si distinguono per un tono spesso ironico, vivace e provocatorio, che contribuisce a rendere la sua scrittura critica incisiva ma al tempo stesso capace di stimolare il dibattito.

---

<sup>107</sup> E. Martini, *Speciale: dagli anni 80 ai 90. Bilanci e previsioni. Verso gli anni '90*, «Cineforum», a. 30, nn. 1-2, gennaio-febbraio 1990, pp. 35-38.

<sup>108</sup> E. Martini, *Geografia del cinema. Hollywood, Hollywood, dove vai?*, «Cineforum», a. 35, n. 6, luglio-agosto 1995, pp. 26-27.

<sup>109</sup> E. Martini, *Cannes 81. Memorie di sopravvissuti*, «Cineforum», a. 21, nn. 6-7, giugno-luglio 1981, pp. 8-12.

### Capitolo 3: I generi cinematografici visti da Emanuela Martini

Nella prassi comune, i film vengono spesso suddivisi in generi per orientare l'interesse del pubblico in base ai propri gusti; la classificazione di genere è quindi in primo luogo una scelta dettata dal *marketing* per poter attirare determinati spettatori.

Più in generale, concetto di genere cinematografico costituisce una delle categorie fondamentali attraverso cui la teoria e la critica del cinema hanno cercato di organizzare, interpretare e studiare da un punto di vista storico l'evoluzione della produzione cinematografica. Essi non possono essere intesi come classificazioni rigide e naturali, bensì come costruzioni culturali dinamiche frutto dell'interazione tra l'industria, le aspettative del pubblico e le codificazioni della critica.

Sin dai primi studi, il genere è stato considerato uno strumento utile per individuare ricorrenze narrative, stilistiche e tematiche che attraversano opere differenti, rendendo possibile una lettura comparativa e una più chiara comprensione dei processi produttivi e ricettivi. Come osserva Rick Altman, i generi funzionano nello stesso tempo come “sistemi di aspettative” per lo spettatore e come “modelli di produzione” per l'industria cinematografica<sup>110</sup>. In questo senso, essi non si limitano a descrivere i film, ma contribuiscono attivamente a orientarli.

La critica contemporanea ha progressivamente abbandonato una visione fissa e immutabile del genere per adottare un approccio più flessibile: Steve Neale, ad esempio, sottolinea come i generi siano processi e non che strutture statiche, caratterizzati da una tensione costante tra ripetizione e differenza<sup>111</sup>: ogni film di genere riprende convenzioni riconoscibili, ma nello stesso tempo introduce variazioni che ne permettono l'evoluzione. Tale prospettiva evidenzia la dimensione intertestuale del cinema, in cui ogni opera dialoga con una tradizione preesistente.

Un ulteriore aspetto centrale nello studio dei generi riguarda la loro funzione socio-culturale. I generi possono essere letti come dispositivi simbolici che riflettono e rielaborano conflitti, valori e trasformazioni storiche. Il western, il melodramma o l'horror, ad esempio, non sono soltanto insiemi di convenzioni narrative, ma anche forme attraverso cui una determinata cultura negozia paure, desideri e identità collettive<sup>112</sup>.

In sintesi, lo studio dei generi cinematografici è oggi un campo interdisciplinare che intreccia analisi testuale, storia del cinema, teoria della ricezione e studi culturali. Più che categorie rigide, i generi sono strumenti critici flessibili, utili per comprendere come il cinema produca significato all'interno di specifici contesti storici e industriali.

---

<sup>110</sup> Rick Altman, *Film/Genere*, Vita e Pensiero, Milano, 2004 (tit. orig. *Film/Genre*, BFI, London, 1999).

<sup>111</sup> Steven Neale, *Genre and Hollywood*, Routledge, London, 2000.

<sup>112</sup> Thomas Schatz, *Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking, and The Studio System*, McGraw-Hill, New York, 1981.

Nella sua lunga carriera per «Cineforum», Emanuela Martini ha trattato opere di qualsiasi genere e dedicato articoli dei diversi filoni, spaziando dalla commedia al dramma e al melò, dall'horror e al western: si riportano di seguito le occorrenze principali.

### 3.1. La commedia

Sulla commedia Emanuela Martini ha scritto a lungo, dedicandosi in particolare a quella italiana, americana e britannica. La prima citazione del filone in un articolo di «Cineforum» da parte di Martini avviene in *Il nostro cinema a distanze "coloniali" da quello americano* del marzo 1977: in questo testo viene fatta una panoramica sulla commedia in Italia partendo dai primi tentativi negli anni Cinquanta in risposta alle opere neorealiste, con il "neorealismo rosa" (le cui opere riprendono storie realistiche e verosimili affrontandole con leggerezza). Gli anni Cinquanta sono anche il periodo dell'emersione dei primi attori fortemente legati alla commedia cinematografica come Alberto Sordi e Totò; nel corso del tempo, la commedia all'italiana smette di essere ambientata quasi esclusivamente nel meridione (Roma, Napoli...) per spostarsi anche in luoghi del nord (Milano, Torino...) e per fondersi con altri generi, come il film in costume oppure il cinema politico. L'autrice evidenzia però come nel corso degli anni Settanta la qualità della commedia all'italiana si sia leggermente abbassata, e come gli incassi abbiano premiato comunque opere mediocri<sup>113</sup>.

Nella rubrica "Filmese" di gennaio-febbraio 1980, Emanuela Martini parla di *Amore al primo morso* (*Love at First Bite*, 1979) di Stan Dragoti, che rientra nella serie di parodie di soggetti già esistenti sdoganate grazie a Mel Brooks e al suo *Frankenstein Junior* (1974), sottolineando come la pellicola non sia la prima rivisitazione comica del vampiro e non si collochi ai livelli di *Per favore, non mordermi sul collo!* (*The Fearless Vampire Killers*, 1966) di Roman Polanski. Il film di Dragoti è la testimonianza di come una produzione a budget ridotto e lontana dalle grandi *major* riesca a compensare la mancanza di soldi e di grandi mezzi con una messa in scena dignitosa e una sceneggiatura brillante. La storia vede Dracula cacciato dalla Romania e in cerca dell'amore. Non mancano alcuni cliché della commedia americana come il triangolo amoroso, il lieto fine anche per chi subisce una delusione d'amore, il gioco degli equivoci, gag surreali e soprattutto la presenza di molti caratteristi in ruoli di contorno; in un contesto del genere, non è strano vedere Dracula ballare come John Travolta. La pellicola, che ha avuto successo in America, ha incassato relativamente poco in Italia, forse a causa della cocente delusione del *Dracula* diretto da John Badham (1979)<sup>114</sup>.

---

<sup>113</sup> E. Martini, *Il nostro cinema a distanze "coloniali" da quello americano*, «Cineforum», a. 17, n. 3, marzo 1977, pp. 182-196.

<sup>114</sup> E. Martini, *Filmese - Amore al primo morso*, «Cineforum», a. 20, n. 1, gennaio-febbraio 1980, pp. 71-72.

*Harry e Tonto* di Paul Mazursky, l'altro film analizzato da Emanuela Martini nello stesso numero della rivista, esce in Italia alla fine del 1979 con un ritardo di cinque anni rispetto alla distribuzione USA avvenuta nel 1974 e alla vittoria di Art Carney dell'Oscar come miglior attore; il giudizio della studiosa è di perplessità e delusione rispetto alle recensioni decisamente più positive d'oltreoceano. L'autrice dell'articolo ritiene che Paul Mazursky appartenga a una lista di "autori di una sola opera", ossia coloro che hanno avuto successo grazie a un film fortunato e che proseguono la loro carriera basandosi essenzialmente su quello. Nel film sono presenti diversi stereotipi sia dal punto di vista tematico (l'ebraismo newyorkese, lo scorrere del tempo e l'invecchiamento, il viaggio dei giovani, gli incontri e le vicende fortuite) che nella messa in scena (il tono leggero, la storia lineare, le facce "canoniche"); l'aspetto forse più interessante è il duo di protagonisti formato dall'anziano ultrasessantenne Harry e dal giovane Tonto che danno origine al tema meglio sviluppato, ossia non il confronto tra le due generazioni, ma il modo in cui la vecchia generazione vive una delle ultime avventure<sup>115</sup>.

Nel numero di «Cineforum» del marzo 1980, sempre nella rubrica *Filmese*, vi è un'altra recensione di una commedia, *All American Boys* di Peter Yates (*Breaking Away*, 1979): il film rientra nel sottogenere delle commedie sulle università americane e mette in scena il confronto tra due classi sociali, ovvero gli studenti dell'Indiana University e gli abitanti di Bloomington; la trama è semplice ma solida e il regista Yates riesce anche a inserire alcuni momenti leggermente più complessi rispetto al solito film collegiale, come la gara in bicicletta<sup>116</sup> tra le due fazioni. Successivamente Emanuela Martini prende in esame un'altra commedia americana: *E ora: punto e a capo* (*Starting Over*, 1979) di Alan J. Pakula, un film che tratta il tema del divorzio dopo che tale soggetto è stato sdoganato grazie a *Una donna tutta sola* (*An Unmarried Woman* di Paul Mazursky, 1978). La trama ruota intorno a un uomo che ha appena superato il divorzio e cerca di rifarsi una vita con un nuovo amore. Il film risulta godibile ed evita di scadere in atteggiamenti stucchevoli o retorici (come nel modo di trattare le tematiche femministe). Nel finale non viene mostrato, ma solo suggerito grazie ad un suono di campana, il matrimonio della nuova coppia<sup>117</sup>.

Nella scheda pubblicata sulla rivista nel giugno 1980, Emanuela Martini analizza per la prima volta un film di Steven Spielberg, *1941 - Allarme a Hollywood* (*1941*, 1979) una satira incentrata sul tema della Seconda guerra mondiale. L'opera si propone di demitizzare l'eroismo americano: il pilota interpretato da John Belushi è raffigurato come una figura sgraziata, sovrappeso, trasandata e grottesca, in netto contrasto con i tradizionali canoni estetici dell'eroe. La dimensione parodica non si sviluppa sul campo di battaglia o in contesti apertamente drammatici, bensì in ambienti urbani e

---

<sup>115</sup> E. Martini, *Filmese - Harry e Tonto*, «Cineforum», a. 20, n. 1, gennaio-febbraio 1980, pp. 72-74.

<sup>116</sup> E. Martini, *Filmese - All American Boys*, «Cineforum», a. 20, n. 3, marzo 1980, pp. 158-159.

<sup>117</sup> E. Martini, *Filmese - E ora punto e a capo*, «Cineforum», a. 20, n. 4, aprile 1980, pp. 239-240.

quotidiani, nei quali la guerra irrompe in maniera caotica e surreale. La pellicola conserva tuttavia la struttura tipica del film bellico – caratterizzata da personaggi provenienti da diverse linee narrative destinate a convergere progressivamente – ma Steven Spielberg vi innesta anche riferimenti al cinema hollywoodiano e alla propria filmografia, come nella sequenza iniziale che richiama in chiave parodica *Lo squalo* (*Jaws*, 1975)<sup>118</sup>.

Nella rubrica “Filmese” del numero di luglio-agosto 1980 viene invece recensito *Il detective con la faccia di Bogart* (*The Man with Bogart's Face*, 1980) di Robert Day. Questa parodia del noir vede Robert Sacchi nei panni del detective Sam Marlow, personaggio che richiama esplicitamente l’immagine di Humphrey Bogart, e si propone come omaggio alla carriera del celebre divo hollywoodiano, al genere noir, ad altri filoni cinematografici e, più in generale, all’universo del cinema. Nonostante le intenzioni celebrative, Emanuela Martini esprime un giudizio negativo sull’opera, evidenziandone la scarsa omogeneità e la debolezza dell’intreccio narrativo, aspetti che neppure la presenza di camei di altre celebrità riesce a compensare<sup>119</sup>.

Nel dicembre 1980, all’interno della rubrica *Filmese*, Emanuela Martini dedica un’analisi a *Il pap’occhio* (1980) di Renzo Arbore. L’opera, al centro di un acceso scandalo e successivamente ritirata dalle sale con l’accusa di vilipendio alla religione, induce l’autrice a spostare l’attenzione critica dai suoi aspetti strettamente estetici verso una riflessione più ampia sui temi della censura e della satira in Italia, evidenziando le difficoltà del contesto culturale nazionale nell’accogliere prodotti satirici<sup>120</sup>. Nello stesso numero, Martini recensisce anche *E io mi gioco la bambina* (*Little Miss Marker*, 1980) di Walter Bernstein, tratto da una novella di Damon Runyon. Pur riconoscendo il rischio di un eccessivo ricorso a battute infantili e a dinamiche emotivamente ricattatorie, la critica esprime un giudizio complessivamente positivo, definendo il film un prodotto equilibrato e misurato<sup>121</sup>.

Nell’articolo di febbraio-marzo 1981, *L’irridente dissidenza del “catacomico”. John “Schifezza” Belushi*, Emanuela Martini sviluppa una riflessione articolata sulla commedia statunitense contemporanea. In particolare, l’analisi si concentra su *The Blues Brothers* di John Landis (1980) e su *L’aereo più pazzo del mondo* (*Airplane!*, 1980), realizzato dal trio Zucker-Abrahams-Zucker. Si tratta di opere caratterizzate da uno stile fortemente riconoscibile, capace di suscitare reazioni polarizzate, di piena adesione o netto rifiuto, analogamente a quanto avviene per i primi lavori di Woody Allen, sebbene quest’ultimo si distingua per una comicità più raffinata. Entrambe le pellicole combinano citazioni provenienti da diversi generi cinematografici e dalla cultura popolare, gag serrate

---

<sup>118</sup> E. Martini, *1941, allarme a Hollywood di Steven Spielberg*, «Cineforum», a. 20, n. 6, giugno 1980, pp. 372-379.

<sup>119</sup> E. Martini, *Filmese - Il detective con la faccia di Bogart*, «Cineforum», a. 20, nn. 7-8, luglio-agosto 1980, p. 535.

<sup>120</sup> E. Martini, *Filmese - Il pap’occhio*, «Cineforum», a. 20, n. 12, dicembre 1980, pp. 906-908.

<sup>121</sup> E. Martini, *Filmese - E io mi gioco la bambina*, «Cineforum», a. 20, n. 12, dicembre 1980, p. 908.

e transizioni narrative brusche, risultando sostanzialmente prive di un esplicito impianto morale. In particolare, *The Blues Brothers* si configura come un omaggio al musical, arricchito da numerosi riferimenti e parodie di altri film<sup>122</sup>. Parallelamente, Martini si sofferma sulla figura di John Belushi, descritto come un interprete capace di portare in scena una versione amplificata di sé stesso: un personaggio goffo, trasandato ed eccessivo, in netto contrasto con i canoni estetici dominanti dello star system, la cui recitazione si distingue per una naturalezza che prescinde da un'eccessiva enfasi espressiva<sup>123</sup>.

Nel 1982, Emanuela Martini prende in esame due commedie: *Arturo* (*Arthur*, 1981) di Steve Gordon e *Jeans dagli occhi rosa* (*So Fine*, 1981) di Andrew Bergman. Entrambe le opere sono giudicate caratterizzate da una regia piuttosto piatta, incapace di valorizzare adeguatamente i numerosi interpreti di talento presenti nei rispettivi cast; tuttavia, secondo la critica, i film risultano comunque gradevoli grazie alla qualità delle performance attoriali<sup>124</sup>.

Un giudizio decisamente meno favorevole è riservato a *Chiamami Aquila* (*Continental Divide*, 1981) di Michael Apted, recensito nell'aprile 1982: l'opera viene considerata il prodotto di un regista "mestierante", privo di elementi innovativi. Il film trova una parziale riuscita quasi esclusivamente nell'interpretazione di John Belushi, qui inserito in un ruolo più convenzionale, quello dell'uomo romantico<sup>125</sup>. Ancora più severa è la valutazione di *I vicini di casa* (*Neighbors*, 1981) di John G. Avildsen, in cui John Belushi ritorna a una comicità prevalentemente fisica, più affine alla sua cifra espressiva. Nonostante ciò, Martini giudica negativamente sia la costruzione narrativa sia gli aspetti tecnici del film, ritenendo l'attore sostanzialmente sprecato.

Nel dicembre 1982, la critica si confronta con *Victor Victoria* (1982) di Blake Edwards, remake anglo-americano del film tedesco *Viktor und Viktoria* di Reinhold Schünzel, già oggetto di una precedente rielaborazione nel 1957. Il cinema di Edwards, spesso debitore della lezione di Billy Wilder, si caratterizza per l'uso di elementi slapstick e di un umorismo talvolta venato di volgarità; tuttavia, in questo caso, tali componenti risultano attenuate a favore di una comicità più elegante e sofisticata, di matrice europea. Il film presenta inoltre una dimensione metacinematografica, imperniata su una protagonista che interpreta una donna che, a sua volta, si finge uomo, offrendo così uno sguardo sul lavoro attoriale e sulle dinamiche del set. Martini sottolinea la natura stratificata dell'opera, paragonandola a una struttura "a cipolla", e individua nel tema dell'apparenza e della

---

<sup>122</sup> E. Martini, *L'irridente dissidenza del "catacomico". John "Schifezza" Belushi*, «Cineforum», a. 21, nn. 2-3, febbraio-marzo 1981, pp. 16-20.

<sup>123</sup> Ibi, pp. 21-22

<sup>124</sup> G. De Martini, E. Martini e A. Piccardi, *Filmese*, «Cineforum», a. 22, n. 3 (marzo 1982), p. 74-78

<sup>125</sup> E. Comuzio, E. Martini e L. Stefanoni, *Filmese*, «Cineforum», a. 22, n. 4 (aprile 1982), p. 76-80

maschera, progressivamente smascherata, uno dei nuclei centrali del film, enfatizzato anche da soluzioni registiche e di montaggio, sin dalla sequenza iniziale<sup>126</sup>.

Nel dicembre 1982 la rubrica *Filmese* comprende le recensioni scritte da Emanuela Martini di tre commedie: *Porky's - Questi pazzi pazzi porcelloni* (*Porky's*, 1981) di Bob Clark, *Grease 2* (1982) di Patricia Birch e *Classe 84* (*Class of 1984*, 1982) di Richard Lester. Più che sull'analisi dei film, la critica riflette sul declino della commedia adolescenziale e sulla mancanza di uno stile univoco del filone all'inizio degli anni Ottanta<sup>127</sup>.

La scheda dell'ottobre 1983 è dedicata a *Monty Python - Il senso della vita* (*Monty Python's The Meaning of Life*, 1983), interpretato dal celebre gruppo comico britannico Monty Python e diretto da uno dei suoi membri, Terry Jones. Prima di questa recensione, Emanuela Martini aveva già menzionato il film nell'articolo *Mostra di Venezia. L'America della spettacolarità*, pubblicato su «Cineforum» nel settembre 1983<sup>128</sup>. Dopo aver ripercorso sinteticamente la carriera televisiva dei Monty Python – con brevi riferimenti anche alle attività individuali dei vari componenti – e aver richiamato il loro primo lungometraggio, *Brian di Nazareth* (*Monty Python's Life of Brian*, 1979), opera fortemente controversa, Martini sottolinea come *Il senso della vita* rappresenti un'evoluzione rispetto alla precedente esperienza cinematografica del gruppo. In particolare, evidenzia l'incremento dei costi e delle ambizioni produttive, il perfezionamento della struttura a sketch e un generale miglioramento degli aspetti formali, tra cui la regia, il soggetto, la sceneggiatura, la componente musicale e le sequenze animate. I membri dei Monty Python vengono inoltre descritti come tra i comici più colti del panorama internazionale, anche in virtù della loro formazione universitaria; di conseguenza, l'umorismo del film si caratterizza per una prevalenza di battute verbali e di matrice “letteraria”, fortemente intrise di satira sociale e riconducibili, per impostazione, alla tradizione di Jonathan Swift<sup>129</sup>.

Nel numero di marzo 1984 di «Cineofrum» (rubrica *Filmese*), Emanuela Martini recensisce “*FF.SS*”. Cioè: “... che mi hai portato a fare sopra a Posillipo se non mi vuoi più bene?” di Renzo Arbore (1983). Analogamente al precedente *Il pap'occhio*, anche questa commedia suscita scandalo e viene accusata dalla critica più conservatrice di eccessiva volgarità; Martini osserva tuttavia come tali giudizi superficiali finiscano per trascurare il nucleo centrale dell'analisi filmica, ossia la valutazione della qualità effettiva dell'opera. Il giudizio della critica risulta comunque negativo: il film è penalizzato da un impianto tecnico fortemente televisivo, poco adatto alla fruizione cinematografica,

---

<sup>126</sup> E. Martini, *Victor Victoria* di Blake Edwards, «Cineforum», a. 22, n. 12 (dicembre 1982), p. 45-54

<sup>127</sup> S. Bortolussi, E. Martini e T. Masoni, *Filmese*, «Cineforum», a. 22, n. 12 (dicembre 1982), p. 77-80

<sup>128</sup> E. Martini, *Mostra di Venezia. L'America della spettacolarità*, «Cineforum», a. 23, n. 9 (settembre 1983), p. 5-8

<sup>129</sup> E. Martini, *Monty Python: il senso della vita* di Terry Jones, «Cineforum», a. 23, n. 10, ottobre 1983, pp. 61-66.

da una sceneggiatura che non valorizza adeguatamente il soggetto originario ideato da Federico Fellini e dalla conseguente utilizzazione in chiave minore di un interprete come Roberto Benigni<sup>130</sup>. Nell'articolo *Cannes 85. Selezione ufficiale*, pubblicato nel numero di giugno-luglio 1985 di «Cineforum», Emanuela Martini prende in esame *The Coca-Cola Kid* di Dušan Makavejev (1985). Il film racconta la vicenda di un giovane manager della Coca-Cola inviato in Australia, dove si scontra con un monopolio locale che ha sempre ostacolato l'ingresso della multinazionale. Secondo Martini, l'opera risulta particolarmente riuscita per il tono grottesco imposto dal regista, per la componente di comicità corrosiva e per l'efficacia delle interpretazioni attoriali; l'unico elemento di debolezza è individuato nel finale, in cui la realizzazione sentimentale del protagonista appare in contrasto con l'impianto cinico e satirico dell'intero film. Nello stesso contributo, la critica analizza *Cercasi Susan disperatamente* (*Desperately Seeking Susan*, 1985) di Susan Seidelman, già distintasi tre anni prima al Festival di Cannes con l'esordio *Smithereens* (1982). Con questa nuova opera, Seidelman conferma la propria abilità nel costruire commedie caratterizzate da un'ironia vivace, il cui punto di forza risiede in un intreccio narrativo fondato sul tema dello scambio di identità<sup>131</sup>. Il film è oggetto di un ulteriore approfondimento nella scheda del novembre 1985, in cui Martini evidenzia la forte presenza femminile all'interno della produzione: dalla regia della stessa Seidelman alle interpretazioni di Rosanna Arquette e Madonna, fino alla sceneggiatura di Leora Barish e alla produzione di Sarah Pillsbury e Midge Sanford. Prodotto dalla Sanford/Pillsbury Productions, realtà indipendente in fase di affermazione, il film si distingue per una freschezza espressiva che richiama quella delle opere prime, in contrasto con la prevedibilità delle grandi produzioni hollywoodiane e di parte del cinema indipendente contemporaneo. Martini suggerisce come l'opera si ponga idealmente in continuità con l'esperienza della New Hollywood dei primi anni Settanta, pur inserendosi pienamente nel contesto degli anni Ottanta. In tal senso, *Cercasi Susan disperatamente* riesce a coniugare elementi del cinema popolare hollywoodiano con istanze più autoriali legate alla scena newyorkese, elaborando una sintesi originale capace di mantenere una propria autonomia espressiva<sup>132</sup>.

Tre commedie vengono recensite da Emanuela Martini nella rubrica *Filmese* dell'ottobre 1986. *Affari di cuore* (*Heartburn*, 1986) di Mike Nichols presenterebbe, secondo la critica, tutte le potenzialità per configurarsi come una commedia brillante e riuscita, grazie a un cast di alto livello e al contributo di Carly Simon; tuttavia, Martini esprime un giudizio negativo, imputando le debolezze dell'opera soprattutto alla regia di Nichols, considerato un autore sopravvalutato. Un'analoga valutazione critica riguarda *A proposito della notte* (*About Last Night...*, 1986) di Edward Zwick e *Per favore,*

---

<sup>130</sup> E. Comuzio, E. Martini e T. Masoni, *Filmese e Libri*, «Cineforum», a. 24, n. 3, marzo 1984, pp. 75-80.

<sup>131</sup> E. Comuzio, A. Crespi, G. De Marinis, D. Ferrario, E. Martini, A. Piccardi, G. Rinaldi e P. Vecchi, *Cannes 85. Selezione ufficiale*, «Cineforum», a. 25, nn. 6-7, giugno-luglio 1985, pp. 6-44.

<sup>132</sup> E. Martini, *Cercasi Susan disperatamente di Susan Seidelman*, «Cineforum», a. 25, n. 11, novembre 1985, pp. 85-90.

*ammazzatemi mia moglie* (*Ruthless People*, 1986) di Jim Abrahams. Il primo viene giudicato eccessivamente dilatato, con l'effetto paradossale per cui la coppia di personaggi secondari interpretata da Jim Belushi ed Elizabeth Perkins risulta più efficace e coinvolgente dei protagonisti; il secondo, invece, spreca un cast di grande livello e una premessa narrativa promettente, che si esaurisce già nella prima parte del film, lasciando spazio a uno sviluppo ripetitivo e privo di slancio. Nel complesso, queste opere rappresentano per Martini un segnale del progressivo declino qualitativo della commedia americana, fatta eccezione per le produzioni firmate da autori di primo piano quali Woody Allen<sup>133</sup>.

Nella rubrica *Filmese* dell'ottobre 1987, Emanuela Martini analizza *Una fortuna sfacciata* (*Outrageous Fortune*, 1987) di Arthur Hiller e *Who's That Girl* (1987) di James Foley. Dalle recensioni emerge come la commedia statunitense, pur inserita nel sistema delle produzioni ad alto budget, abbia saputo conservare nel tempo un proprio insieme di regole e codici espressivi; tuttavia, l'uso reiterato di tali schemi ha spesso condotto a esiti deludenti, senza però impedire la realizzazione di opere ancora interessanti. Nel caso di *Una fortuna sfacciata*, Martini individua una struttura narrativa convenzionale, fondata sul triangolo amoroso tra due donne e un uomo, che tuttavia riesce a mantenere efficacia grazie alla solidità della scrittura e al ritmo sostenuto. *Who's That Girl* presenta invece una sceneggiatura più debole, ma si distingue per il dinamismo narrativo e per la capacità di rielaborare modelli classici della commedia hollywoodiana, come Susanna (*Bringing Up Baby*, 1938) di Howard Hawks, dimostrando una notevole abilità nel rinnovare stilemi consolidati<sup>134</sup>.

Nell'articolo *I mutanti della porta accanto. Incubi e mostri della commedia americana anni 80*, pubblicato su «Cineforum» nel dicembre 1987, Emanuela Martini analizza le trasformazioni del genere comico statunitense nel corso del decennio. Secondo la studiosa, la commedia americana subisce una vera e propria mutazione, articolandosi in molteplici ramificazioni e sviluppando una crescente ibridazione con altri generi cinematografici. Un esempio significativo è rappresentato da *Qualcosa di travolgente* (*Something Wild*, 1986, di Jonathan Demme) che si discosta dalla commedia tradizionale per integrare elementi umoristici con suggestioni noir di ascendenza hitchcockiana. Analogamente, Martin Scorsese sperimenta con il genere in *Re per una notte* (*The King of Comedy*, 1983) opera volutamente disturbante che, pur accolta freddamente da critica e pubblico, segna un punto di svolta per il filone, e in *Fuori orario* (*After Hours*, 1985) giudicato più compatto ed efficace rispetto al precedente. Parallelamente, si diffonde un tipo di comicità più esplicitamente volgare, fisica e "sporca", riconducibile ai film demenziali associati al lavoro del trio Zucker-Abrahams-Zucker e alle performance di Dan Aykroyd e John Belushi. Martini osserva tuttavia come questa

---

<sup>133</sup> S. Bortolussi, E. Comuzio, E. Martini, *Filmese*, «Cineforum», a. 26, n. 10, ottobre 1986, pp. 89-95.

<sup>134</sup> E. Comuzio, A. Crespi, E. Martini, M. Milanese, *Filmese*, «Cineforum», a. 27 n. 10, ottobre 1987, pp. 92-96.

tendenza abbia prodotto numerosi esiti mediocri o fallimentari, spesso fondati su gag grossolane e prive di un adeguato supporto narrativo e tecnico. Accanto a tali sviluppi, persistono forme più tradizionali di commedia, il cui principale punto di riferimento rimane Woody Allen. Un ulteriore elemento di rilievo è costituito dall'ingresso nel genere di registi generalmente estranei alla commedia: Sydney Pollack dirige *Tootsie* (1982); Clint Eastwood realizza *Honkytonk Man* (1982); John Carpenter firma *Starman* (1984) - una commedia romantica con elementi fantascientifici - accanto a *Grosso guaio a Chinatown* (*Big Trouble in Little China*, 1986); Walter Hill dirige *Chi più spende... più guadagna!* (*Brewster's Millions*, 1985), idealmente accostato a *Una poltrona per due* (*Trading Places*, 1983); mentre Roman Polański recupera toni più feroci in *Pirati* (*Pirates*, 1986)<sup>135</sup>. Anche il cinema indipendente contribuisce a questo rinnovamento: *Arizona Junior* (*Raising Arizona*, 1987) di Joel Coen testimonia l'eredità della New Hollywood, evidenziando la contaminazione tra commedia e altri generi, quali l'avventura e il poliziesco, come nel caso di *Beverly Hills Cop - Un piedipiatti a Beverly Hills* (*Beverly Hills Cop*, di Martin Brest, 1984). Tale processo si accompagna anche all'influenza di autori contemporanei come Steven Spielberg e Robert Altman. Infine, nell'ambito della contaminazione tra comico e noir, Martini rileva la presenza ricorrente di figure femminili riconducibili al modello della *femme fatale*. L'articolo è corredato da un repertorio filmografico, curato dalla stessa autrice, dedicato alle commedie americane distribuite in Europa tra il 1982 e il 1987<sup>136</sup>.

Nell'articolo *Venezia 88. Nell'area anglofona*, pubblicato su «Cineforum» nel settembre 1988, Emanuela Martini descrive la sezione anglo-americana della Festival di Venezia come complessivamente caratterizzata da opere di modesto rilievo; tuttavia, tra queste emergono due commedie che ricevono un giudizio positivo. *Good Morning, Vietnam* (*Good Morning, Vietnam*, di Barry Levinson, 1987) viene interpretato come una commedia dal tono amaro, sostenuta dalla performance istrionica di Robin Williams, e capace di condensare molte delle istanze della New Hollywood: il tema dell'individualismo del protagonista richiama *American Graffiti* (1973, di George Lucas) l'uso della radio rimanda a *M.A.S.H.* (di Robert Altman, 1970), mentre emergono echi della malinconia de *Il cacciatore* (*The Deer Hunter*, di Michael Cimino, 1978), dell'intensità visiva di *Apocalypse Now* (di Francis Ford Coppola, 1979) e del distacco critico di *Full Metal Jacket* (di Stanley Kubrick, 1987). *Un pesce di nome Wanda* (*A Fish Called Wanda*, Charles Crichton, 1988) si costruisce a partire da un *MacGuffin* di ascendenza hitchcockiana - una rapina il cui bottino va perduto - e riesce a combinare efficacemente la tradizione della commedia britannica degli anni

---

<sup>135</sup> E. Martini, *I mutanti della porta accanto. Incubi e mostri della commedia americana anni 80*, «Cineforum», a. 27, n. 12, dicembre 1987, p. 41.

<sup>136</sup> E. Martini, *I mutanti della porta accanto. Incubi e mostri della commedia americana anni '80*, «Cineforum», a. 27, n. 12, dicembre 1987, pp. 37-52.

Quaranta e Cinquanta con il gusto demenziale dei Monty Python e con i ritmi della commedia metropolitana americana<sup>137</sup>.

Nella rubrica *Filmese* del novembre 1987, Emanuela Martini si sofferma inoltre su due lungometraggi britannici caratterizzati da una marcata contaminazione di generi. Il primo è *Il matrimonio di Lady Brenda (A Handful of Dust)*, di Charles Sturridge, 1988), tratto dal romanzo di Evelyn Waugh: Martini ne critica l'impostazione, ritenendo che l'adattamento attenui gli elementi grotteschi e comici dell'opera originale a favore di uno stile più sobrio e drammatico; la fedeltà al testo letterario si riscontra dunque nella struttura narrativa, ma non nella resa stilistica. Di segno opposto è il giudizio su *Buster - Il rapinatore gentiluomo (Buster)*, di David Green, 1988), ispirato alla reale rapina del treno Glasgow-Londra del 1963. Il film viene apprezzato per la capacità di fondere elementi della commedia con quelli dell'avventura, per l'accurata ricostruzione dell'ambientazione degli anni Sessanta e per il dialogo con il cinema britannico dello stesso periodo, attraverso richiami sia alle produzioni della Swinging London sia al Free Cinema<sup>138</sup>.

Nella recensione del Festival di Locarno del settembre 1989, Emanuela Martini firma l'articolo *Monty Python's Flying Circus: il "nonsense" della vita*, incentrato sul celebre gruppo comico britannico Monty Python. Il contributo ricostruisce la formazione del collettivo – composto da John Cleese, Graham Chapman, Terry Jones, Michael Palin ed Eric Idle, ai quali si aggiunge successivamente Terry Gilliam – sottolineandone la provenienza dai contesti universitari di Cambridge e Oxford<sup>139</sup>. Martini evidenzia come l'umorismo dei Monty Python si caratterizzi per una forte componente dissacrante e politicamente scorretta, orientata alla decostruzione delle convenzioni sociali e culturali della società britannica. Dopo gli esordi televisivi negli anni Sessanta, il gruppo approda al cinema con lungometraggi interpretati collettivamente, tra cui *Brian di Nazareth (Monty Python's Life of Brian)*, di Monty Python, 1979), *Monty Python e il Sacro Graal (Monty Python and the Holy Grail)*, di Monty Python, 1975) e *Monty Python - Il senso della vita (Monty Python's The Meaning of Life)*, di Terry Jones, 1983), quest'ultimo insignito del Premio della Giuria al Festival di Cannes nel 1983. La notorietà internazionale del gruppo è legata non solo al riconoscimento ottenuto a Cannes, ma anche alla partecipazione dei singoli membri a progetti autonomi: emblematico è il caso di John Cleese, noto anche in Italia per il suo ruolo di attore e sceneggiatore in *Un pesce di nome Wanda (A Fish Called Wanda)*, di Charles Crichton, 1988). Una parte significativa dell'articolo è inoltre dedicata alla serie televisiva *Monty Python's Flying Circus (Monty Python's Flying Circus)*, di Monty Python, 1969-1974), considerata da Martini come la sintesi più compiuta della poetica del gruppo: in episodi

---

<sup>137</sup> E. Martini, *Venezia 88. Nell'area anglofona*, «Cineforum», a. 28, n. 9, settembre 1988, pp. 13-18.

<sup>138</sup> E. Martini, C. Salizzato, L. Stefanoni, *Filmese*, «Cineforum», a. 28, n. 11, novembre 1988, pp. 91-94.

<sup>139</sup> E. Martini, *Locarno 89. Monty Python's Flying Circus: il "nonsense" della vita*, «Cineforum», a. 29, n. 9, settembre 1989, p. 29.

della durata di circa trenta minuti, i sei autori riescono a costruire un articolato affresco satirico della società contemporanea. La serie viene così definita una sorta di “senso della vita” in formato ridotto, capace tuttavia di mantenere intatta la stessa forza critica e corrosiva<sup>140</sup>.

La scheda del novembre 1989 contiene le recensioni di due film: *Le avventure del barone di Munchausen* (*The Adventures of Baron Munchausen*, di Terry Gilliam, 1988) ed *Erik il vichingo* (*Erik the Viking*, di Terry Jones, 1989). Le due opere sono accomunate da un’ambientazione di carattere storico-medievale e da un umorismo fortemente cinico, che si confronta con tematiche esistenziali quali la vita e la morte. *Le avventure del barone di Munchausen* è ambientato durante l’assedio turco di una città nel XVIII secolo e presenta lo stile tipico dei Monty Python, di cui Gilliam è membro, improntato a una comicità dissacrante rivolta contro ogni forma di autorità e gerarchia sociale. Il film è inoltre caratterizzato da una fitta rete di rimandi intertestuali, che spaziano da *Viaggio nella Luna* (*Le Voyage dans la Lune*, di Georges Méliès, 1902) a *Pinocchio* (*Pinocchio*, di Walt Disney, 1940), fino alle diverse versioni de *Il ladro di Bagdad* (*The Thief of Bagdad*, di vari autori, 1924/1940), oltre a richiami espliciti alla serie *Monty Python’s Flying Circus* (*Monty Python’s Flying Circus*, di Monty Python, 1969-1974).

*Erik il vichingo* racconta in chiave parodica il Ragnarök, ossia la fine del mondo nella mitologia norrena: i protagonisti affrontano l’ultima battaglia per poi accedere al Valhalla, il “paradiso” dei guerrieri, dove tuttavia incontrano divinità capricciose, infantili e manipolatrici. Il film si conclude pertanto con una satira pungente nei confronti della religione, coerente con la cifra dissacrante del suo autore<sup>141</sup>.

Nella sezione dedicata alle recensioni del Festival di Venezia del 1991, pubblicata nell’ottobre dello stesso anno, Emanuela Martini esprime inoltre un breve giudizio su *La leggenda del re pescatore* (*The Fisher King*, di Terry Gilliam, 1991). Nato come progetto indipendente e successivamente sostenuto da produzioni hollywoodiane, il film abbandona le ambientazioni storiche tipiche di altre opere di Gilliam per collocare la vicenda nella metropoli americana contemporanea, dominata da un’atmosfera grigia e disincantata. Il tema della “morte” del sogno avvicina l’opera a *Brazil* (*Brazil*, di Terry Gilliam, 1985), piuttosto che ai lavori realizzati in collaborazione con i Monty Python, come *Monty Python e il Sacro Graal* (*Monty Python and the Holy Grail*, di Monty Python, 1975)<sup>142</sup>.

Il numero di “Cineforum» del gennaio-febbraio 1993 si apre con un breve testo scritto da Emanuela Martini, *Appunti per la collezione 1993*, volto a inaugurare il nuovo anno cinematografico. Lo scritto

---

<sup>140</sup> Ibi, pp. 28-32.

<sup>141</sup> E. Martini, *Le avventure del barone di Munchausen di Terry Gilliam e Erik il vichingo di Terry Jones*, «Cineforum», a. 29, n. 11, novembre 1989, pp. 63-67.

<sup>142</sup> G. Bozza, M. Causo, E. Comuzio, A. Conforti, A. Crespi, T. Finzi, B. Fornara, L. Gandini, F. Grosoli, P. Loffreda, E. Martini, G. Pinciroli, P. Rauzi, G. Spagnoletti, *Venezia '91. In concorso e fuori concorso*, «Cineforum», a. 31, n. 10, ottobre 1991, pp. 13-29.

della Martini si focalizza su come ormai nel cinema e nella televisione la volgarità sia stata sdoganata e venga utilizzata frequentemente: sono sempre più diffuse battute a sfondo sessuale, scene truculente, riferimenti agli escrementi eccetera. Per quanto l'articolo verta su diversi generi, la critica rivolge la sua attenzione verso le recensioni positive riservate a *Sognando la California* (di Carlo Vanzina, 1992) con Massimo Boldi e si domanda perché una parte dei critici abbia definito Boldi «l'unico attore capace di far ridere con un sacchetto di merda», arrivando invece a mostrare dubbi e perplessità a *Dracula* di Francis Ford Coppola<sup>143</sup>.

Nella sezione di recensioni *Cannes '93. Film in concorso*, pubblicata a giugno 1993, Martini stronca la commedia *Splitting Heirs* (*Splitting Heirs*, di Robert Young, 1993). L'operazione tenta di coniugare lo stile "freddo" e surreale dei Monty Python – non a caso con la partecipazione di Eric Idle in veste di attore, produttore e sceneggiatore – con l'umorismo fisico e slapstick di Rick Moranis, ma il risultato è fallimentare a causa di una sceneggiatura prevedibile, zeppa di déjà-vu, che esaurisce tutto il potenziale comico nei primi minuti<sup>144</sup>. Analogamente, nell'articolo *Cannes '94*, Martini bocchia *The Browning Version* (*The Browning Version*, di Mike Figgins, 1994), adattamento di un testo teatrale di Terence Rattigan già portato sullo schermo nel 1951 da Anthony Asquith con *Addio, Mr Harris* (*The Browning Version*, 1951). Se l'originale degli anni Cinquanta si distingueva per la satira feroce e brillante del sistema scolastico conservatore inglese, la nuova trasposizione si perde in eccessivi virtuosismi registici, mancando della cattiveria necessaria per rendere incisivo il racconto<sup>145</sup>.

Nella rubrica di *Filmese* dell'ottobre 1994, Emanuela Martini torna a elogiare una commedia britannica come *Quattro matrimoni e un funerale* (*Four Weddings and a Funeral*, di Mike Newell, 1994). Sebbene in patria il film abbia ricevuto un'accoglienza tiepida, probabilmente a causa del grande successo commerciale ottenuto, Martini lo considera per quello che è: una piacevole commedia inglese, caratterizzata da un umorismo raffinato che non mira a veicolare grandi messaggi esistenziali (con l'eccezione della riuscita scena del funerale). Il cast, privo di star di primo piano, mantiene viva l'attenzione grazie alla competenza degli attori. La critica rileva come possibile limite il finale positivo, in cui tutti i personaggi formano coppie romantiche: sebbene divertente, tale scelta

---

<sup>143</sup> E. Martini, *Appunti per la collezione 1993*, «Cineforum», a. 33, nn. 1-2, gennaio-febbraio 1993, pp. 3-4.

<sup>144</sup> A. Barbera, E. Comuzio, A. Crespi, F. D'Angelo, S. Della Casa, P. Detassis, B. Fornara, L. Gandini, G. Gariazzo, F. Grosoli, P. Loffreda, E. Martini, M. Milanese, M. Pioppo, G. Rinaldi, A. Signorelli, P. Vecchi, *Cannes '93. Film in concorso*, «Cineforum», a. 33, n. 6, giugno 1993, pp. 11-45.

<sup>145</sup> A. Barbera, E. Comuzio, A. Crespi, F. D'Angelo, S. Della Casa, G. De Marinis, P. Detassis, B. Fornara, L. Gandini, G. Graziano, F. Grosoli, F. La Polla, P. Loffreda, E. Magrelli, E. Martini, G. A. Nazzaro, G. Rinaldi, A. Signorelli, P. Vecchi, *Cannes '94. Film in concorso*, «Cineforum», a. 34, n. 5, maggio 1994, pp. 18-56.

contrasta con il tono generale del film, maggiormente volto a dissacrare le coppie tradizionali a favore di amicizie o dinamiche alternative, come l'omosessualità<sup>146</sup>.

Nella rubrica *Filmese* del dicembre 1994, Martini recensisce diverse commedie. *Camilla* (*Camilla*, di Deepa Mehta, 1994) non si distingue per innovazione e in alcuni momenti scade in banalità; tuttavia, il film regge grazie alla storia semplice di due musiciste che intraprendono un viaggio in macchina inseguito dalla famiglia di una di loro, alla bravura delle attrici e a una regia funzionale e discreta. *Scappo dalla città 2* (*Wayne's World 2*, di Paul Weiland, 1994) prosegue le avventure degli yuppies protagonisti del primo capitolo. Pur non introducendo novità narrative e presentando un intreccio prevedibile, il film risulta piacevole grazie ai riferimenti cinematografici – dai primi due episodi de *Il Padrino* (*The Godfather*, di Francis Ford Coppola, 1972-1974) a *Il tesoro della Sierra Madre* (*The Treasure of the Sierra Madre*, di John Huston, 1948) fino alla serie di *Indiana Jones* (*Indiana Jones*, di Steven Spielberg, 1981-1989) – e all'introduzione di un nuovo personaggio interpretato da Jon Lovitz. Al contrario, viene fortemente criticato da Martini *Miracolo italiano* (di Enrico Oldoini, 1994), un insieme di episodi e barzellette dal tono televisivo che risultano in gran parte poco efficaci, fatta eccezione per le storie delle due ragazze che escono ogni sera a rimorchiare e per l'episodio del travestito interpretato da Anna Falchi a cena con la famiglia del fidanzato<sup>147</sup>.

Nella rubrica *Filmese* del gennaio-febbraio 1995, Emanuela Martini torna ad analizzare una commedia britannica con *Tre vedove e un delitto* (*Widows' Peak*, di John Irvin, 1994). Il film racconta la vicenda di tre donne coinvolte in una trama noir e, sebbene presenti potenziale per un umorismo nero efficace, secondo Martini risulta una cocente delusione, attribuibile a una presunta scarsa padronanza del regista nella gestione della comicità. Viene tuttavia apprezzato il cast, composto da interpreti di rilievo come Mia Farrow, Joan Plowright, Natasha Richardson, Adrian Dunbar e Jim Broadbent<sup>148</sup>.

Nel marzo 1995 Martini propone una panoramica sul cinema italiano degli anni Novanta, soffermandosi su tre film drammatici e una commedia-drammatica: *Uomini uomini uomini* (di Cristian De Sica, 1995). Questa commedia, insieme agli altri titoli analizzati, riflette la condizione attuale del cinema italiano, caratterizzata dal tentativo, spesso goffo, dei nuovi registi di affrontare tematiche importanti – nel caso del film l'omosessualità – senza il supporto di una scrittura e di una

---

<sup>146</sup> G. De Marinis, B. Fornara, E. Martelli, E. Martini, M. Pioppo, *Filmese*, «Cineforum», a. 34, n. 10, ottobre 1994, pp. 80-84.

<sup>147</sup> S. Della Casa, F. Liberti, E. Martelli, E. Martini, T. Masoni, G. A. Nazzaro, G. Rinaldi, *Filmese*, «Cineforum», a. 34, n. 12, dicembre 1994, pp. 84-89.

<sup>148</sup> S. Della Casa, G. De Marinis, L. Gandini, M. Martani, E. Martini, G. A. Nazzaro, *Filmese*, «Cineforum», a. 35, n. 1, gennaio-febbraio 1995, pp. 82-87.

messa in scena adeguate. Rispetto ai tre drammi, il film di De Sica ha il merito di non prendersi troppo sul serio, ma presenta il più grave difetto che una commedia possa avere: non fa ridere<sup>149</sup>.

Nel dicembre 1995, Martini recensisce *Qualcosa di cui... parlare* (*Something to Talk About*, di Lasse Hallström, 1995): una commedia dal sapore classico che avrebbe potuto scadere in luoghi comuni o risultare eccessivamente convenzionale, ma grazie a una scrittura solida e a personaggi ben delineati, riesce a offrire un ritratto umoristico dell'alta società senza scadere nella volgarità. La critica sottolinea come possa sorprendere la scelta del regista di rinunciare all'umorismo tagliente e critico, caratteristico di altre sue pellicole<sup>150</sup>.

Infine, nell'articolo dedicato al *Festival di Cannes '96*, Martini analizza *Beautiful Thing* (di Hettie Macdonald, 1996), esordio cinematografico della regista teatrale Hettie Macdonald. La pellicola, pur non essendo perfetta e risentendo della formazione teatrale della cineasta, con tempi tipicamente televisivi e un certo buonismo, rimane gradevole grazie a efficaci momenti di umorismo inglese e a un tono complessivo accattivante<sup>151</sup>.

Nell'articolo *Dementia 2000. Bluto e gli altri*, pubblicato sul numero di *Cineforum* di marzo 2001, Martini propone una panoramica sul cinema americano demenziale e parodistico. Il termine "demenziale", coniato circa vent'anni prima, era stato utilizzato per definire le commedie di John Landis, Harold Ramis, del trio ZAZ (Zucker-Abrahams-Zucker) e *Ghostbusters* (di Ivan Reitman, 1984).

Successivamente, il termine viene applicato a film come *American Pie* (di Paul Weitz, 1999), *Scream 2* (di Wes Craven, 1997) e *Scream 3* (di Wes Craven, 2000), nonché alla serie di *Scary Movie* (di Keenen Ivory Wayans, 2000). A partire dagli anni Ottanta, Martini sottolinea l'ascesa di comici molto fisici, spesso grassi, sporchi e volutamente "disgustosi", come John Belushi, Dan Akroyd e Bill Murray, particolarmente adatti a questo sotto-filone. La critica evidenzia la differenza tra il cinema demenziale e la commedia classica: il primo è caratterizzato da un umorismo fracassone, gag a catena, situazioni distruttive o protagonisti incapaci di integrarsi, talvolta improntato all'autoreferenzialità cinematografica. Martini osserva come tale autoreferenzialità hollywoodiana si sviluppi a partire dalla fine degli anni Settanta, in risposta alla crisi della New Hollywood e alla difficoltà di generare nuove idee di successo. In questo contesto, i film demenziali iniziano a diffondersi, omaggiando o decostruendo generi cinematografici diversi, dall'horror (*Scream* di Wes Craven, 1997; *Scary Movie*

---

<sup>149</sup> G. De Marinis, E. Martelli, E. Martini, G. A. Nazzaro, G. Rinaldi, *Filmese*, «Cineforum», a. 35, n. 2, marzo 1995, pp. 82-87.

<sup>150</sup> M. Causo, G. De Marinis, M. Fadda, L. Gandini, F. Liberti, G. Manzoli, E. Martini, *Filmese*, «Cineforum», a. 35, n. 10, dicembre 1995, pp. 84-92

<sup>151</sup> A. Barbera, M. Causo, A. Crespi, S. Della Casa, M. Fedda, F. D'Angelo, B. Fornara, L. Gandini, G. Gariazzo, P. Loffreda, E. Martini, G. A. Nazzaro, G. Rinaldi, A. Signorelli, P. Vecchi, *Top Cannes. Film in concorso*, «Cineforum», a. 36, n. 5, giugno 1996, pp. 14-41.

di Keenen Ivory Wayans, 2000) al musical (*The Blues Brothers*, di John Landis, 1980). L'articolo sottolinea inoltre, con tono polemico, come l'Italia abbia storicamente fatto fatica ad accettare la commedia demenziale e volgare dagli anni Sessanta, privilegiando un umorismo politicamente corretto, in contrasto con la produzione americana. Il paragrafo conclusivo è dedicato a John Belushi, considerato probabilmente il comico "volgare" migliore della sua generazione, il cui talento fisico e la forza delle gag hanno lasciato un segno indelebile nonostante la breve carriera<sup>152</sup>. Nella sezione *Tutto Cannes 2007* Martini recensisce *Caramel* (*Caramel*, di Nadine Labaki, 2007), una commedia amara coprodotta tra Libano e Francia che racconta la vita lavorativa di diverse donne in un centro di bellezza. Secondo la critica, il film possiede una struttura simile alla sit-com grazie alla presenza di molteplici storie ben amalgamate, capaci di offrire un vivido spaccato della vita sociale<sup>153</sup>.

Nella sezione dedicata a Cannes, Emanuela Martini analizza la commedia *Another Year* (di Mike Leigh, 2009), presentata all'edizione del 2009. La pellicola è strutturata in quattro episodi, ciascuno ambientato in una delle stagioni dell'anno, e ruota attorno a otto personaggi principali. Martini sottolinea come il film rifletta il continuo interesse di Mike Leigh nel raccontare la piccola borghesia, esplorando temi quali incomunicabilità, solitudine, speranze e delusioni; nonostante alcuni momenti trasmettano ottimismo, altri riportano lo spettatore alla cruda condizione umana<sup>154</sup>.

Nell'articolo dedicato a Cannes 2012, Martini recensisce *Moonrise Kingdom* (di Wes Anderson, 2012), ambientato su un'isola immaginaria e incentrato sulla fuga d'amore di due ragazzini e sulla ricerca da parte della comunità. La critica evidenzia come Wes Anderson riesca a creare un affresco sociale dettagliato, caratterizzando ogni personaggio e sottolineando il contrasto tra adulti cinici e frustrati e giovani pieni di speranza, tratti distintivi della sua filmografia. Nello stesso servizio, Martini analizza *The Angel's Share* (di Ken Loach, 2012), una commedia-drammatica che racconta le vicende di giovani disoccupati inglesi alle prese con l'alcol; Ken Loach dimostra come la commedia possa servire a rappresentare in maniera efficace gli aspetti tragicomici della vita quotidiana<sup>155</sup>.

Nel servizio dedicato a Cannes 2013, Martini commenta *Dietro i candelabri* (*Behind the Candelabra*, di Steven Soderbergh, 2013), pellicola biografica su Scott Thorson che si configura in realtà come una commedia romantica ben costruita. Secondo la critica, Soderbergh dà il meglio di sé quando si

---

<sup>152</sup> E. Martini, *Dementia 2000. Bluto e gli altri*, «Cineforum», a. 41, n. 2, marzo 2001, pp. 70-72.

<sup>153</sup> A. Barbera, P. Bertolin, P. M. Bocchi, C. Borroni, M. Causo, R. Censi, C. Chatrian, A. Crespi, S. Emiliani, M. Fadda, B. Fornara, A. Frambrosi, L. Gandini, B. Crespi, F. Liberti, E. Martini, E. Morreale, A. Mordiani, G. A. Nazzaro, F. Tassi, A. Termenini, M. Zambetti, *Tutto Cannes. Poeti vs narratori, Cannes 60° ... funziona!*, «Cineforum», a. 47, n. 6, luglio 2007, pp. 35-74.

<sup>154</sup> Liberti, R. Manassero, E. Martini, E. Morreale, A. Morsiani, L. Rossi, F. Tassi, A. Termenini, *Tutto Cannes. Speciale Cannes*, «Cineforum», a. 49, n. 5, giugno 2009, pp. 49-84.

<sup>155</sup> P. M. Boschi, C. Chatrian, S. Emiliani, B. Fornara, A. Frambrosi, L. Gandini, F. Gironi, F. Liberti, R. Manassero, E. Martini, F. Pedroni, L. Rossi, F. Tassi, *Speciale Cannes*, «Cineforum», a. 52, n. 5, giugno 2012, pp. 43-75.

limita al mestiere di regista piuttosto che perseguire un approccio eccessivamente autoriale<sup>156</sup>. Infine, nell'articolo relativo al 69° Festival di Cannes, giugno 2016, Martini recensisce *Paterson* (di Jim Jarmusch, 2016), incentrato sul protagonista Paterson e ambientato nella sua città omonima. La critica evidenzia come il film riesca a ricreare un affresco sociale caldo e familiare, trasmettendo l'atmosfera quotidiana della cittadina in maniera delicata e coerente<sup>157</sup>.

Nella sezione dedicata al Festival di Cannes, Emanuela Martini recensisce la commedia *La Belle Époque* (di Nicolas Bedos, 2019) in occasione della 72ª edizione del festival. Nonostante il titolo possa suggerire un'ambientazione storica, la pellicola si colloca in epoca contemporanea. Martini sottolinea come, pur non essendo un'opera innovativa, il film risulti piacevole e mai banale grazie alla qualità delle interpretazioni e alla costruzione narrativa che intreccia efficacemente le vicende dei diversi personaggi<sup>158</sup>. Passando all'editoriale del numero di «Cineforum nuova serie», uscito a settembre 2021, Martini presenta i film selezionati al Festival di Cannes, tra cui la commedia *The French Dispatch* (di Wes Anderson, 2021). Nello stesso testo, la critica menziona anche l'imminente distribuzione di *No Time to Die* (di Cary Joji Fukunaga, 2021), ultimo episodio della saga dell'agente 007 con Daniel Craig, e coglie l'occasione per richiamare la serie di parodie dedicate all'agente britannico Agente speciale 117 al servizio della Repubblica, in particolare il recente capitolo *Allarme rosso in Africa nera* (*À prendre ou à laisser*, di Nicolas Bedos, 2021), appena distribuito in Italia<sup>159</sup>. Questo contributo editoriale rappresenta ad oggi l'ultimo intervento di Martini dedicato al genere comico.

### 3.2. Il fantastico

Emanuela Martini ha dedicato diversi contributi all'analisi del cinema fantastico e dei suoi sottogeneri, quali fantascienza, fantasy e horror. Nella scheda su *Cria Cuervos* (di Carlos Saura, 1977), pubblicata a settembre 1977<sup>160</sup>, Martini approfondisce il rapporto tra l'infanzia e il fantastico:

---

<sup>156</sup> F. Betteni-Barnes, P. M. Bocchi, M. Causo, C. Chatrian, A. Chimento, S. Emiliani, B. Fornara, A. Frambrosi, L. Gandini, F. Gironi, E. Martini, F. Pedroni, L. Rossi, F. Tassi, A. Termenini, A. Uccelli, *Speciale Cannes*, «Cineforum», a. 53, n. 5, giugno 2013, pp. 56-91.

<sup>157</sup> P. Bianchi, P. M. Bocchi, C. Borroni, M. Causo, C. Chatrian, A. Chimento, S. Emiliani, A. Frambrosi, B. Fornara, L. Gandini, F. Gironi, R. Manassero, E. Martini, F. Pedroni, L. Rossi, S. Soranna, F. Tassi, A. Uccelli, *69° Festival di Cannes*, «Cineforum», a. 56, n. 5, giugno 2016, pp. 61-88.

<sup>158</sup> P. Bianchi, P. M. Bocchi, C. Borroni, M. Causo, A. Chimento, S. Emiliani, B. Fornara, L. Gandini, F. Gironi, R. Manassero, E. Martini, F. Pedroni, L. Rossi, S. Santoli, S. Soranna, F. Tassi, A. Termenini, A. Uccelli, *72° Festival di Cannes*, «Cineforum», a. 59, n. 6, luglio 2019, pp. 52-85.

<sup>159</sup> E. Martini, *Editoriale Il dispaccio francese: da Cannes a OSS 117*, «Cineforum nuova serie», a. 61, n. 3, settembre 2021, p. 6.

<sup>160</sup> E. Martini, *Cria Cuervos di Carlos Saura*, «Cineforum», a. 17, n. 9, settembre 1977, pp. 529-539.

«Film dell'orrore, di fantascienza, comunque fantastici in cui il ruolo del bambino si carica di ambiguità, o attraverso la sua diretta identificazione con l'alieno o il mostro, o attraverso la tacita solidarietà che momentaneamente si instaura tra le due creature solitarie del mostro e del bambino (dal *Golem* di Wegener, alla maggior parte delle versioni di *Frankenstein*, a *L'astronave atomica del dottor Quatermass* di Val Guest). Mentre nei peggiori esempi si raggiunge l'effetto orrifico attraverso il contrasto esistente tra la proverbiale ingenuità dei bambini e il comportamento osceno e frenetico che la loro "mostruosità" impone (ci riferiamo naturalmente a tutta la serie delle "possessioni" cui *L'esorcista* ha dato origine), altri film si mantengono entro un ambito di maggiore ambiguità sia a livello propriamente cinematografico che a livello contenutistico, creando atmosfere più di angoscia che di orrore e, indipendentemente dalla eventuale vittoria finale del mondo adulti moralmente e legalmente codificato, sottintendendo la carica di positiva innovatività di cui i bambini alieni sono portatori (uno dei film migliori: *Il villaggio dei dannati* di Wolf Rilla)»<sup>161</sup>. La scheda prosegue: «Con il cinema fantastico più espressamente ideologizzato, tendente a responsabilizzare gli adulti della "mostruosità" indotta nei bambini (*Hallucination* di Losey, *Suspense* di Clayton) ci avviciniamo alle più recenti tendenze di utilizzo dell'infanzia nel cinema, i cui elementi chiave possono essere sintetizzati in due punti: 1) la demistificazione dei clichés infantili più diffusi e superficiali, attraverso storie e modelli di recitazione non patetici (l'esempio limite: *Paper Moon* di Bogdanovich, in cui Tatum O'Neal non rifà Shirley Tempie Coogan, non più "doppio" del comico, ma centro del film con un "doppio" adulto); 2) la acquisita coscienza della specificità dell'universo infantile, diverso da come gli adulti lo immaginano e lo vorrebbero, e dei condizionamenti, delle modifiche violente, dell'infelicità cui questo è sotto sottoposto nei rapporti con il mondo adulto circostante e nel corso dei processi educativi. "Chi ha detto che i bambini non sono infelici?" fa affermare Truffaut a uno dei suoi personaggi adulti ne *Gli anni in tasca*, riferendosi, quel che è importante, non a un singolo caso di pietoso disadattamento, ma a tutti i bambini, che, oltre ai personali problemi, sono costretti quotidianamente a confrontarsi con le convenzioni loro imposte da un mondo, quello adulto, che è "altro" da loro»<sup>162</sup>.

Nel successivo articolo *Dove può portare l'escalation del "fantastico"*, pubblicato a marzo 1979 su «Cineforum», la critica analizza la ripresa del cinema fantastico, inclusi horror e fantascienza, nel panorama cinematografico contemporaneo. Martini osserva come il genere, pur essendo radicato nella storia del cinema fin dagli albori con opere di George Méliès e l'espressionismo tedesco, debba adattarsi al pubblico e al mercato. Per "cinema fantastico" si intende una categoria di opere caratterizzate da elementi surreali e sovranaturali, dove creature ed eventi straordinari vengono resi

---

<sup>161</sup> E. Martini, *Riscoperta del cinema di fantascienza*, «Cineforum», a. 16, n. 6, giugno 1976, p. 335.

<sup>162</sup> *Ibidem*.

possibili tramite tecniche di regia, montaggio e prestigio scenico. La distinzione tra cinema realistico e fantastico è spesso solo convenzionale: anche film ambientati in contesti realistici, come *Quarto potere* (*Citizen Kane*, di Orson Welles, 1941), utilizzano punti di vista e inquadrature che introducono un “realismo immaginario”, simile alle teorie di Eisenstein. Martini evidenzia come il fantastico non sia solo evasione, ma possa servire a manifestare le inquietudini sociali: l’elemento paranormale interrompe la normalità, generando terrore tanto nei personaggi quanto negli spettatori<sup>163</sup>.

### 3.3. L’horror e il gotico

Le analisi critiche dedicate a questi due generi tendono a convergere su nuclei tematici ricorrenti quali la mutazione degli esseri viventi, la figura del mostro e, più in generale, la rappresentazione dell’alterità. In tale prospettiva, vengono spesso richiamate anche opere appartenenti ad altri filoni, ma accomunate da una riflessione sulla diversità e sulla mutazione: è il caso, ad esempio, di *The Elephant Man* (di David Lynch, 1980), con la figura di John Merrick, di *Edward mani di forbice* (*Edward Scissorhands*, di Tim Burton, 1990) o ancora dei Mogwai di *Gremlins* (di Joe Dante, 1984). Nella rubrica *Filmoguida* del dicembre 1979 compare la prima recensione di un film horror a firma di Emanuela Martini dedicata a *Dracula* (di John Badham, 1979). Il film viene interpretato come una versione più kitsch, cromaticamente accentuata e talvolta parodistica del mito, caratterizzata da numerosi rimandi ai classici del genere - dalle precedenti incarnazioni di Dracula e Nosferatu fino a *Zombi* (*Dawn of the Dead*, di George A. Romero, 1978) – ma nel complesso giudicata poco equilibrata e disomogenea<sup>164</sup>.

Nel marzo 1980, all’interno della rubrica *Filmese*, Martini recensisce negativamente *The Amityville Horror* di Stuart Rosenberg, (1979) evidenziando come l’opera disperda il proprio potenziale a causa dell’incapacità di scegliere tra un approccio quotidiano e realistico all’orrore e una dimensione più intimista e psicologica, rimanendo così sospesa tra due registri inconciliabili<sup>165</sup>.

Sempre in *Filmese*, nel maggio 1980, la critica si concentra su *The Fog* (1980), segnando il ritorno di John Carpenter al genere horror dopo Halloween. Il film viene apprezzato per alcune soluzioni efficaci, tra cui la centralità attribuita alle tecnologie di rilevamento della minaccia e la capacità di costruire tensione in diverse sequenze; tuttavia, la seconda parte dell’opera viene giudicata meno riuscita, determinando un calo complessivo rispetto alle premesse iniziali<sup>166</sup>.

---

<sup>163</sup> E. Martini, *Dove può portare l’escalation del “fantastico”*, «Cineforum», a. 19, n. 3, marzo 1979, pp. 103-117.

<sup>164</sup> E. Martini, *Filmoguida – Dracula - Il signore degli anelli*, a. 19, n. 12, dicembre 1979, pp. 791-793.

<sup>165</sup> E. Martini, *Filmese - All americans boys - Amityville horror*, «Cineforum», a. 20, n. 3, marzo 1980, pp. 158-159.

<sup>166</sup> E. Martini, *Filmese - Fog*, «Cineforum», a. 20, n. 5, maggio 1980, pp. 333-334.

Il primo contributo di Martini nella rubrica *Speciale* di «Cineforum», datato febbraio-marzo 1981, è dedicato a *The Shining* (di Stanley Kubrick, 1980). L'analisi evidenzia come il film riprenda e rielabori alcuni topoi classici dell'horror – lo scrittore in crisi, la moglie fragile, il bambino dotato di sensibilità superiore – integrandoli con una riflessione di carattere sociale, incentrata sulla violenza del modello patriarcale e razionale nei confronti dell'alterità (donna, infanzia, minoranze, dimensione irrazionale). Viene inoltre sottolineato il richiamo a *Gli uccelli* (*The Birds*, di Alfred Hitchcock, 1963) nell'uso dello spazio chiuso come luogo di alienazione, perdita di controllo e disgregazione dell'identità. Secondo tale lettura, l'opera di Stanley Kubrick si configura come una sorta di sintesi del genere horror – così come *2001: Odissea nello spazio* (*2001: A Space Odyssey*, di Stanley Kubrick, 1968) lo è per la fantascienza – in cui si intrecciano costantemente dimensione reale e componente visionaria. La narrazione e la messa in scena mantengono infatti un'ambiguità strutturale tra razionale e irrazionale, lasciando aperta l'interpretazione circa la natura delle visioni dei personaggi. A rafforzare tale inquietudine contribuiscono alcuni elementi irrisolti, come la liberazione di Jack Torrance dalla dispensa o la sua presenza nella fotografia del 1921. Il personaggio di Danny riesce infine a salvarsi insieme alla madre proprio grazie alla capacità di mediare tra immaginazione e realtà, mentre il padre, incapace di tale equilibrio, rimane intrappolato nello spazio dell'hotel<sup>167</sup>.

È significativo notare come Martini esprima fin da subito un giudizio ampiamente positivo nei confronti del film, in netto contrasto con l'accoglienza iniziale della critica generalista, che non comprese l'opera e la accolse negativamente, arrivando persino a candidarla ai Golden Raspberry Awards del 1980.

La scheda del maggio 1981 è dedicata a uno dei film più discussi e controversi dell'annata, *The Elephant Man*, candidato a otto premi Oscar. L'opera si colloca all'intersezione tra i generi biografico, drammatico e gotico. Secondo Emanuela Martini, il film appare eccessivo e sbilanciato, concepito in larga misura per incontrare il favore del pubblico e della critica istituzionale. La studiosa suggerisce che, se trattato come un prodotto di serie B e alleggerito delle sue ambizioni filosofiche, avrebbe potuto risultare più efficace sul piano dell'intrattenimento. Il film narra la vicenda dell'“uomo elefante” John Merrick attraverso un'estetica prevalentemente gotica, piuttosto che propriamente orrorifica, recuperando un tema tipico di tale tradizione: la rappresentazione del mostro dotato di sensibilità e pulsioni umane. Tuttavia, Martini individua una criticità centrale nella caratterizzazione del protagonista, giudicata poco efficace, soprattutto nei momenti dialogici, nei quali il personaggio appare impacciato e finisce per essere oscurato dai comprimari. Tale squilibrio sottrae alla figura del “mostro” quella centralità emotiva ed empatica che la narrazione richiederebbe. Viene invece elogiata la fotografia di Freddie Francis, ritenuta capace di restituire con maggiore

---

<sup>167</sup> E. Martini, *Speciale Shining. Storia della porta*, «Cineforum», a. 21, nn. 2-3, febbraio-marzo 1981, pp. 26-28.

incisività la fisicità e la presenza scenica del protagonista rispetto alla scrittura filmica. In conclusione, Martini evidenzia un'ulteriore ambiguità dell'opera, legata all'insistenza su categorie come empatia e crudeltà umana, che risultano in contrasto con una realtà probabilmente più segnata dall'indifferenza nei confronti di figure marginali come Merrick<sup>168</sup>.

Nella rubrica *Filmese* del novembre 1982, Martini recensisce *Poltergeist – demoniache presenze* (*Poltergeist*, 1982) diretto da Tobe Hooper e prodotto da Steven Spielberg. La critica segnala la diffusione, nell'ambiente hollywoodiano, di voci secondo cui Spielberg avrebbe esercitato un controllo significativo sul progetto. All'interno del film emergono infatti numerosi elementi riconducibili all'immaginario del produttore, quali l'attenzione al punto di vista infantile, l'ambientazione suburbana e la presenza di fenomeni soprannaturali legati allo spazio domestico. Parallelamente, si riconosce la traccia autoriale di Hooper, visibile soprattutto nella dimensione critica nei confronti della società americana. Ne deriva, secondo Martini, un'opera dalla natura composita e disomogenea, segnata dalla coesistenza di due differenti sensibilità espressive<sup>169</sup>.

La scheda del maggio 1984 è dedicata a *Christine – La macchina infernale* (*Christine*, di John Carpenter, 1983), adattamento cinematografico dell'omonimo romanzo di Stephen King. L'analisi di Emanuela Martini si apre con una riflessione sul modo in cui il film è stato recepito, evidenziando come esso sia stato discusso prevalentemente in quanto trasposizione di un'opera letteraria di successo, piuttosto che come lavoro di un autore affermato quale John Carpenter. In tale contesto, il 1983 viene individuato come un anno particolarmente favorevole per King, segnato da diversi adattamenti delle sue opere, tra cui *Cujo* (di Lewis Teague, 1983) e *La zona morta* (*The Dead Zone*, di David Cronenberg, 1983). Martini esprime una valutazione critica nei confronti della scrittura di King, ritenuto non tanto un grande autore letterario quanto piuttosto un efficace creatore di immagini suggestive, capaci di trovare piena realizzazione sul piano cinematografico grazie all'intervento di registi di rilievo, come Brian De Palma con *Carrie – Lo sguardo di Satana* (*Carrie*, 1976) o Stanley Kubrick con *Shining*. Nel caso di *Christine*, tuttavia, Carpenter non riuscirebbe a tradurre efficacemente il materiale narrativo in forma filmica: mentre la prima parte risulta funzionale, la seconda appare meno convincente. Secondo Martini, tale squilibrio deriva anche dalla distanza poetica tra i due autori: King tende a fornire spiegazioni e motivazioni all'interno delle sue storie, mentre Carpenter privilegia un linguaggio visivo essenziale, spesso volto a una critica della superficialità e del consumismo contemporanei. Inoltre, alcuni elementi del romanzo, quali il percorso di formazione del protagonista, i personaggi stereotipati e la presenza di scene di sesso –estrane alla

---

<sup>168</sup> E. Martini, *The elephant man di David Lynch*, «Cineforum», a. 21, n. 5, Maggio 1981, pp. 55-59.

<sup>169</sup> E. Comuzio, E. Martini, T. Masoni, A. Piccardi, *Filmese*, «Cineforum», a. 22, n. 11, novembre 1982, pp. 71-76.

poetica del regista – risultano poco compatibili con il suo cinema. Resta tuttavia significativa la natura del “mostro”, che in questo caso non è di origine soprannaturale, ma tecnologica<sup>170</sup>.

La scheda del gennaio 1985 è invece dedicata a *Gremlins* (di Joe Dante, 1984), commedia a tinte horror e grande successo della stagione precedente. La creatura centrale del film, Gizmo, si impone rapidamente come icona popolare, caratterizzata da una sintesi visiva che richiama elementi di figure già note dell’immaginario cinematografico. La struttura narrativa presenta evidenti richiami alla fiaba, fondata sull’opposizione tra la creatura benevola e la sua controparte malvagia, ma include anche riferimenti al modello del *western*, inteso come “fiaba” americana per eccellenza. Gizmo può essere interpretato come una rielaborazione contemporanea di figure iconiche, con un evidente rimando a *E.T. l’extra-terrestre* (*E.T. the Extra-Terrestrial*, di Steven Spielberg, 1982), pur introducendo una variazione significativa: la sua capacità di generare cloni malvagi incrina l’innocenza originaria del personaggio. La collaborazione tra Steven Spielberg, in qualità di produttore, e Joe Dante appare, secondo Martini, più equilibrata rispetto ad altre esperienze produttive analoghe, risultando in un’opera maggiormente coerente e riconducibile alla sensibilità del regista. Il film si distingue inoltre per una fitta rete di citazioni cinefile, che spaziano dall’universo The Walt Disney Company – con riferimenti a *Biancaneve e i sette nani* (*Snow White and the Seven Dwarfs*, di David Hand, 1937) – fino al cinema di Frank Capra, evocato nella rappresentazione della famiglia del protagonista. Ne emerge così un’opera che si configura come una sintesi ludica della cultura pop e della cinefilia<sup>171</sup>.

Infine, la scheda dell’aprile 1985 prende in esame *Ghostbusters – Acchiappafantasma* (*Ghostbusters*, di Ivan Reitman, 1984), ulteriore esempio di ibridazione tra commedia e horror. Tale combinazione non rappresenta una novità assoluta, essendo già presente in forme parodiche, e si fonda sulla vicinanza tra riso e paura quali dispositivi catartici. Già a partire dagli anni Sessanta, autori come Roger Corman avevano introdotto elementi comici nel cinema dell’orrore, mentre una consacrazione di tale commistione si può individuare in *Frankenstein Junior* (*Young Frankenstein*, di Mel Brooks, 1974). Anche la rappresentazione dei fantasmi in chiave ironica affonda le proprie radici nel cinema classico, come dimostrano opere quali *La vita è meravigliosa* (*It’s a Wonderful Life*, di Frank Capra, 1946). Tuttavia, film come *Ghostbusters* e *Gremlins* segnano un passaggio ulteriore, configurandosi non più come semplici inserimenti di elementi comici all’interno dell’horror, ma come esempi di una vera e propria fusione tra i due registri, in cui stilemi del cinema della paura si alternano a momenti di comicità. Tra i precedenti più significativi di tale ibridazione si possono citare *1941* (di Steven Spielberg, 1979) e *Un lupo mannaro americano a Londra* (*An American Werewolf in London*, di John

---

<sup>170</sup> E. Martini, *Christine la macchina infernale di John Carpenter*, «Cineforum», a. 24, n. 5, maggio 1984, pp. 56-60.

<sup>171</sup> E. Martini, *Gremlins di Joe Dante*, «Cineforum», a. 25, n. 1, gennaio 1985, pp. 57-62.

Landis, 1981), quest'ultimo caratterizzato da una progressiva transizione dal registro comico a quello drammatico e orrorifico. L'analisi si conclude con un'attenzione particolare alla dimensione della comicità fisica e slapstick in *Ghostbusters*, che contribuisce a definire i protagonisti come figure goffe e anticonvenzionali, premiate dal successo, mentre il modello dell'intellettuale nevrotico – incarnato dal personaggio interpretato da Rick Moranis – appare progressivamente marginalizzato<sup>172</sup>.

Nel numero di «Cineforum» (*Filmese e Visti in TV*) del novembre 1987, Emanuela Martini analizza tre opere horror rappresentative della produzione statunitense del periodo: *La casa 2* (*Evil Dead II*, di Sam Raimi, 1987), *The Believers* (di John Schlesinger, 1987) e *Il patrigno* (*The Stepfather*, di Joseph Ruben, 1987). Tali film testimoniano come, insieme alla commedia, l'horror sia rimasto uno dei generi più prolifici del cinema americano, dimostrando al contempo una notevole capacità di adattamento ai mutamenti culturali e produttivi senza perdere la propria identità. In questa fase, infatti, il genere tende sempre più a ibridarsi con altri filoni, come la commedia o la fantascienza: si pensi alle opere di David Cronenberg o a *Alien* (di Ridley Scott, 1979).

Nel caso di *La casa 2*, l'autrice sottolinea come il film si presenti fin dalla promozione non tanto come un'opera puramente spaventosa, quanto piuttosto come un equilibrio tra horror e stilizzazione cartooresca. L'opera richiama esplicitamente modelli precedenti, tra cui *La cosa* (*The Thing*, di John Carpenter, 1982), il segmento *Una notte sul Monte Calvo* di *Fantasia* (di Walt Disney, 1940) e *La notte dei morti viventi* (*Night of the Living Dead*, di George A. Romero, 1968). Rispetto al precedente film, Raimi abbandona l'attenzione psicologica ai personaggi, privilegiando invece una costruzione visiva e ritmica fondata sul montaggio, che Martini accosta, per dinamismo e inventiva, allo stile dei fratelli Coen. Diverso il giudizio su *The Believers*, considerato una delusione soprattutto alla luce della precedente filmografia di Schlesinger. Il film, secondo Martini, accumula una pluralità di tematiche psicologiche senza riuscire a integrarle coerentemente, dando luogo a una narrazione confusa e superficiale. Più positivo risulta invece il confronto con *Il patrigno*, che, pur caratterizzato da una struttura narrativa più semplice e da una regia meno marcata, riesce a mantenere maggiore controllo formale. In questo caso, l'autrice evidenzia come Joseph Ruben conduca con efficacia un'operazione di mestiere, evitando gli eccessi e la dispersione tematica che compromettono l'opera di Schlesinger<sup>173</sup>.

Lo *Speciale* dedicato a *Inseparabili* (*Dead Ringers*, di David Cronenberg, 1988), pubblicato su «Cineforum» nell'aprile 1989, si apre con una citazione di Leslie Fiedler relativa alla rappresentazione dei gemelli siamesi Chang e Eng. A partire da questo spunto, l'analisi si sviluppa in una riflessione più ampia sulla figura del doppio nella narrazione, per poi concentrarsi sull'opera

---

<sup>172</sup> E. Martini, *Ghostbusters di Ivan Reitman*, «Cineforum», a. 25, n. 4, aprile 1985, pp. 61-66.

<sup>173</sup> F. Chiacchiari, A. Conforti, A. Crespi, E. Martini e G. Rinaldi, *Filmese e Visti in Tv*, «Cineforum», a. 27, n. 11, novembre 1987, pp. 87-93.

di Cronenberg. Il film si distingue all'interno della poetica del regista per l'assenza delle consuete mutazioni corporee esplicite, sostituite da una trasformazione di natura psicologica e metaforica: la "mostruosità" si manifesta progressivamente nella disgregazione mentale dei protagonisti, conducendoli verso una dimensione di follia<sup>174</sup>.

Nel luglio-agosto 1989, «Cineforum» dedica inoltre uno *Speciale* all'horror degli anni Ottanta, articolato in due contributi. Il primo individua alcune linee di sviluppo fondamentali del genere nel decennio. In primo luogo, permane la presenza di figure e elementi paranormali, quali vampiri e licanthropi, ma con una significativa evoluzione rispetto al passato: se tra gli anni Trenta e Cinquanta il mostro era caratterizzato da una deformità che lo poneva in opposizione all'umanità, negli anni Ottanta si assiste a una progressiva trasformazione dell'umano stesso. Film come *La cosa* (*The Thing*, di John Carpenter, 1982), *La casa 2* (*Evil Dead II*, di Sam Raimi, 1987) e *Videodrome* (*Videodrome*, di David Cronenberg, 1983) mettono in scena processi di mutazione e dissoluzione del corpo, resi possibili anche dal perfezionamento degli effetti speciali e del make-up protesico. Parallelamente, si consolida la figura del killer psicopatico, che affianca e talvolta sostituisce il mostro tradizionale.

Un secondo elemento rilevante riguarda la progressiva ibridazione tra horror e thriller: in opere come *Nightmare* (*A Nightmare on Elm Street*, di Wes Craven, 1984) e *Halloween* (di John Carpenter, 1978), la tensione narrativa assume un ruolo centrale, pur mantenendo una dimensione fantastica e paranormale – si pensi alla figura di Freddy Krueger, che agisce nei sogni, o all'apparente invulnerabilità di Michael Myers. Nel corso del decennio, tuttavia, una parte del genere tende a ridurre gli elementi soprannaturali, avvicinandosi sempre più al thriller realistico.

Infine, emerge una differenza significativa tra la rappresentazione dell'orrore nel cinema e quella televisiva: mentre la televisione appare più legata a modelli tradizionali e soggetta a forme di censura che limitano la rappresentazione esplicita della violenza, il cinema degli anni Ottanta si caratterizza per una maggiore libertà espressiva, mostrando senza reticenze mutazioni, mutilazioni e uccisioni. In questo contesto, si afferma inoltre una concezione più inquietante del "mostro", non più necessariamente riconoscibile come entità altra, ma potenzialmente annidato all'interno dell'individuo comune, rendendo così l'orrore più prossimo e perturbante.

Il terzo e ultimo punto riflette sulla traiettoria che l'horror ha assunto nel decennio, inteso come uno spazio in cui gli autori proiettano le proprie ossessioni attraverso l'impiego di scene scioccanti, pratiche di remake e riflessioni di natura sociale. In tale prospettiva, uno dei cineasti che più efficacemente ha coniugato immaginario personale e visione autoriale è David Lynch, il quale mette in scena immagini perturbanti e destabilizzanti con l'obiettivo di sollecitare nello spettatore una

---

<sup>174</sup> E. Martini, *Speciale "Inseparabili". Il sogno della mutazione impossibile*, «Cineforum», a. 29, n. 4, aprile 1989, pp. 75-79.

riflessione critica sui lati più oscuri, e al contempo realistici, dell'esperienza umana. Questi registi utilizzano il linguaggio horror come strumento di rilettura critica e intensiva della realtà contemporanea.

Successivamente, lo speciale ospita i contributi di Massimo Alutto, Federico Chiacchiari, Stefano Della Casa, Piera Detassis, Emanuela Martini, Demetrio Salvi, Mario Sesti, Francesco Troiano e Vito Zagarrìo, ciascuno dei quali analizza la figura di un maestro del cinema horror. In particolare, Emanuela Martini si sofferma su Stanley Kubrick: dopo una sintetica ricostruzione biografica, viene approfondita la sua poetica, caratterizzata da immagini dense di significato e da una costante tensione teorica. Nel suo percorso autoriale, Kubrick ha spesso anticipato – o contribuito a definire – alcune tendenze del cinema successivo: la dimensione sadica e ironica dei personaggi di *Arancia meccanica* (*A Clockwork Orange*, 1971) sembra aver influenzato l'immaginario di numerosi serial killer cinematografici dell'horror meno realistico e più orientato al grottesco. Tuttavia, il regista non mira alla costruzione di modelli narrativi popolari, ma rimane fedele a un cinema fortemente riflessivo, concepito come veicolo di elaborazione teorica. *Shining*, tratto dall'omonimo romanzo di Stephen King, non introduce elementi narrativi innovativi in senso stretto – ricorrendo a topoi classici del genere come l'isolamento, la crisi familiare e la presenza del soprannaturale – ma, grazie alla raffinatezza formale e alla riflessione sul linguaggio cinematografico, si configura come un vero e proprio saggio sul rapporto tra realtà e immaginazione. In questa tensione tra percezione e allucinazione, il film trascende i confini del genere horror per diventare un'analisi più ampia del fantastico cinematografico<sup>175</sup>.

Il secondo testo dello speciale luglio-agosto 1989 di Emanuela Martini è intitolato *Che fine ha fatto Roman?*. Il contributo si apre con brevi riferimenti ad alcuni registi dell'horror non inclusi nella prima parte dello speciale. Un passaggio significativo analizza come il genere, in questa fase, sia sempre più attraversato da immagini e sottotesti di natura sessuale, con evidenti richiami alle dinamiche freudiane e alle tensioni del subconscio spesso irrisolte (si pensi a Freddy Krueger in *Nightmare – Dal profondo della notte* (*A Nightmare on Elm Street*, di Wes Craven, 1984), il quale ritorna anche nel finale, suggerendo l'impossibilità di una definitiva sconfitta del male, oltre che la logica seriale del franchise). Martini evidenzia inoltre come, negli anni Ottanta, l'horror e il fantastico incontrino un crescente interesse da parte del pubblico adolescente.

In questo contesto si colloca anche il ritorno del maestro del B-movie Roger Corman, produttore e regista di culto, figura centrale per l'immaginario giovanile e influente su numerosi cineasti successivi, tra cui Steven Spielberg. Quest'ultimo eredita da Corman l'attenzione verso il pubblico

---

<sup>175</sup> M. Alutto, F. Chiacchiari, S. Della Casa, P. Detassis, E. Martini, D. Salvi, M. Sesti, F. Troiano, V. Zagarrìo, *Speciale Horror anni 80. Il visibile e il mostruoso. Congetture e confutazioni e Gli autori e il genere*, «Cineforum», a. 29, nn. 7-8, luglio-agosto 1989, pp. 32-86.

giovane e la costruzione di un fantastico accessibile, spesso caratterizzato da tonalità leggere, cartonesche o fiabesche in *Gremlins*, di Joe Dante, 1984; *Poltergeist – Demoniache presenze* (*Poltergeist*, di Tobe Hooper, 1982), *Chi ha incastrato Roger Rabbit* (*Who Framed Roger Rabbit*, di Robert Zemeckis, 1988)). L'evoluzione del cinema di Spielberg, che passa dall'orrore invisibile di *Duel* (1971) e *Lo squalo* (*Jaws*, 1975), alla dimensione della fiaba fantastica di *Incontri ravvicinati del terzo tipo* ed *E.T. l'extra-terrestre* testimonia come, nel corso degli anni Ottanta, l'horror si sia progressivamente allontanato dalle atmosfere realistiche e basate sull'ellissi del visibile per privilegiare una dimensione più esplicita, fisica e grottesca, spesso influenzata dall'estetica dell'animazione Disney e della Warner Bros. Come già osservato, una delle tematiche ricorrenti del decennio è la mutazione del corpo, impiegata come possibile critica alla crescente centralità dell'immagine. Parallelamente, viene attribuita una forma di agency anche a oggetti inanimati, come nel caso dell'automobile in *Christine – La macchina infernale* (*Christine*, di John Carpenter, 1983). Non manca tuttavia una componente più psicologica del genere, orientata alla costruzione lenta e progressiva della tensione: in questo ambito si collocano i film di David Lynch e *Frantic* (di Roman Polanski, 1988), con il ritorno di Polanski al thriller a seguito di una fase di pausa dalla regia<sup>176</sup>.

Nel dicembre 1992 viene pubblicato su «Cineforum» l'articolo *I tre Alien. L'ultimo viaggio della Nostromo*, nel quale si analizza la saga horror-fantascientifica *Alien*, con particolare attenzione al terzo capitolo diretto da David Fincher (1992). Emanuela Martini apre il contributo rilevando come tanto la critica quanto il pubblico siano rimasti sorpresi, prevalentemente in senso negativo, dall'esito dell'ultimo film del franchise, che ha registrato un avvio poco convincente al botteghino e ha ricevuto un'accoglienza critica piuttosto fredda. Successivamente, l'autrice propone una lettura complessiva della saga, a partire dal primo capitolo: *Alien* (di Ridley Scott, 1979) mette in scena le ansie e le incertezze che emergono anche in relazione ai movimenti femministi e all'attivismo omosessuale, costruendo un immaginario perturbante e stratificato. Il sequel *Aliens – Scontro finale* (*Aliens*, di James Cameron, 1986) introduce invece elementi più apertamente positivi, evidenziati dalla rinnovata fiducia di Ripley nei confronti di un androide e dalla sua assunzione di un ruolo materno nei confronti della piccola Newt. Il successivo *Alien³* (di David Fincher, 1992) opera tuttavia una radicale inversione di percorso, sottraendo alla protagonista tutte le conquiste precedenti e approdando a un finale di forte impatto, caratterizzato da un tono cinico e disorientante<sup>177</sup>.

Lo speciale pubblicato su «Cineforum» nei mesi di gennaio-febbraio 1993, intitolato *Dracula. Il ballo dei vampiri*, è interamente dedicato alla figura di Dracula e alle sue molteplici trasposizioni cinematografiche, includendo inoltre una sezione iconografica con immagini tratte dai principali

---

<sup>176</sup> E. Martini, *Speciale Horror anni 80. Una postfazione: che fine ha fatto Roman?*, «Cineforum», a. 29, nn. 7-8, luglio-agosto 1989, pp. 95-106.

<sup>177</sup> E. Martini, *I tre Alien. L'ultimo viaggio della Nostromo*, «Cineforum», a. 32, n. 12, dicembre 1992, pp. 65-6.

adattamenti del mito. Il testo introduttivo ripercorre la genesi della figura del vampiro nella sua accezione moderna, attribuendone la codificazione a John Polidori e soprattutto a Bram Stoker. Il successo del romanzo *Dracula* (di Bram Stoker, 1897) appare particolarmente significativo se si considera che, nella seconda metà dell'Ottocento, il genere di consumo più diffuso non era più il gotico bensì il giallo. Le prime due incarnazioni cinematografiche del Conte risultano profondamente divergenti: da un lato Max Schreck in *Nosferatu il vampiro* (*Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*, di F. W. Murnau, 1922), figura inquietante e cadaverica; dall'altro Bela Lugosi in *Dracula* (di Tod Browning, 1931), la cui interpretazione affascinante e seducente definisce un modello destinato a influenzare gran parte delle rappresentazioni successive, in particolare nel ciclo dei mostri classici della Universal.

Negli anni Cinquanta, il personaggio viene reinterpretato da Christopher Lee nella serie di film prodotti dalla Hammer, segnando una riappropriazione britannica del patrimonio letterario attraverso una rilettura in chiave popolare e seriale. Le produzioni Hammer si caratterizzano per budget contenuti, ma anche per un'estetica fortemente riconoscibile, basata su un gusto kitsch, barocco e cromaticamente accentuato. Nel corso degli anni Ottanta, le figure dei mostri classici come Dracula e Frankenstein vengono progressivamente marginalizzate, lasciando spazio a nuove forme di mostruosità contemporanea. Tuttavia, negli anni Novanta, Francis Ford Coppola realizza *Dracula di Bram Stoker* (*Bram Stoker's Dracula*, 1992), operazione che rielabora in forma sincretica le principali tradizioni iconografiche e cinematografiche del personaggio: dai *Nosferatu* di Murnau e Herzog ai cicli Universal e Hammer, fino a suggestioni provenienti da *Shining* e *La bella e la bestia* (*La Belle et la Bête*, di Jean Cocteau, 1946). Il Dracula di Coppola assume così i tratti di un dandy eccentrico ed elegante, vicino alla raffigurazione di Bela Lugosi, mentre l'ambientazione riprende il gusto scenografico e cromatico tipico delle produzioni Hammer. La figura di Van Helsing perde la centralità eroica tipica dell'interpretazione di Peter Cushing, acquisendo invece tratti eccentrici e marginali, mentre il personaggio del Conte diventa il fulcro assoluto della narrazione, oscillando tra la dimensione dell'orrore e una sottile malinconia<sup>178</sup>.

Emanuela Martini firma inoltre, sul numero di «Cineforum» gennaio-febbraio 1994, la scheda dedicata a *M. Butterfly* (1993) di David Cronenberg. Pur trattandosi di un'opera che si colloca nel territorio del melodramma, l'autrice utilizza lo spazio critico per mettere in luce le profonde analogie strutturali tra il melodramma e il cinema horror nella costruzione narrativa. Entrambi i generi, infatti, si fondano sul superamento dei limiti della sensibilità e del senso comune quotidiano, sull'intervento del caso e del destino e su dinamiche di dedizione ossessiva che conducono alla perdita della ragione

---

<sup>178</sup> E. Martini, *Speciale Dracula. Il ballo dei vampiri e Inserto fotografico. Come in uno specchio: vampiri e macchina da presa*, «Cineforum», a. 33, nn. 1-2, gennaio-febbraio 1993, pp. 16-29.

nei confronti dell'oggetto del desiderio, che può assumere la forma di un'altra persona o di una creazione scientifica. Centrale risulta inoltre il tema del doppio, inteso come relazione tra identità, alterità e trasformazione mostruosa. In tale prospettiva, i protagonisti dei due generi si confrontano con l'idea di una "creatura perfetta" la cui ricerca conduce spesso all'autodistruzione, come nel caso di Victor Frankenstein, del Dracula di Coppola, dei gemelli Mantle in *Inseparabili (Dead Ringers)*, di David Cronenberg, 1988), di Romeo e Giulietta, e di Gallimard in *M. Butterfly*, il quale non elimina un mostro esterno, bensì una parte di sé, nel tentativo estremo di raggiungere una forma di compiutezza identitaria<sup>179</sup>.

Nella puntata di *Filmese* pubblicata su «Cineforum» nel settembre 1994, Emanuela Martini recensisce *Il corvo* di Alex Proyas (*The Crow*, 1994). La pellicola, segnata dalla tragica morte sul set di Brandon Lee durante le riprese di una scena iniziale in cui il personaggio viene colpito da arma da fuoco, assume una dimensione mitica che si intreccia con la vicenda narrativa del protagonista Eric Draven, il quale ritorna in vita un anno dopo per vendicarsi degli assassini propri e della sua compagna. Martini sottolinea la presenza di alcuni momenti di rallentamento narrativo, forse imputabili anche alla rielaborazione del materiale a seguito del lutto sul set, evidenziando tuttavia la capacità del film di coniugare molteplici influenze estetiche e cinematografiche: dal gotico all'horror di serie B degli anni Ottanta, fino all'immaginario visivo riconducibile a Tim Burton, al pulp tarantiniano e alla rappresentazione urbana di Gotham City in *Batman* (di Tim Burton, 1989). In questa prospettiva, il film testimonia come le produzioni di genere a basso budget possano ancora esprimere un notevole potenziale creativo<sup>180</sup>.

Nel dicembre 1994 «Cineforum» pubblica un ulteriore speciale firmato da Emanuela Martini, intitolato *I due volti di Frankenstein*, dedicato alla figura del celebre mostro e corredato da una sezione iconografica. Il personaggio, nato dalla penna di Mary Shelley nel 1816 nell'ambito della sfida letteraria tra la stessa Shelley, Percy Bysshe Shelley e John Polidori, si è progressivamente affermato come uno dei grandi classici della letteratura ottocentesca, anticipando inoltre, in termini cronologici e tematici, la fortuna del gotico rispetto alla figura del vampiro, resa celebre non dal testo di Polidori ma soprattutto dalla successiva fortuna di *Dracula* di Bram Stoker, 1897.

La vicenda del "nuovo Prometeo", ovvero dello scienziato in grado di dare vita a un essere artificiale e di tentarne il controllo, ha generato un vastissimo immaginario che continua a produrre varianti e reinterpretazioni – dagli zombie ai golem, fino ad androidi e robot – oltre a una lunga serie di adattamenti cinematografici. La prima trasposizione cinematografica di *Frankenstein* è un cortometraggio di circa quindici minuti diretto e scritto da J. Searle Dawley (1910). Successivamente,

---

<sup>179</sup> E. Martini, *M. Butterfly di David Cronenberg*, «Cineforum», a. 34, nn. 1-2, gennaio-febbraio 1994, pp. 75-79.

<sup>180</sup> M. Borroni, M. Causo, E. Comuzio, S. Della Casa, G. De Marinis, B. Fornara, L. Gandini, P. Loffreda, E. Martini, *Filmese*, «Cineforum», a. 34, n. 9, settembre 1994, pp. 76-85.

è possibile rintracciare influenze del romanzo anche in alcune opere dell'espressionismo tedesco, come *Il gabinetto del dottor Caligari* (*Das Cabinet des Dr. Caligari*, di Robert Wiene, 1920), in cui la figura di Cesare è sottoposta al controllo ipnotico del dottor Caligari, e in *Metropolis* (di Fritz Lang, 1927), attraverso la presenza dell'androide Maria.

La definitiva consacrazione del mostro di Frankenstein come icona del cinema avviene tuttavia con *Frankenstein* (Frankenstein, di James Whale, 1931), prodotto dalla Universal. Il trucco realizzato da Jack Pierce contribuisce in maniera decisiva alla costruzione dell'immaginario visivo del personaggio — dai celebri elettrodi laterali alla conformazione squadrata del cranio — mentre l'interpretazione di Boris Karloff si impone come riferimento centrale per la successiva storia del cinema horror, in misura persino superiore rispetto all'impatto di Bela Lugosi nel ruolo di Dracula. La creatura non suscita soltanto paura, ma anche empatia e pietà, in quanto rappresentata come un essere in cerca di affetto ma costantemente rifiutato a causa del proprio aspetto. Il successo del film dà origine a numerosi sequel, tra cui *La sposa di Frankenstein* (*Bride of Frankenstein*, di James Whale, 1935) e *Il figlio di Frankenstein* (*Son of Frankenstein*, di Rowland V. Lee, 1939), oltre a una serie di crossover con altre creature del cosiddetto “ciclo dei mostri” della Universal, come Dracula e l'Uomo Lupo. Analogamente a quanto accaduto per il romanzo di Bram Stoker, anche il testo di Mary Shelley viene adattato negli anni Cinquanta dalla casa di produzione britannica Hammer, a partire da *La maschera di Frankenstein* (*The Curse of Frankenstein*, di Terence Fisher, 1957). In questa versione, il trucco della creatura viene affidato a Phil Leakey e deliberatamente modificato rispetto al modello Universal, anche per evitare problemi di plagio. La creatura, interpretata da Christopher Lee, si presenta come un essere fisicamente imponente, più violento e corporeo rispetto alle precedenti incarnazioni, e diventa fonte di ispirazione per produzioni successive intenzionate a distaccarsi dal modello americano. Viene inoltre abbandonata l'estetica in bianco e nero tipica degli anni Trenta e Quaranta a favore di una rappresentazione cromatica più barocca e teatrale. Un'ulteriore differenza significativa riguarda la centralità narrativa: non è più il mostro il fulcro della vicenda, come nel ciclo Universal, bensì il barone Victor Frankenstein, interpretato da Peter Cushing, figura che attraversa una progressiva trasformazione etica e psicologica, caratterizzata da un crescente disinteresse per la dimensione umana e affettiva.

Negli anni Novanta, il romanzo viene ulteriormente rielaborato da Roger Corman in *Frankenstein oltre le frontiere del tempo* (*Frankenstein Unbound*, di Roger Corman, 1990), ambientato in un futuro distopico in cui lo scienziato riporta in vita la moglie defunta, riprendendo e rielaborando il tema della creazione artificiale. Nello stesso decennio, Kenneth Branagh realizza *Frankenstein di Mary Shelley* (*Mary Shelley's Frankenstein*, di Kenneth Branagh, 1994), che riprende e rielabora alcune delle suggestioni introdotte da Corman, tra cui l'idea della resurrezione della figura femminile amata dallo

scienziato, confermando la persistenza e la continua riconfigurazione del mito all'interno del cinema contemporaneo<sup>181</sup>.

All'adattamento di *Frankenstein di Mary Shelley*, Emanuela Martini dedica una scheda nel marzo 1995. L'autrice pone il film in relazione con *Dracula di Bram Stoker*, evidenziando come entrambe le opere costituiscano riletture barocche di classici della letteratura horror, orientate tuttavia a privilegiare la dimensione romantica e drammatica rispetto a quella propriamente gotica. In entrambi i casi, infatti, l'obiettivo non sembra quello di suscitare paura nello spettatore, quanto piuttosto di stimolarne la sensibilità attraverso la costruzione di atmosfere, personaggi e situazioni emotivamente intense. Tuttavia, se il film di Coppola appare come un'operazione kitsch ma formalmente controllata ed elegante, potenzialmente più coerente con la natura del romanzo di Stoker, l'opera di Branagh risulta invece eccessiva ed enfatica, probabilmente anche in ragione della specificità del testo di partenza – più essenziale rispetto al modello stokeriano – e della formazione del regista, profondamente radicata nell'ambito teatrale prima che cinematografico. Il cinema di Branagh, infatti, risente in modo significativo della sua educazione scenica, con la conseguenza che le sue trasposizioni, in particolare quelle dei testi shakespeariani, ma non solo, tendono a mantenere un'impostazione fortemente teatrale e melodrammatica. In questo senso, anche l'adattamento del romanzo di Mary Shelley non costituisce un'eccezione: il film non mira primariamente a spaventare, ma piuttosto a evocare un immaginario vicino alla tragedia shakespeariana. Il Victor Frankenstein interpretato dallo stesso Branagh si configura come una figura esuberante, eccentrica e dominata dalle proprie passioni, mentre la Creatura, interpretata da Robert De Niro, assume tratti più introspettivi e riflessivi, costruendo così un contrasto centrale basato sulla dialettica tra impulso e consapevolezza. Tra i momenti più significativi si segnalano la sequenza in cui Elizabeth viene riportata in vita sotto forma di figura cadaverica, per poi togliersi la vita alla vista del proprio riflesso nello specchio, e la scena in cui Victor riflette sulle conseguenze delle proprie azioni all'interno di una cappella. Nonostante la presenza di spunti di particolare interesse, il risultato complessivo appare tuttavia poco controllato, segnato da un'eccessiva densità espressiva<sup>182</sup>.

Nel numero di «Cineforum» del luglio-agosto 2007 Emanuela Martini dedica una breve analisi al film *Edward mani di forbice*. Il protagonista Edward è descritto come un freak fuori luogo all'interno del contesto suburbano in cui viene inserito, figura passiva e in larga misura in balia degli eventi, che si colloca idealmente come precursore di personaggi burtoniani successivi quali Jack Skellington e Willy Wonka, e condannato a una condizione di eterna giovinezza. La figura dell'inventore che gli dà vita, ma muore prima di completarne la "creazione", non è riconducibile a un semplice

---

<sup>181</sup> E. Martini, *Speciale Immagini. I due volti di Frankenstein*, «Cineforum», a. 34, n. 12, dicembre 1994, pp. 15-26.

<sup>182</sup> E. Martini, *Frankenstein di Mary Shelley di Kenneth Branagh*, «Cineforum», a. 35, n. 2, marzo 1995, pp. 66-69.

raddoppiamento della figura di Victor Frankenstein, bensì assume piuttosto i tratti di un'entità quasi demiurgica, che costruisce le proprie regole in opposizione a quelle del mondo umano, destinato a confliggere con esse. La figura materna adottiva di Edward, rappresentata da una truccatrice, si configura come elemento di cura e protezione, impegnata nel tentativo di guarire le ferite, reali e simboliche, del protagonista, in netta contrapposizione rispetto alla rappresentazione dei padri burtoniani, spesso contraddittori, titanici e assenti. Edward si inserisce così in una più ampia galleria di personaggi eccentrici ed emarginati tipici del cinema di Burton, capaci tuttavia di generare forme artistiche originali, come le sculture di ghiaccio o le composizioni vegetali ottenute attraverso il taglio dei cespugli. In tale prospettiva, i personaggi "ordinari" sono frequentemente rappresentati come portatori di atteggiamenti discriminatori e crudeli nei confronti della diversità, ma anche come figure fondamentalmente passive e codarde, incapaci di attraversare le soglie simboliche degli spazi abitati dai freaks. L'estetica di Burton attinge dichiaratamente alla fiaba gotica, all'immaginario letterario di Edgar Allan Poe e al cinema di Roger Corman, oltre che alla tradizione del cinema di serie B, fondendo scenografie gotiche e kitsch, cultura pop e riferimenti cinefili in un linguaggio visivo fortemente ibrido<sup>183</sup>.

Per diversi anni, la presenza dell'horror negli scritti di Emanuela Martini su «Cineforum» si riduce progressivamente, limitandosi principalmente a brevi recensioni all'interno delle sezioni dedicate ai festival. Con l'articolo *Cineforumbook David Cronenberg. Each man kills the thing he loves*, pubblicato nel numero agosto-settembre 2008, l'autrice torna tuttavia a confrontarsi in modo più sistematico con l'opera di David Cronenberg, individuando i legami profondi tra cinema dell'orrore e melodramma. Entrambi i generi, infatti, sembrano attingere a matrici psichiche e mitologiche condivise e sviluppano tematiche ricorrenti quali il divieto e la trasgressione, il doppio, l'autodistruzione, la passione e l'attrazione verso la morte. Tali elementi attraversano l'intera filmografia cronenbergiana, dal body horror de *La mosca* (*The Fly*, 1986) fino alla dimensione più drammatica di *Inseparabili* (*Dead Ringers*, 1988), in cui la relazione tra i gemelli conduce a forme estreme di identificazione e perdita dei confini individuali<sup>184</sup>.

Infine, Emanuela Martini recensisce *Portami all'inferno* (*Drag Me to Hell* di Sam Raimi, 2009) all'interno del servizio *Tutto Cannes 2009*. Il film segna il ritorno del regista a un horror contaminato dalla commedia, caratterizzato inoltre dall'uso prevalente di effetti speciali pratici. La narrazione ruota attorno a una giovane donna che deve liberarsi di un oggetto maledetto entro dieci giorni, pena la dannazione della propria anima per mano di un demone. L'opera si distingue per la solidità della

---

<sup>183</sup> E. Martini, *Cineforumbook Tim Burton. Edward mani di forbice*, «Cineforum», a. 47, n. 7, agosto-settembre 2007, p. 44.

<sup>184</sup> E. Martini, *Cineforumbook David Cronenberg. Each man kills the thing he loves*, «Cineforum», a. 48, n. 7, agosto-settembre 2008, pp. 34-35.

costruzione narrativa, il ritmo serrato del montaggio e una componente satirica rivolta alla borghesia americana, elemento ricorrente nella filmografia di Raimi fin da *La casa* (*The Evil Dead*, di Sam Raimi, 1981). Tale dimensione emerge con particolare evidenza nella sequenza ambientata nella casa dei Clay, spazio apparentemente privo di elementi soprannaturali ma abitato da figure umane connotate in senso grottesco e perturbante, capaci di generare un orrore di matrice sociale e psicologica<sup>185</sup>.

Nel servizio dedicato a Cannes 2013, pubblicato su «Cineforum» nel giugno dello stesso anno, Emanuela Martini recensisce *Solo gli amanti sopravvivono* (*Only Lovers Left Alive*, di Jim Jarmusch, 2013). Il film si concentra sulla relazione tra due vampiri interpretati da Tilda Swinton e Tom Hiddleston, la cui storia d'amore si sviluppa e si protrae attraverso i secoli. L'opera è caratterizzata da una combinazione di elementi umoristici, atmosfere gotiche e tonalità romantiche, che concorrono a definire un risultato complessivamente convincente e stilisticamente coeso<sup>186</sup>.

Nell'articolo dedicato al 72° Festival di Cannes, pubblicato nel luglio 2019, Martini analizza *Little Joe* di Jessica Hausner (2019), definito come un'opera di fantascienza a matrice horror riconducibile, in termini teorici, a *L'invasione degli ultracorpi* (*Invasion of the Body Snatchers*, di Don Siegel, 1956) e *Il giorno dei trifidi* (*The Day of the Triffids*, di Steve Sekely, 1962). Il film utilizza le coordinate del genere per costruire una riflessione sulla condizione contemporanea dell'individuo all'interno di una "bolla" sociale e percettiva. Pur risultando visivamente interessante e formalmente curato, l'opera presenta tuttavia alcune debolezze nella costruzione narrativa e nella caratterizzazione dei personaggi<sup>187</sup>.

Nel numero di giugno 2022 di «Cineforum nuova serie» compare l'articolo *Stardust Memories. Principi delle tenebre parte 1. Viaggio a puntate tra i vampiri dello schermo*, nel quale Emanuela Martini ripercorre la genealogia cinematografica della figura del vampiro, a partire dal romanzo di Bram Stoker fino alle sue principali trasposizioni filmiche. Il percorso critico include *Nosferatu il vampiro* (*Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*, di F. W. Murnau, 1922), i cicli della Universal e della Hammer, fino a versioni più tarde e reinterpretazioni autoriali come *Nosferatu, il principe della notte* (*Nosferatu: Phantom der Nacht*, di Werner Herzog, 1979) e *Dracula di Bram Stoker* (*Bram Stoker's Dracula*, di Francis Ford Coppola, 1992), quest'ultimo caratterizzato da una rappresentazione dandy ed eccentrica del Conte interpretato da Gary Oldman. L'articolo si chiude

---

<sup>185</sup> Liberti, R. Manassero, E. Martini, E. Morreale, A. Morsiani, L. Rossi, F. Tassi, A. Termenini, *Tutto Cannes. Speciale Cannes*, «Cineforum», a. 49, n. 5, giugno 2009, pp. 49-84.

<sup>186</sup> F. Betteni-Barnes, P. M. Bocchi, M. Causo, C. Chatrian, A. Chimento, S. Emiliani, B. Fornara, A. Frambrosi, L. Gandini, F. Gironi, E. Martini, F. Pedroni, L. Rossi, F. Tassi, A. Termenini, A. Uccelli, *Speciale Cannes*, «Cineforum», a. 53, n. 5, giugno 2013, pp. 56-91.

<sup>187</sup> Martini, F. Pedroni, L. Rossi, S. Santoli, S. Soranna, F. Tassi, A. Termenini, A. Uccelli, *72° Festival di Cannes*, «Cineforum», a. 59, n. 6, luglio 2019, pp. 66-67.

con l'annuncio di un successivo approfondimento dedicato alle declinazioni del vampiro al di fuori del corpus stokeriano<sup>188</sup>.

Nel seguito, intitolato *Gli anni della Fenice. Principi delle tenebre parte 2. Da New Orleans a Forks: vampiri verso il nuovo millennio*, pubblicato su *Cineforum nuova serie* nel giugno 2023, Martini prosegue l'analisi delle trasformazioni contemporanee della figura vampirica. Un ruolo centrale viene attribuito a *Intervista col vampiro* (*Interview with the Vampire*, di Neil Jordan, 1994), adattamento del romanzo di Anne Rice del 1976, in cui il vampiro Lestat, interpretato da Tom Cruise, e gli altri personaggi vengono rappresentati come figure al contempo seducenti e sofferenti, distanziandosi dalle incarnazioni più classiche di Bela Lugosi e Christopher Lee, ma avvicinandosi alla complessità psicologica del Dracula di Coppola. Un elemento innovativo dell'opera è inoltre il ribaltamento del punto di vista narrativo, che non è più umano ma interno alla soggettività delle creature.

Martini prosegue analizzando *Il buio si avvicina* (*Near Dark*, di Kathryn Bigelow, 1987), nel quale i vampiri sono rappresentati come assassini predestinati, incapaci di sottrarsi alla propria natura violenta, e interpretabili come metafora delle incertezze identitarie delle giovani generazioni. Tali figure assumono anche una connotazione estetica contemporanea, indossando abiti quotidiani come jeans e giacche di pelle. Parallelamente, in *I ragazzi perduti* (*The Lost Boys*, di Joel Schumacher, 1987), i vampiri sono raffigurati come adolescenti eterni, assimilabili ai "Bimbi sperduti" di matrice barriana, con un immaginario che combina elementi punk e motociclistici, alla ricerca di un'appartenenza sociale e familiare. Questa rilettura in chiave punk del mito contribuisce a influenzare la successiva serialità televisiva, in particolare *Buffy l'ammazzavampiri* (*Buffy the Vampire Slayer*, ideata da Joss Whedon, 1997–2003).

Negli anni Duemila, secondo Martini, si afferma invece una nuova declinazione del vampiro come figura filosofica, romantica e tormentata, sempre più frequentemente inserita in narrazioni sentimentali in cui il mostro diventa oggetto di desiderio e protagonista di relazioni amorose complesse. In questo filone si colloca il caso paradigmatico di *Twilight* (di Catherine Hardwicke, 2008), che contribuisce a ridefinire l'immaginario contemporaneo della creatura. L'articolo si conclude con il riferimento a *Bones and All* (di Luca Guadagnino, 2022), interpretato come una sintesi intermedia tra la dimensione romantica del vampiro contemporaneo e la sua natura mostruosa originaria, legata al consumo del sangue e alla violenza primaria<sup>189</sup>.

L'ultima occasione di confronto tra Emanuela Martini e il genere horror su *Cineforum* risale al dicembre 2024, nell'editoriale *E se fosse una parodia?*, in cui viene recensito *Nosferatu* di Robert

---

<sup>188</sup> E. Martini, *Stardust memories. Principi delle tenebre parte 1. Viaggio a puntate tra i vampiri dello schermo*, «Cineforum nuova serie», a. 62, n. 6, giugno 2022, pp. 117-120.

<sup>189</sup> E. Martini, *Gli anni della Fenice Principi delle tenebre parte 2. Da New Orleans a Forks: vampiri verso il nuovo millennio*, «Cineforum nuova serie», a. 63, n. 10, giugno 2023, pp. 111-119.

Eggers (2024). La nuova rilettura del capolavoro di Murnau viene valutata in termini critici negativi: Eggers viene considerato uno dei registi horror più sopravvalutati del panorama contemporaneo, mentre l'interpretazione di Lily-Rose Depp e del resto del cast è giudicata eccessiva e caricaturale, con l'eccezione di Willem Dafoe. Martini evidenzia inoltre la natura derivativa dell'operazione, fondata su una mescolanza di elementi provenienti dalle precedenti versioni di *Nosferatu* e *Dracula*, nonché la presenza di un marcato didascalismo nel finale, in cui la figura femminile assume il ruolo di agente risolutivo nella sconfitta del mostro<sup>190</sup>.

### 3.4. La fantascienza

La prima significativa menzione della narrativa fantascientifica nell'attività critica di Emanuela Martini compare nell'articolo *Riscoperta del cinema di fantascienza*, pubblicato su «Cineforum» nel giugno 1976. In questo contributo, redatto a pochi mesi dalla conclusione di una rassegna dedicata al genere presso il cinema Arcadia di Milano, l'autrice propone una ricognizione complessiva della fantascienza, soffermandosi sulla sua evoluzione storica e sul rapporto con il contesto italiano. Martini individua le radici della letteratura fantascientifica nell'intersezione tra due correnti di pensiero apparentemente distanti, il romanticismo e il positivismo, accomunate tuttavia da tematiche quali l'esplorazione dell'ignoto, il dominio dell'uomo sulla natura e sulla tecnologia, nonché il superamento dei limiti imposti dalla condizione umana.

Nel contesto italiano, i generi del fantastico non hanno conosciuto una diffusione paragonabile a quella riscontrata in altri paesi, nonostante la presenza di antecedenti illustri nella tradizione letteraria, come Ludovico Ariosto e Torquato Tasso, oltre a numerose raccolte folkloriche. La fantascienza, in particolare, giunge in Italia con un certo ritardo – solo negli anni Sessanta – e rimane a lungo confinata in una dimensione di nicchia, tanto sul piano letterario quanto su quello cinematografico. Ciò nonostante, il fantastico attraversa sin dalle origini la storia del cinema, come dimostrano opere pionieristiche quali *Viaggio nella luna* (*Le Voyage dans la Lune* di Georges Méliès, 1902) e *Metropolis* (di Fritz Lang, 1927), nelle quali il genere assume prevalentemente una funzione evasiva. Negli anni Cinquanta, in pieno clima maccartista, la fantascienza statunitense viene spesso impiegata come strumento di propaganda ideologica anticomunista; successivamente, tra gli anni Sessanta e Settanta, essa evolve verso una maggiore complessità tematica, orientandosi a una riflessione critica sulla società contemporanea. In questa fase, il genere abbandona progressivamente la dimensione

---

<sup>190</sup> E. Martini, *Editoriale E se fosse una parodia?*, «Cineforum nuova serie», a. 64, n. 16, dicembre 2024, p. 6.

rassicurante per assumere un carattere inquietante e speculativo, configurandosi come uno specchio delle tensioni storiche e culturali del proprio tempo<sup>191</sup>.

Un ulteriore intervento significativo di Martini sul genere si rintraccia nella recensione pubblicata nella rubrica *Filmese* nel novembre 1980, dedicata a *L'impero colpisce ancora* (*The Empire Strikes Back* di Irvin Kershner, 1980), seguito del celebre *Guerre stellari* (*Star Wars* di George Lucas, 1977). In questo caso, la valutazione della critica risulta piuttosto severa: Martini evidenzia come il film non riesca a eguagliare il senso di novità e di meraviglia del capostipite, soffrendo di una regia priva di particolari slanci creativi. Inoltre, secondo l'autrice, l'impianto visivo e tecnologico della fantascienza tende a prevalere sugli elementi fiabeschi e avventurosi che caratterizzavano il primo episodio, determinando una trasformazione dei personaggi principali – Luke, Han e Leia – in figure più generiche e meno archetipiche rispetto alle loro originarie connotazioni (cavaliere errante, mercante e principessa). Anche la figura di Darth Vader viene giudicata eccessivamente ingombrante, perdendo quella dimensione enigmatica e minacciosa che lo contraddistingueva nel film precedente. Nonostante tali riserve, Martini riconosce la qualità degli effetti speciali<sup>192</sup>, sottolineandone il notevole impatto visivo. È interessante osservare come questa posizione critica rifletta un orientamento diffuso nella ricezione dell'epoca: nel corso degli anni successivi, infatti, *L'impero colpisce ancora* è stato oggetto di una significativa rivalutazione, fino a essere considerato non solo uno dei capitoli più riusciti della saga di Lucas, ma anche uno dei film più importanti del cinema americano. A testimonianza di ciò, l'American Film Institute ha collocato il personaggio di Darth Vader tra i principali antagonisti della storia del cinema nella lista *AFI's 100 Years... 100 Heroes and Villains*, mentre la rivista britannica «Empire» ha incluso il film tra i migliori cinquecento di sempre. La stessa Martini, a distanza di circa due decenni, ha riconsiderato il proprio giudizio iniziale, contribuendo a confermare la natura dinamica e revisionabile dell'interpretazione critica.

Nella rubrica *Filmese* del gennaio 1981, Emanuela Martini recensisce *Countdown – Dimensione zero* (*The Final Countdown*, di Don Taylor, 1980), opera che si colloca a metà strada tra il film bellico in ambientazione storica e la fantascienza. Il lungometraggio narra di un gruppo di militari che viene misteriosamente trasportato indietro nel tempo, fino al momento dell'attacco a Pearl Harbor del 1941, ponendo al centro della narrazione il dilemma etico relativo alla possibilità di intervenire sul corso della storia. Il film si rivela uno dei maggiori successi commerciali della stagione, posizionandosi subito dopo *L'impero colpisce ancora*, pur non potendo contare su un cast altrettanto prestigioso: vi compaiono infatti un Kirk Douglas ormai maturo e un ancora emergente Charlie Sheen. Martini apprezza la solidità tecnica dell'opera e l'equilibrio con cui vengono integrati i due generi, senza che

---

<sup>191</sup> E. Martini, *Riscoperta del cinema di fantascienza*, «Cineforum», a. 16, n. 6, giugno 1976, pp. 329-344.

<sup>192</sup> E. Martini, *Filmese-L'impero colpisce ancora-Kagemusha, l'ombra del guerriero-saranno famosi*, «Cineforum», a. 20, n. 11, novembre 1980, pp. 778-779.

uno prevalga sull'altro; tuttavia, esprime alcune riserve riguardo al marcato "rigore militare" del film, che limita l'innovazione e l'impatto emotivo, nonché alla percepibile discontinuità tra le componenti fantascientifica e bellica<sup>193</sup>.

Lo *Speciale* di «Cineforum» del gennaio-febbraio 1983 è invece dedicato a *E.T. l'extra-terrestre*. In questo contributo, Martini si propone di superare la dimensione puramente mediatica del fenomeno per analizzare il film in quanto opera autoriale. Il regista rielabora la struttura della fiaba di matrice disneyana, integrandola con elementi provenienti dalla cultura giovanile contemporanea – come gli anime e l'immaginario di *Guerre stellari* – nonché con la fantascienza, genere a lui particolarmente affine. All'interno di questa cornice, Spielberg inserisce una componente fortemente personale, legata alle paure e alle meraviglie dell'infanzia. Martini sottolinea inoltre come il lieto fine e i toni sentimentali del film costituiscano solo una superficie apparente, dietro la quale si cela una conclusione più malinconica: il ritorno di E.T. presso la propria specie comporta infatti la separazione definitiva dal giovane Elliott, destinato a conservare soltanto il ricordo dell'esperienza vissuta. Un ulteriore elemento centrale dell'analisi riguarda il ruolo della tecnologia, presente sia sul piano produttivo, attraverso l'uso innovativo degli effetti speciali, sia all'interno della narrazione. Infine, la critica evidenzia il contrasto tra il mondo infantile, aperto all'alterità e capace di accoglienza, e quello adulto, segnato da cinismo e incapacità di comprendere il diverso<sup>194</sup>.

Nella rubrica *Filmese* dell'ottobre 1986, Martini, insieme a Stefano Bortolusi, analizza *Grosso guaio a Chinatown* (*Big Trouble in Little China*, di John Carpenter, 1986). La recensione si apre con una dichiarazione dello stesso regista, il quale attribuisce il tono più "giocosso" del film all'influenza del proprio figlio e al suo modo di guardare il mondo. Martini esprime un giudizio complessivamente tiepido: pur riconoscendo la coerenza tematica e stilistica dell'opera rispetto alla filmografia di Carpenter, osserva come il legame con l'immaginario infantile fosse già presente in lavori precedenti del cineasta. In questa prospettiva, il film appare come un'estremizzazione di elementi già esplorati, mentre opere antecedenti appartenenti a un immaginario affine – come *Guerre stellari* o *All'inseguimento della pietra verde* (*Romancing the Stone*, di Robert Zemeckis, 1984) – avevano già anticipato con maggiore efficacia determinate soluzioni narrative e stilistiche<sup>195</sup>.

Nel marzo 1996 «Cineforum» pubblica lo speciale *2000: Odissea nella mente. Strange Days: I giorni del playback e delle rose*, all'interno del quale Emanuela Martini propone una lettura critica di *Strange Days* (di Kathryn Bigelow, 1995). Ambientato in un futuro prossimo, il 1999, il film si configura come una riflessione sulle immagini, sulla percezione visiva e su una possibile fine del

---

<sup>193</sup> G. De Marinis, P. Gaeta, F. La Polla, S. Maso, E. Martini, T. Masoni, A. Piccardi, L. Stefanoni, *Filmese*, «Cineforum», a. 21, n. 1, gennaio 1981, p. 67.

<sup>194</sup> E. Martini, *Speciale E.T. Il cinema "totale" di Steven Spielberg*, «Cineforum», a. 23, nn. 1-2, gennaio-febbraio 1983, pp. 37-44.

<sup>195</sup> S. Bortolussi, E. Comuzio e E. Martini, *Filmese*, «Cineforum», a. 26, n. 10, ottobre 1986, p. 89.

mondo, intesa in senso occidentale ed euro-americano. Martini sottolinea come la rappresentazione sociale sia dominata da violenza diffusa e disgregazione: la brutalità della polizia nei confronti delle minoranze, i saccheggi e l'assenza di relazioni autentiche delineano un contesto urbano profondamente alienato. In questo quadro, la critica stabilisce un confronto con l'universo distopico di *Blade Runner* (di Ridley Scott, 1982): se quest'ultimo appare strutturato secondo un ordine gerarchico, seppur problematico, la Los Angeles di Bigelow si distingue per un caos esasperato e una dimensione quasi militarizzata. Tuttavia, Martini evidenzia come il film non si limiti a una rappresentazione futuristica, ma proponga piuttosto una riflessione sul presente, assumendo i tratti di una parabola sociale. In tal senso, l'operazione risulta affine alla poetica di Robert Altman, capace di restituire un'immagine critica della società americana contemporanea. Più che spettacolarizzare la violenza cinematografica, Bigelow sembra mettere in scena la violenza reale, ormai normalizzata attraverso i media televisivi. Nonostante l'impianto distopico, Martini individua nel film una componente melodrammatica centrale, riconducibile alla relazione sentimentale tra i protagonisti, caratterizzata da un amore non corrisposto. Il finale, ambientato durante il passaggio al nuovo millennio, con il bacio tra i due personaggi, non viene interpretato come una concessione alle logiche hollywoodiane del lieto fine, bensì come un auspicio della regista: la possibilità che, nonostante la deriva violenta e alienante della società, sopravvivano ancora forme di empatia, comprensione e apertura verso il futuro<sup>196</sup>.

Nel numero di luglio-agosto 1996, Martini interviene nuovamente su «Cineforum» con l'articolo *Trash-crashing. La gazzarra liquidatoria*, dedicato alle reazioni della critica italiana nei confronti di *Crash* (di David Cronenberg, 1996). L'autrice prende posizione contro la tendenza a liquidare l'opera come "trash", sottolineando come tale giudizio risulti superficiale e riduttivo. Martini ricorda come David Cronenberg abbia costruito nel corso della sua carriera una poetica coerente, capace di elevare materiali e generi considerati marginali – come la fantascienza e l'horror – a oggetti di riflessione artistica e culturale, spesso attraversati da una forte dimensione critica nei confronti della società contemporanea.

All'interno dell'articolo, Martini apre anche una parentesi su *Sweetie* (di Jane Campion, 1989), definito come opera spartiacque e significativa scommessa autoriale. Successivamente, la riflessione si concentra sul concetto di "cinema trash", evidenziando come in Italia il termine venga frequentemente utilizzato in modo improprio per etichettare opere percepite come superficiali o appartenenti a circuiti produttivi minori. L'autrice distingue invece tra un "trash inconsapevole", prodotto da eccessi stilistici o da un'autorialità mal calibrata, e un "trash consapevole", praticato da

---

<sup>196</sup> E. Martini, 2000: *Odissea nella mente. Strange Days: I giorni del playback e delle rose*, «Cineforum», a. 36, n. 2, marzo 1996, pp. 4-7.

registi come Roger Corman, capaci di trasformare il “basso” in forma espressiva<sup>197</sup>. Martini conclude con una critica al sistema recensivo italiano, accusato di privilegiare modelli tradizionali e consolidati, mostrando al contempo diffidenza nei confronti di opere innovative o provocatorie, soprattutto quando affrontano tematiche scomode.

Sempre nel 1996, con l'articolo *James Cronenberg. Cronache di un sobborgo di Londra* (novembre), Martini torna ad analizzare *Crash*, soffermandosi sulle polemiche suscitate dalla sua uscita. Tratto da un romanzo di fantascienza considerato “maledetto”, il film è stato oggetto di accuse di pornografia ed eccessiva violenza, generando reazioni contrastanti e spesso fraintendimenti da parte del pubblico. Secondo Martini, l'opera racconta la vicenda di una coppia alla ricerca di nuove modalità di relazione e di rigenerazione del desiderio, inserendosi pienamente nella poetica cronenbergiana, incentrata sui temi della mutazione e della trasformazione del corpo. In questo caso, tali elementi si intrecciano con l'eroticismo, già ampiamente esplorato dal regista in relazione ai generi fantastici. La rappresentazione del sesso, lungi dall'essere gratuita, si configura come uno strumento di indagine sociologica, volto a mettere in luce le contraddizioni e le ossessioni della contemporaneità, nonché a sfidare i limiti imposti dal politicamente corretto e dalla censura.

Martini sottolinea inoltre come alcune opere di Cronenberg abbiano mostrato una sorprendente capacità anticipatrice: è il caso de *Il demone sotto la pelle* (*Shivers* di David Cronenberg, 1975), che sembra prefigurare l'attenzione mediatica e sociale verso le malattie sessualmente trasmissibili, come l'AIDS. In questa prospettiva, il cinema del regista canadese si configura non solo come spazio di sperimentazione estetica, ma anche come dispositivo critico capace di interrogare il presente e, in certa misura, di anticiparne le derive<sup>198</sup>.

L'articolo dell'aprile 1997, *Guerre stellari vent'anni dopo. Il piacere del sogno*, è dedicato al ventesimo anniversario della celebre saga fantascientifica inaugurata da *Guerre stellari*. Secondo Emanuela Martini, questo film rappresenta uno spartiacque fondamentale nel cinema americano della fine degli anni Settanta, insieme a *Incontri ravvicinati del terzo tipo*. Entrambe le opere avrebbero infatti contribuito a legittimare e diffondere il cinema favolistico e destinato a un pubblico giovanile, un modello che avrebbe poi dominato il decennio successivo, dando origine anche a numerose produzioni di qualità diseguale.

In particolare, *Guerre stellari* è stato oggetto di critiche per aver “infantilizzato” il linguaggio cinematografico e per aver segnato un allontanamento di Lucas dalle istanze più autoriali e malinconiche della New Hollywood, evidenti in opere precedenti come *American Graffiti* (1973), film che a sua volta aveva inaugurato un filone – quello delle commedie adolescenziali – destinato a

---

<sup>197</sup> E. Martini, *Trash-crashing. La gazzarra liquidatoria su Crash*, «Cineforum», a. 36, n. 6, luglio-agosto 1996, pp. 2-7.

<sup>198</sup> E. Martini, *M. James Cronenberg. Cronache di un sobborgo di Londra*, «Cineforum», a. 36, n. 9, novembre 1996, pp. 15-18.

un'ampia fortuna commerciale. Nonostante tali riserve, Martini riconosce al cineasta il merito di aver costruito un universo narrativo capace di fondere elementi eterogenei: fantascienza, mitologia, epica cavalleresca, western, immaginario fumettistico alla Flash Gordon e figure eroiche di matrice quotidiana. La critica evidenzia inoltre come Lucas abbia proiettato elementi della propria sensibilità nei personaggi di Luke Skywalker e Han Solo, mentre figure come Obi-Wan Kenobi e Yoda incarnano modelli paterni positivi, in contrapposizione alla figura del padre biologico, rappresentata in chiave negativa da Darth Vader<sup>199</sup>. Dall'analisi emerge anche una rivalutazione retrospettiva di *L'impero colpisce ancora*, inizialmente accolto con maggiore freddezza dalla stessa Martini nella rubrica *Filmese* del 1980, ma successivamente riconosciuto come episodio centrale della saga.

Nel novembre 2001 «Cineforum» pubblica lo speciale *A.I.: un mondo senza pietà. Orfani: da E.T. ad A.I.*, dedicato a *A.I. Intelligenza artificiale (A.I. Artificial Intelligence)* di Steven Spielberg, 2001), progetto originariamente concepito da Stanley Kubrick e successivamente portato a compimento da Spielberg. Martini apre la sua riflessione con una nota ironica, suggerendo come si potrebbe attribuire a Kubrick la componente più cinica e riflessiva dell'opera, mentre a Spielberg andrebbero imputati gli elementi più sentimentali e concilianti.

Tuttavia, tale distinzione viene presto problematizzata: il film si rivela infatti ben lontano da un semplice racconto edificante, configurandosi piuttosto come una fiaba profondamente malinconica e disillusa. Il protagonista, l'androide bambino David, viene accostato alla figura di Pinocchio – personaggio creato da Carlo Collodi – in quanto entrambi sono esseri artificiali, generati da materiali inanimati (metallo e legno) e animati dal desiderio di diventare “bambini veri”. Tuttavia, mentre Pinocchio riesce a realizzare questa trasformazione, David rimane irrimediabilmente intrappolato nella propria condizione, trovando consolazione soltanto in una simulazione del rapporto materno.

Martini propone inoltre un ulteriore parallelismo con la figura di Peter Pan, creata da James Matthew Barrie, sottolineando come il tema dell'infanzia eterna attraversi l'intera filmografia spielberghiana. In questo senso, David incarna una declinazione tragica di tale motivo: a differenza di altri personaggi, egli non sceglie di rimanere bambino, ma è condannato a un'infanzia perpetua, incapace di evolversi e di accedere a una dimensione adulta<sup>200</sup>. L'opera si configura così come una riflessione complessa sul desiderio, sull'identità e sui limiti dell'umano, inscrivendosi al contempo nella continuità e nella tensione tra le poetiche di Kubrick e Spielberg.

---

<sup>199</sup> E. Martini, *Guerre stellari vent'anni dopo. Il piacere del sogno*, «Cineforum», a. 37, n. 3, aprile 1997, pp. 4-6.

<sup>200</sup> E. Martini, *Speciale A.I.: un mondo senza pietà. Orfani: da E.T. ad A.I.*, «Cineforum», a. 41, n. 9, novembre 2001, pp. 8-9.

### 3.5. Il fantasy e la fiaba

Emanuela Martini ha dedicato un numero significativamente inferiore di contributi al genere fantasy e alla dimensione fiabesca rispetto a quanto fatto per la fantascienza e l'horror; tuttavia, tali interventi risultano rilevanti per completare il quadro delle sue riflessioni sul fantastico.

Nel reportage *Cannes 81. Memorie di sopravvissuti* («Cineforum», giugno-luglio 1981), relativo al festival francese, la critica mette a confronto due opere: *Excalibur* (di John Boorman, 1981) e *Gli anni luce* (*Light Years Away*, di Alain Tanner, 1981). In un'annata giudicata complessivamente deludente e segnata da un diffuso cinismo, entrambi i film si distinguono per il recupero della dimensione fiabesca, intesa non come evasione dalla realtà, bensì come strumento di conoscenza e appropriazione del reale. Le differenze emergono soprattutto sul piano stilistico: se Tanner adotta una messa in scena essenziale e rarefatta, Boorman opta per una rappresentazione visivamente ricca e sovraccarica<sup>201</sup>.

Nel dicembre 1984, all'interno della rubrica *Filmese e Libri*, Martini recensisce *Splash – Una sirena a Manhattan* (*Splash*, di Ron Howard, 1984), esordio cinematografico del regista, già noto per la sua partecipazione alla serie televisiva *Happy Days*. L'opera, pur non distinguendosi per particolare originalità narrativa – centrata sulla relazione tra una sirena e un giovane uomo che la segue a Manhattan, dove la creatura diventa oggetto di interesse scientifico – viene comunque valutata positivamente dalla critica, soprattutto in rapporto a una stagione cinematografica ritenuta debole. Martini sottolinea in particolare l'efficacia della gestione del cast, che include Tom Hanks, Daryl Hannah, John Candy ed Eugene Levy, nonché la scelta narrativa conclusiva, che sovverte lo schema tradizionale della fiaba: non è infatti la protagonista femminile a trasformarsi per adattarsi al mondo umano, ma il personaggio maschile a unirsi a lei, accettando la dimensione marina<sup>202</sup>.

Nel numero di novembre 1986 della rubrica *Filmese e Visti in Tv*, Martini analizza *Highlander – L'ultimo immortale* (*Highlander*, di Russell Mulcahy, 1986), evidenziando come il regista – proveniente dall'ambito dei videoclip musicali – riesca a coniugare suggestioni provenienti dall'epica scozzese con un'estetica influenzata dalla cultura rock. Il risultato è un equilibrio tra dimensione fantasy e sensibilità contemporanea, che evita gli eccessi retorici tipici di alcune produzioni analoghe. La critica segnala inoltre l'efficacia del cast, composto da Christopher Lambert, Clancy Brown e, soprattutto, Sean Connery, la cui presenza, seppur limitata, risulta particolarmente incisiva<sup>203</sup>.

---

<sup>201</sup> E. Martini, *Cannes 81. Memorie di sopravvissuti*, «Cineforum», a. 21, nn. 6-7, giugno-luglio 1981, p. 12.

<sup>202</sup> E. Comuzio, G. De Santi, M. Garritano, E. Martini, A. Piccardi, G. Pironi, C. Salizzato, *Filmese e Libri*, «Cineforum», a. 24, n. 12, dicembre 1984, p. 71.

<sup>203</sup> Dario Catozzo, Ermanno Comuzio, Emanuela Martini, *Filmese e Visti in Tv*, «Cineforum», a. 26, n. 11, novembre 1986, p. 74.

Nel contributo *L'inquietudine della favola*, dedicato al Festival di Cannes del 1990, Martini menziona *La sirenetta* (*The Little Mermaid*, di John Musker e Ron Clements, 1989), prodotto da The Walt Disney Company. Il film viene interpretato come un segnale del rinnovato vigore creativo dello studio, grazie al recupero degli stilemi classici della fiaba e a un ritorno a un'animazione fluida e "rotonda". Particolare attenzione è riservata alla figura dell'antagonista Ursula, la cui caratterizzazione inquietante richiama tanto l'immaginario mostruoso di H. P. Lovecraft quanto la tradizione delle villain disneyane, come Crudelia De Mon. Martini individua inoltre un legame tra tali rappresentazioni e altre figure perturbanti della contemporaneità, come la madre in *Cuore selvaggio* (*Wild at Heart*, di David Lynch, 1990), suggerendo come le paure infantili e quelle adulte risultino, in ultima analisi, profondamente interconnesse<sup>204</sup>.

Emanuela Martini dedica nel maggio 1992 una *Scheda* a *Hook – Capitan Uncino* (*Hook*, di Steven Spielberg, 1991). L'articolo si apre con alcune citazioni tratte dai testi di J. M. Barrie, volte a delineare la figura dell'eterno fanciullo, evidenziandone tanto gli aspetti positivi quanto quelli più inquietanti e malinconici. Il progetto di Spielberg, coltivato da tempo, si concretizza in un'opera fortemente citazionista, che attinge a diversi immaginari: da quello disneyano, nella rappresentazione di Londra, nella presenza della tata Nana, nel dialogo tra Peter e Campanellino attraverso l'orologio a cucù, nonché nei richiami visivi ad *Alice nel Paese delle Meraviglie*, fino al cinema per ragazzi contemporaneo, con i Bambini Sperduti raffigurati come un gruppo multietnico, segnato da elementi della cultura giovanile (skateboard, estetica punk, arti marziali).

Accanto a tali riferimenti, Martini individua numerosi richiami interni alla stessa filmografia spielberghiana: il rapimento dei bambini da parte di Uncino richiama *Incontri ravvicinati del terzo tipo* (*Close Encounters of the Third Kind*, di Steven Spielberg, 1977), il volo nel cielo rimanda a *E.T. l'extra-terrestre* (*E.T. the Extra-Terrestrial*, di Steven Spielberg, 1982), mentre alcune ambientazioni dell'Isola che non c'è evocano l'universo di *Indiana Jones (Raiders of the Lost Ark)*, di Steven Spielberg, 1981). Centrale è inoltre il contrasto tra il mondo dell'infanzia, libero e autentico, e quello adulto, dominato da responsabilità e alienazione. Nonostante la presenza di un cast di rilievo – tra cui Dustin Hoffman, Bob Hoskins, Julia Roberts e Maggie Smith – Martini individua nel protagonista interpretato da Robin Williams il principale punto debole del film. Pur riconoscendo le capacità attoriali di Williams, la critica rileva come il personaggio di Peter Pan risulti impoverito rispetto alla complessità originaria delineata da Barrie. In particolare, viene meno il legame simbolico tra la figura paterna e quella di Capitan Uncino, spesso interpretate dallo stesso attore nelle versioni teatrali, così come si attenua la dimensione ambivalente della figura materna, salvifica ma al contempo irraggiungibile. Il Peter di Spielberg appare invece come un padre affettuoso e riconciliato, in netto

---

<sup>204</sup> E. Martini, *Cannes 90. L'inquietudine della favola*, «Cineforum», a. 30, n. 6, giugno 1990, pp. 7-9.

contrasto con le tensioni più oscure presenti nel testo originario. In maniera paradossale, Martini suggerisce che lo stesso *Incontri ravvicinati del terzo tipo* possa essere considerato un “Peter Pan” più riuscito, nella misura in cui il protagonista sceglie di abbandonare la famiglia per unirsi agli alieni, accedendo così a una dimensione di eterna giovinezza<sup>205</sup>.

Nel dicembre 1994, all’interno della rubrica *Filmese*, Martini recensisce *Miracolo nella 34<sup>a</sup> strada* (*Miracle on 34th Street*, di Les Mayfield, 1994), remake dell’omonimo film del 1947. La critica evidenzia come l’opera originale si fondasse sull’efficacia interpretativa di Edmund Gwenn e della giovane Natalie Wood, mentre il rifacimento contemporaneo risulti una versione indebolita, caratterizzata da dialoghi poco incisivi e da una costruzione narrativa ripetitiva. L’unico elemento valutato positivamente è l’interpretazione di Richard Attenborough, che conferisce una certa dignità complessiva al progetto<sup>206</sup>.

Nel marzo 2002, Martini firma infine una *Scheda* dedicata a *Il Signore degli Anelli – Le due torri* (*The Lord of the Rings: The Two Towers*, di Peter Jackson, 2002), secondo capitolo della trilogia tratta dall’opera di J. R. R. Tolkien. Secondo la critica, si tratta del film che maggiormente si accorda con la poetica di Jackson, in virtù della sua tonalità più cupa e della maggiore centralità delle figure mostruose. Le forze del bene appaiono costantemente sopraffatte da quelle del male, che occupano uno spazio dominante nella narrazione. La struttura dell’opera si articola in quattro linee narrative parallele: il viaggio di Frodo e Sam verso Mordor; le vicende di Merry e Pipino, inizialmente prigionieri degli orchi e successivamente affidati a Barbalbero; la difesa del regno di Rohan da parte di Aragorn, Legolas e Gimli; e infine la missione di Gandalf alla ricerca di alleati. Martini riprende inoltre una questione già affrontata nell’analisi del capitolo precedente, relativa all’interpretazione ideologica dell’opera tolkieniana e del suo adattamento cinematografico. In risposta alle accuse che vorrebbero individuare in tali narrazioni elementi riconducibili a ideologie di destra o neofasciste, la critica sottolinea come il racconto metta in scena una pluralità di razze – anche caratterizzate da tratti non conformi ai modelli tradizionali, come gli elfi – che collaborano attraverso relazioni di alleanza e solidarietà per contrastare il male. Tale visione si pone dunque in netta opposizione rispetto alle ideologie fondate sulla gerarchia e sulla superiorità razziale<sup>207</sup>.

Nonostante l’ambientazione fantastica, Martini evidenzia come tanto il romanzo quanto la sua trasposizione cinematografica si distinguano per una marcata componente drammatica e per l’assenza di una dimensione consolatoria. Questa *Scheda* rappresenta, infine, l’ultimo intervento della critica dedicato al genere fantasy.

---

<sup>205</sup> E. Martini, *Hook-Capitan Uncino di Steven Spielberg*, «Cineforum», a. 32, n. 5, maggio 1992, pp. 58-61.

<sup>206</sup> S. Della Casa, F. Liberti, E. Martelli, E. Martini, T. Masoni, G. A. Nazzaro, G. Rinaldi, *Filmese*, «Cineforum», a. 34, n. 12, dicembre 1994, pp. 84-89.

<sup>207</sup> E. Martini, *Scheda - Il signore degli anelli - le due torri di Peter Jackson. Il crepuscolo degli eroi*, «Cineforum», a. 43, n. 3, marzo 2003, pp. 16-19.

## Capitolo 4. I temi

Nel corso della sua attività critica cinquantennale, Emanuela Martini ha trattato diverse tematiche, in parte suggerite dalla redazione delle riviste a cui ha collaborato, in parte riconducibili a suoi interessi personali. Gli argomenti affrontati spaziano dalla figura femminile nei film, al rapporto tra cinema e televisione, al ruolo del tempo e dei ricordi nel cinema fino alle filmografie di diversi Paesi come l'Italia, la Spagna, il Regno Unito, gli Stati Uniti ma anche continenti come l'Asia.

### 4.1. La figura femminile

Il dibattito sulla rappresentazione della figura femminile nel cinema americano viene affrontato da Emanuela Martini nell'articolo *L'assenza della donna nell'ultimo cinema americano*, pubblicato su «Cineforum» nel dicembre 1976. In tale contributo, l'autrice sostiene che il cinema statunitense della metà degli anni Settanta tenda a marginalizzare la presenza femminile, relegandola prevalentemente a ruoli di supporto rispetto al protagonista maschile. Martini individua due principali cause di questo fenomeno. Da un lato, la predominanza maschile all'interno dell'industria cinematografica, che porta a rappresentazioni della donna spesso filtrate da uno sguardo incapace di coglierne pienamente la specificità, nonostante alcuni tentativi di adeguamento alle istanze del femminismo emergente. Dall'altro, la difficoltà del cinema nel proporre modelli femminili efficaci e complessi, a differenza di altri media contemporanei, come la fotografia e la televisione, che sembrano invece offrire immagini più articolate e innovative. Martini propone inoltre una panoramica delle produzioni statunitensi del periodo, mettendo in luce le peculiarità della figura femminile americana rispetto a quella europea. In particolare, l'emancipazione in America viene associata alla capacità della donna di svincolarsi dallo status sociale derivante dalla posizione del marito, costruendo una propria identità autonoma. In questo contesto critico, l'autrice riconosce in Robert Altman e Woody Allen due significative eccezioni, in quanto registi particolarmente attenti alla dimensione psicologica dei personaggi femminili; tali figure verranno approfondite nel capitolo successivo<sup>208</sup>.

In diverse occasioni, Martini si è soffermata anche sul lavoro di registe donne. Un esempio significativo è rappresentato dal suo intervento dedicato a Margarethe von Trotta nello speciale sul film *Gli anni di piombo (Die bleierne Zeit, 1981)* pubblicato nel marzo 1982. In tale contesto, la critica elogia la regista, sottolineando come il film – uno dei pochi titoli di reale rilievo presentati alla Mostra del Cinema di Venezia del 1981 – sia riuscito a coinvolgere profondamente il pubblico,

---

<sup>208</sup> E. Martini, *L'assenza della donna nell'ultimo cinema americano*, «Cineforum», a. 16, n. 12, dicembre 1976, pp. 739-754.

mantenendolo in un silenzio partecipe durante la proiezione<sup>209</sup>. Al contempo, Martini propone una riflessione critica sul cinema politico contemporaneo, evidenziandone una progressiva tendenza alla semplificazione e all'adattamento a un pubblico più ampio, a scapito della sua originaria capacità di risultare problematico e destabilizzante. In questa prospettiva, il film della von Trotta appare come un'opera che, pur rivolgendosi a un vasto pubblico, mantiene un elevato livello di rigore formale e narrativo. L'autrice ne evidenzia infatti l'uso consapevole del linguaggio cinematografico – dai campi e controcampi ai campi lunghi, fino all'inserimento funzionale dei flashback – nonché i richiami a Ingmar Bergman, in particolare nella sequenza di sovrapposizione e scomposizione dei volti femminili riflessi nel vetro del parlatoio<sup>210</sup>.

Nella rubrica *Filmese* del settembre 1983, Emanuela Martini recensisce *Frances* di Graeme Clifford (1982), film biografico dedicato all'attrice degli anni Trenta Frances Farmer. L'opera si propone di restituire la complessità di una figura controversa, segnata da un difficile rapporto con l'industria hollywoodiana e da fragilità psicologiche che ne determinarono l'internamento in istituti psichiatrici. Tuttavia, secondo Martini, il film non riesce pienamente nel suo intento, risultando complessivamente disorganico e irrisolto sul piano narrativo. L'aspetto più riuscito dell'opera viene individuato nella fotografia di László Kovács, considerata il principale elemento di valore del lungometraggio<sup>211</sup>.

Emanuela Martini si è inoltre soffermata in due occasioni su *Cercasi Susan disperatamente* (*Desperately Seeking Susan*, 1985) di Susan Seidelman: una prima volta all'interno del servizio dedicato al Festival di Cannes del 1985, pubblicato su «Cineforum» nel numero di giugno-luglio dello stesso anno, e successivamente nella *Scheda* del novembre 1985 interamente consacrata al film. Tali contributi sono già stati oggetto di analisi nel capitolo precedente<sup>212</sup>.

Il film *Lezioni di piano* (*The Piano*, 1993) di Jane Campion viene esaminato da Martini nella *Scheda* speciale del numero di «Cineforum» del giugno 1993. Terza opera della regista neozelandese, il film si colloca in una posizione intermedia rispetto ai lavori precedenti, combinando la dimensione sperimentale e la monumentalità di *Un angelo alla mia tavola* (*An Angel at My Table*, 1990) con un registro più classico e incisivo, già presente in *Sweetie* (1989). In questo senso, *Lezioni di piano* rappresenta una sintesi efficace tra innovazione formale e tradizione narrativa. Secondo Martini, l'opera di Campion – insieme a *Dracula di Bram Stoker* (*Bram Stoker's Dracula*, 1992) di Francis Ford Coppola – contribuisce a riportare in primo piano una forma di romanticismo ormai marginale

---

<sup>209</sup> E. Martini, *Speciale "Gli anni di piombo". Non tratteniamoci dal dire che "diverte"*, «Cineforum», a. 22, n. 3, marzo 1982, pp. 27-30.

<sup>210</sup> Ibidem.

<sup>211</sup> E. Martini, A. Piccardi, *Filmese*, «Cineforum», a. 23, n. 9, settembre 1983, pp. 77-80.

<sup>212</sup> E. Comuzio, A. Crespi, G. De Marinis, D. Ferrario, E. Martini, A. Piccardi, G. Rinaldi e P. Vecchi, *Cannes 85. Selezione ufficiale*, «Cineforum», a. 25, nn. 6-7, giugno-luglio 1985, pp. 6-44; E. Martini, *Cercasi Susan disperatamente di Susan Seidelman*, «Cineforum», a. 25, n. 11, novembre 1985, pp. 85-90.

nel cinema contemporaneo: se Coppola recupera l'immaginario gotico e vampiresco, Campion rievoca una sensibilità di matrice vittoriana, sfiorando al contempo suggestioni riconducibili all'erotismo di *Cime tempestose*. La critica evidenzia inoltre come il film abbia suscitato reazioni contrastanti, deludendo quella parte della critica che si attendeva un'opera più radicale e anticonvenzionale, in linea con una certa percezione del cinema neozelandese.

Per Martini, *Lezioni di piano* non deve essere valutato esclusivamente in base alla sua impeccabile qualità tecnica, ma richiede piuttosto un coinvolgimento emotivo diretto da parte dello spettatore. L'opera viene accostata, per eleganza formale, al cinema di James Ivory, pur senza dividerne la componente ironica e satirica; al contempo, Campion viene avvicinata anche a David Lynch, soprattutto per la costruzione di atmosfere perturbanti e cariche di tensione emotiva<sup>213</sup>.

In *Nuovo cinema meridionale. Tano e gli altri*, pubblicato su «Cineforum» nel settembre 1997, Emanuela Martini dedica attenzione alla cineasta meridionale Roberta Torre, analizzando in particolare due sue opere. *Lo zio di Brooklyn* (1995) mostra come Torre sia abile nel tessere citazioni cinematografiche provenienti da autori e generi diversi, tra cui René Clair, Jean Cocteau, Luis Buñuel, John Waters, le produzioni di serie B degli anni '50, *Il Padrino* (*The Godfather*, 1972-1990) e i musical MGM. Quest'ultimo filone viene omaggiato attraverso fondali dipinti, realizzati con budget contenuti ma con un risultato qualitativamente valido. *Tano da morire* (1997) invece, evidenzia uno stile coerente che riesce a combinare in maniera originale ramenti alla Brian De Palma, schemi dell'inchiesta televisiva e altri elementi mutuati tanto dal cinema quanto dalla televisione e dalla quotidianità, adottando inoltre una struttura narrativa più corale rispetto al film precedente. La filmografia di Torre si configura così come un equilibrio raffinato tra citazioni cinefile, ibridazione dei generi, rappresentazione di elementi tipici del Sud Italia e accenti di kitsch<sup>214</sup>.

Nell'articolo speciale *Titanic: la tecnica e il cuore. La libertà del sogno*, pubblicato tra gennaio e febbraio 1998, Martini dedica un paragrafo al confronto tra le due "protagoniste" del film *Titanic* (1997) di James Cameron: Rose (interpretata da Kate Winslet) e la nave che dà il titolo alla pellicola. Entrambe si presentano come entità fisiche, imponenti, resistenti e dotate di una propria luce. Rose, con il suo carattere libero e determinato, entra in conflitto con le imposizioni familiari, risultando in tal senso più "inaffondabile" dello stesso *Titanic* e condividendo la sua capacità di resistere con la reale sopravvissuta Margaret Brown. Cameron dedica numerose inquadrature alla grandiosità della nave, trattando l'affondamento e la morte dei passeggeri quasi come se il mezzo fosse una creatura vivente. Ciò testimonia come il regista non privilegi l'esibizione tecnologica, ma inserisca sempre cuore e sentimento nelle sue opere. La filmografia di Cameron è inoltre caratterizzata da figure

---

<sup>213</sup> E. Martini, *Scheda Speciale Lezioni di piano di Jane Campion*, «Cineforum», a. 33, n. 6, giugno 1993, pp. 64-67.

<sup>214</sup> E. Martini, *Nuovo cinema meridionale. Tano e gli altri*, «Cineforum», a. 37, n. 7, settembre 1997, pp. 3-7.

femminili forti e combattive, come Sarah Connor nei primi due *Terminator* (1984-1991) Ellen Ripley in *Aliens* (1986) e Jamie Lee Curtis in *True Lies* (1994)<sup>215</sup>.

Nel servizio *Tutto Cannes* del giugno 1998, Emanuela Martini recensisce il film *Island, Alicia* (1998) di Ken Yunome. La pellicola, della durata di circa tre ore, presenta alcuni punti di allungamento superflui, tuttavia la critica ne sottolinea il valore, evidenziando la capacità del regista di coniugare fonti di ispirazione “basse”, come le sitcom, con influenze cinematografiche “alte”, riconducibili a registi quali Tobe Hooper e Pier Paolo Pasolini. Pur essendo il protagonista maschile, Daniel, la figura centrale della narrazione, egli viene presentato come nevrotico e soggetto alle influenze delle figure femminili, che risultano più complesse, interessanti e narrative-mente dominanti<sup>216</sup>.

Nel numero di *Tutto Cannes* del giugno 2009, Martini recensisce due lungometraggi diretti da registe donne. *Fish Tank* (2009) secondo film della britannica Andrea Arnold, è ambientato in un contesto urbano, questa volta nell'Essex, vicino a Londra, e si concentra sul ceto medio-basso, in continuità tematica con il cinema sociale di Ken Loach. La protagonista, una giovane con un'infatuazione per un uomo più grande di lei, rappresenta il cuore della narrazione. Nonostante la complessità del tema trattato, il finale assume una connotazione positiva; il pregio principale della regista risiede nella capacità di bilanciare in maniera equilibrata elementi comici e drammatici. *Bright Star* di Jane Campion (2009), invece, si concentra sugli ultimi anni di vita del poeta John Keats e sul suo rapporto amoroso con Fanny Brawne. Come già osservato in *Lezioni di piano*, Campion gestisce con grande sensibilità e attenzione il romanticismo, conferendo alla figura femminile un ruolo predominante rispetto all'uomo<sup>217</sup>.

Con l'avvio della nuova serie di «Cineforum», Martini sviluppa un percorso critico dedicato alla rappresentazione delle figure femminili nel cinema contemporaneo. Il primo contributo su questo tema è rappresentato dall'articolo *Controcampo. L'uomo che amava le donne. Woody Allen femminista*, pubblicato nel numero di dicembre 2020, che sarà analizzato più approfonditamente nel presente testo nel paragrafo dedicato a Woody Allen<sup>218</sup>. Nell'editoriale *Le incendiarie*, apparso su «Cineforum nuova serie» nel giugno 2021, Martini introduce un progetto di analisi continuativo, volto a esplorare il ruolo delle donne nel corso del Novecento, le loro potenzialità, ambizioni, fragilità e

---

<sup>215</sup> E. Martini, *Titanic: la tecnica e il cuore. La libertà del sogno*, «Cineforum», a. 38, n. 1 (gennaio-febbraio 1998), p. 4-9

<sup>216</sup> A. Invernici, F. Liberti, P. Loffreda, E. Martini, G. Rinaldi, A. Signorelli e F. Tassi, *Tutto Cannes*, «Cineforum», a. 38, n. 5, giugno 1998, pp. 46-87.

<sup>217</sup> Liberti, R. Manassero, E. Martini, E. Morreale, A. Morsiani, L. Rossi, F. Tassi e A. Termini, *Tutto Cannes. Speciale Cannes*, «Cineforum», a. 49, n. 5, giugno 2009, pp. 49-84.

<sup>218</sup> E. Martini, *Controcampo L'uomo che amava le donne. Woody Allen femminista*, «Cineforum nuova serie», a. 60, n. 0, dicembre 2020, pp. 69-74.

riflessioni, includendo anche il punto di vista delle giovani generazioni e le loro battaglie sociali e culturali<sup>219</sup>.

Nell'articolo *Primo piano: Bad girls*, pubblicato su «Cineforum» nel giugno 2021, Emanuela Martini analizza 39 figure femminili definite “bad girls” per il loro ruolo antagonista, per la capacità di seduzione o per la ribellione che incarnano, dalla nascita del cinema negli anni '30 fino al 2016. L'attrice più ricorrente nella selezione è Glenn Close, interprete di tre personaggi presenti nell'articolo. Tra le figure elencate, Lola Lola (*L'angelo azzurro*, *Der blaue Engel*, 1930 di Josef von Sternberg) rappresenta la donna seduttrice che si esibisce nel locale che dà il titolo al film, mentre Concha Perez, nata nel romanzo *La donna e il burattino* di Pierre Louÿs e adattata in diverse pellicole tra cui *Capriccio spagnolo* (*The Devil Is a Woman*, 1935) di Josef von Sternberg, costituisce un'altra incarnazione della seduttrice cinematografica. La regina Grimilde di *Biancaneve e i sette nani* (*Snow White and the Seven Dwarfs*, 1937) si distingue per maggiore impatto rispetto alla protagonista e ad altre principesse Disney, influenzando successive antagoniste come Crudelia DeMon in *La carica dei 101 - Questa volta la magia è vera* (*101 Dalmatians*, 1996) reinterpretata in live-action da Glenn Close ed Emma Stone (è da notare un errore di Martini nel citare Emma Watson come interprete di Crudelia). Rossella O'Hara in *Via col vento* (*Gone with the Wind*, di Victor Fleming, 1939), emerge come una protagonista egoista e moralmente ambigua. Due ruoli di Bette Davis, quelli di Leslie Crosbie e Regina Giddens, confermano la sua capacità di incarnare figure complesse e anticonvenzionali. Brigid O'Shaughnessy (*Il mistero del falco*, *The Maltese Falcon*, di John Huston, 1941) segna l'inizio della dark lady nel noir americano, inizialmente presentandosi come “donzella in pericolo” per ingannare Humphrey Bogart, mentre Phyllis Dietrichson (*Fiamma del peccato*, *Double Indemnity*, di Billy Wilder, 1944) incarna il cliché della femme fatale. Ellen Berent (*Femmina folle*, *Leave Her to Heaven*, di John M. Stahl, 1945) si inserisce nel melodramma, dove il suo amore ossessivo conduce a tentativi di aborto e al suicidio. Cora Smith nelle varie versioni de *Il postino suona sempre due volte* (*The Postman Always Rings Twice*) è descritta da Martini come «crudele per disperazione e patetica per predestinazione»<sup>220</sup>, mentre Kitty Collins (*I gangsters*, *The Killers*, di Robert Siodmak, 1946) sfrutta il proprio aspetto dolce e seducente per perseguire fini personali. Elsa Bannister (*La donna di Shanghai*, *The Lady of Shanghai*, di Orson Welles, 1947) evidenzia la freddezza mai vista prima in Rita Hayworth.

Addie Ross (*Lettera a tre mogli*, *A Letter to Three Wives*, di Joseph L. Mankiewicz, 1949) è un personaggio invisibile ma moralmente riprovevole, mentre Eve Harrington (*Eva contro Eva*, *All About Eve*, di Joseph L. Mankiewicz, 1950), sotto un'apparente dolcezza, manipola gli altri per

---

<sup>219</sup> E. Martini, *Editoriale Le incendiarie*, «Cineforum nuova serie», a. 61, n. 2, giugno 2021, p. 6.

<sup>220</sup> E. Martini, *Primo piano Bad girls*, «Cineforum nuova serie», a. 61, n. 2, giugno 2021, p. 34.

raggiungere i propri scopi. Rose Loomis (*Niagara*, di Henry Hathaway, 1953) tenta l'omicidio del marito; Nicole Horner e Christina Delasalle (*I diabolici*, *Les Diaboliques*, di Henri-Georges Clouzot, 1955) agiscono da vittime e carnefici contemporaneamente; Violet Venable (*Improvvisamente l'estate scorsa*, *Suddenly, Last Summer*, di Joseph L. Mankiewicz, 1955) costituisce uno dei ruoli più malvagi di Katharine Hepburn, incarnando una matrona tentacolare dotata di piante carnivore. Eva Olivier (*Eva*, di Joseph Losey, 1962) si mostra indifferente all'amore pur perseguendo il profitto, mentre Blanche Hudson (*Che fine ha fatto Baby Jane?*, *What Ever Happened to Baby Jane?*, di Robert Aldrich, 1962) è responsabile della follia della sorella. Mrs. Robinson (*Il laureato*, *The Graduate*, di Mike Nichols, 1967) rappresenta la femme fatale che seduce il giovane Benjamin (Dustin Hoffman).

L'infermiera Mildred Ratched in *Qualcuno volò sul nido del cuculo* (*One Flew Over the Cuckoo's Nest*, di Miloš Forman, 1975) si caratterizza per un'assenza totale di sguardi affettuosi, imponendosi sui pazienti attraverso l'autorità e l'intimidazione. Analogamente, Joan Crawford in *Mamma cara* (*Mommie Dearest*, di Frank Perry, 1981) interpreta una figura materna alcolizzata e violenta, responsabile di abusi sui propri figli. In *Attrazione fatale* (*Fatal Attraction*, di Adrian Lyne, 1987), Michael Douglas si trova a generare involontariamente la propria nemesi tradendo la moglie e intrattenendo una relazione con la stalker Alex Forrest (Glenn Close), la quale lo perseguita arrivando a tentativi di rapimento e omicidio. Sempre Glenn Close interpreta un'altra donna pericolosa in *Le relazioni pericolose* (*Dangerous Liaisons*, di Stephen Frears, 1988), la Marchesa de Merteuil, archittrice di intrighi e trame libertine.

Lilly Dillon, in *Rischiose abitudini*, rappresenta un'ulteriore figura materna controversa: costretta a compiere attività illecite, cerca di guidare il figlio sulla retta via, ma le sue azioni conducono alla morte del ragazzo e dell'amante complice. Annie Wilkes in *Misery non deve morire* (*Misery*, di Rob Reiner, 1990) rientra nel ruolo della stalker, riuscendo a suscitare timore tanto nei momenti di follia quanto durante le cure apparentemente affettuose riservate allo scrittore prigioniero. Catherine Tramell in *Basic Instinct* (di Paul Verhoeven, 1992), con la celebre scena dell'interrogatorio in cui incrocia le gambe, consacra Sharon Stone come una delle star più iconiche del periodo. Beverly Suthph in *La signora ammazzatutti* (*Serial Mom*, di John Waters, 1994) costituisce un'ulteriore figura materna che compie atti atroci nascondendosi dietro un'apparente innocenza. Juliet Hulme e Pauline Parker, protagoniste di *Povere creature* (*Poor Things*, di Yorgos Lanthimos, 2023), sono personaggi realmente esistiti; il contrasto con le famiglie che disapprovavano la loro amicizia culmina nell'omicidio di una delle madri, interpretata da Kate Winslet, attrice nota per aver incarnato numerosi ruoli ribelli nel corso della sua carriera.

In *Da morire (To Die For)*, di Gus Van Sant, 1995), Suzanne Stone Maretto (Nicole Kidman) seduce tre giovani affinché assassinino il marito, configurandosi come un altro esempio di femme fatale che manipola gli uomini per raggiungere i propri scopi. Mika Muller in *Grazie per la cioccolata (Merci pour le chocolat)*, di Claude Chabrol, 2000) rappresenta una madre che somministra sonniferi a marito e figlio, ruolo che si inserisce nella serie di interpretazioni da “avvelenatrice” di Isabelle Huppert, tra cui *Violette Nozière* (di Claude Chabrol, 1978) e *Il buio nella mente (La cérémonie)*, di Claude Chabrol, 1995) Elle Driver, sicaria e amante di Bill in *Kill Bill* di Quentin Tarantino (2003), si distingue come il personaggio femminile più crudele dell’universo tarantiniano, privo di motivazioni legate a un passato tragico.

In *Il diavolo veste Prada (The Devil Wears Prada)*, di David Frankel, 2006), Miranda Priestly (Meryl Streep) combina un tono di voce calmo e autoritario con un umorismo tagliente, reminiscenze degli stili di Clint Eastwood e Mike Nichols. Crystal Allen, nel remake del 2008 di *The Women* diretto da Diane English, interpreta la commessa del banco dei profumi, motivata da interesse economico e sentimentale verso uomini sposati. Infine, *Lady Macbeth*, protagonista dell’omonimo film (di William Oldroyd, 2016) interpretata da Florence Pugh, rappresenta un’ulteriore dark lady che elabora strategie per ottenere potere e ricchezza, concludendo così il percorso analitico dei personaggi femminili pericolosi e manipolatori<sup>221</sup>.

Emanuela Martini, in *Primo piano Kiss Kiss Bang Bang. Quando l’agente segreto è donna* («Cineforum nuova serie», settembre 2021), analizza le spie femminili realmente esistite e le opere cinematografiche da esse ispirate. Storicamente, il fondatore dei servizi segreti britannici e direttore del MI6, sir Vernon Kell, sosteneva che le donne non potessero svolgere il ruolo di agenti segreti in quanto «meno discrete e troppo influenzate dalle emozioni». Martini contesta questa visione, citando numerosi casi di donne che hanno operato con successo nel mondo dello spionaggio. Tra queste vi è Olga Grey, infiltratasi in organizzazioni comuniste fino al 1938, e Anna “la Rossa” (sposata Chapman, Vasil’evna Kuscenko), spia russa il cui operato contribuì alle dimissioni del Primo Ministro conservatore Macmillan; arrestata ed espulsa dagli Stati Uniti nel 2010, Anna Chapman ha successivamente intrapreso la carriera di attrice e la sua vicenda è stata adattata cinematograficamente in *Anna* (di Luc Besson, 2019). Altre agenti hanno svolto incarichi più pericolosi, come Mata Hari, doppiogiochista che operò per Francia e Germania, fucilata dai francesi come traditrice; la sua figura è stata interpretata da Greta Garbo nel film *Mata Hari* (di George Fitzmaurice) del 1931.

Il mondo dello spionaggio ha fornito ampie suggestioni alla saga di James Bond, in cui le figure femminili assumono ruoli diversi: da “donzelle in pericolo” ad antagoniste o agenti alla pari di 007. Tra queste ultime, particolarmente memorabili sono Tatiana in *A 007 Dalla Russia con amore (From*

---

<sup>221</sup> Ibi, pp. 33- 42.

*Russia with Love*, di Terence Young, 1963), Anya in *La spia che mi amava* (*The Spy Who Loved Me*, di Lewis Gilbert, 1977) e Vesper Lynd in *Casino Royale* (di Martin Campbell, 2006). Martini osserva che Ian Fleming si sarebbe ispirato alla reale agente Krystyna Skarbek, nota anche come Christine Granville, per la creazione di Tatiana e Vesper: di origine polacca, Granville lavorò per i servizi segreti britannici durante la Seconda guerra mondiale e fu tragicamente uccisa da un ex fidanzato al termine del conflitto. L'autrice evidenzia come, storicamente, il cinema di spionaggio abbia spesso relegato le donne al ruolo di "esca" per i protagonisti maschili, riservando loro pochi spazi di autonomia operativa. Solo in tempi più recenti il linguaggio cinematografico ha restituito alle agenti femminili la possibilità di agire concretamente e con decisione: esempi significativi sono Jessica Chastain in *Zero Dark Thirty* di Kathryn Bigelow e Jamie Lee Curtis in *True Lies* di James Cameron, dove la protagonista, da casalinga, diventa una spia capace di eguagliare le capacità del marito Arnold Schwarzenegger<sup>222</sup>.

Nell'articolo di presentazione della 78° *Mostra Internazionale d'Arte cinematografica-Biennale di Venezia. Cicheti veneziani* («Cineforum nuova serie», dicembre 2021), Emanuela Martini evidenzia la presenza di opere incentrate sul femminile<sup>223</sup>, e in particolare sulla maternità, sottolineando come il ruolo della madre assuma aspetti diversi, in alcuni casi attraverso figure forti che fanno il possibile per proteggere i propri figli (*Last Night in Soho* di Edgar Wright, *Dune* di Denis Villeneuve o *Il potere del cane – The Power of the Dog*, di Jane Campion) ma talvolta sono figure tragiche che nascondono una parte di sé per il bene degli altri o che fanno fatica a relazionarsi con la propria famiglia (*The Lost Daughter* di Maggie Gyllenhall)<sup>224</sup>.

L'editoriale di marzo 2022 *Sarà una risata...* scritto da Emanuela Martini omaggia la scomparsa di Sally Kellerman, icona scomparsa ad 84 anni che viene ricordata per il ruolo della maggiore Margaret Houlihan in *M.A.S.H.* di Robert Altman (1970)<sup>225</sup>.

In *Stardust Memories Addio al Novecento* su «Cineforum nuova serie» del dicembre 2022, la critica ricorda la regina Elisabetta II d'Inghilterra, morta l'8 settembre 2022 come un simbolo per il mondo intero, non solo come rappresentante del proprio paese ma anche un simbolo di resistenza nonostante la veneranda età<sup>226</sup>.

---

<sup>222</sup> E. Martini, *Primo piano Kiss Kiss Bang Bang. Quando l'agente segreto è donna*, «Cineforum nuova serie», a. 61, n. 3 settembre 2021, pp. 27-33.

<sup>223</sup> E. Martini, *Festival 78° Mostra Internazionale d'Arte cinematografica-Biennale di Venezia. Cicheti veneziani*, «Cineforum nuova serie», a. 61, n. 4 (dicembre 2021), p. 116.

<sup>224</sup> C. Borroni, L. Gandini, M. Lastrucci, R. Manassero, E. Martini, F. Pedroni, L. Rossi e A. Uccelli, *Festival 78° Mostra Internazionale d'Arte cinematografica-Biennale di Venezia. Temi e sfizi*, «Cineforum nuova serie», a. 61, n. 4, dicembre 2021, pp. 117-126.

<sup>225</sup> E. Martini, *Editoriale Sarà una risata...*, «Cineforum nuova serie», a. 62, n. 5, marzo 2022, p. 6.

<sup>226</sup> E. Martini, *Stardust Memories Addio al Novecento*, «Cineforum nuova serie», a. 62, n. 8, dicembre 2022, pp. 94-95.

Emanuela Martini analizza la filmografia della regista macedone Teona Strugar Mitevska in *Flash forward I film di Teona Strugar Mitevska* («Cineforum nuova serie», giugno 2023), rilevando la grandissima sensibilità della regista nel ritrarre con delicatezza una realtà difficile e triste, ricostruendo le imposizioni e le incoerenze della società prestando attenzione alla psicologia femminile e maschile. Il film d'esordio di Mitevska, *Kako ubiv svetec (How I Killed a Saint)* del 2004, racconta la storia di Viola che ritorna al suo paese natale in Macedonia dopo anni di studio negli States per trovarvi un conflitto (la guerra di Macedonia del 2001) e forti tensioni sociali a causa della NATO e movimenti terroristi. *Jas sum od Titov Veles (I Am from Titov Veles)* del 2007 narra della vita di tre sorelle, affrontando nuovamente il disfacimento della nazione macedone con uno stile che mescola Nouvelle Vague al realismo socialista, inserendo anche alcuni elementi surrealisti. *The Woman Who Brushed Off Her Tears*, uscito nel 2012, è un altro racconto al femminile che fa incontrare, mescolando realismo e astrazione, due realtà sociali differenti: una donna trasferitasi a Parigi che ha perso il figlio e un'altra madre che subisce i dettami patriarcali macedoni. Il film del 2017 *Koga denot nemase ime (When the Day Had No Name)* vede protagonisti quattro ragazzi e ruota intorno alla ricostruzione del loro assassinio avvenuto la vigilia di Pasqua 2012 a Skopje, mentre le vicende degli adolescenti diventano un pretesto per rappresentare nuovamente le tensioni sociali in Macedonia. *Gospod postoi, imeto i e Petrunija (Dio è donna e si chiama Petrunya, 2019)* è una commedia al femminile su una ragazza che vince il premio per una gara maschile a cui non avrebbe dovuto partecipare e delle conseguenze di questa azione. L'ultimo film di Mirevska è il film del 2022 *Najsrekniot covek na svetot (L'appuntamento)*: un'altra commedia, grottesca, circa l'incontro durante uno speed dating tra un uomo e una donna di mezz'età che si erano precedentemente conosciuti durante gli anni tremendi della guerra<sup>227</sup>.

Nell'Editoriale *Le scarpette rosse* uscito su «Cineforum nuova serie» nel dicembre 2023, Emanuela Martini commenta il successo di *C'è ancora domani* diretto da Paola Cortellesi (2023) auspicando che venga consolidato da altri film, in un paese dove ormai le sale cinematografiche stanno perdendo pubblico. Il film, che richiama un episodio fondamentale della storia italiana ovvero il referendum per la repubblica del 2 e 3 giugno 1946 in cui le donne hanno ottenuto per la prima volta il diritto al voto, tratta anche di un tema attuale come il femminicidio. Martini cita come prototipi di eroine femministe Dorothy da *Il mago di Oz (The Wizard of Oz, di Victor Fleming, 1939)* e Vicky Page da *Scarpette rosse (The Red Shoes, di Michael Powell e Emeric Pressburger, 1948)*<sup>228</sup>.

Il percorso di Emanuela Martini sul ruolo della donna nel cinema giunge fino al settembre 2025 con il resoconto dal 78° Festival di Cannes dove analizza brevemente *The Mastermind* di Kelly Reichardt

---

<sup>227</sup> E. Martini, *Flash forward I film di Teona Strugar Mitevska*, «Cineforum nuova serie», a. 63, n. 10, giugno 2023, pp. 66-68.

<sup>228</sup> E. Martini, *Editoriale Le scarpette rosse*, «Cineforum nuova serie», a. 63, n. 12, dicembre 2023, p. 6.

(2025): il film racconta di una famiglia americana negli anni Settanta che tenta la rapina ad un museo, lasciando il passo, nella seconda parte, a riflessioni malinconiche; tale disparità lascia dubbiosa la critica, che pure apprezza il cast e gli omaggi al cinema del passato<sup>229</sup>.

## 4.2. Il rapporto tra cinema e televisione

Il testo pubblicato a marzo 1984 si concentra sul confronto tra la fruizione dei film nelle sale cinematografiche e quella sul piccolo schermo. Emanuela Martini osserva come i dibattiti tra cinefili e “telefili” siano spesso caratterizzati da posizioni estremistiche, talvolta ridicole, sottolineando che tali divisioni perdono senso poiché i due media tendono ormai a integrarsi e a influenzarsi reciprocamente. A tal proposito, Martini cita la rassegna di Ancona, che ha dimostrato come cinema e televisione possano collaborare e valorizzarsi vicendevolmente. Segue un excursus storico sui principali studi americani, i quali hanno spesso sfruttato i propri marchi anche su altri media, come la televisione. Quest’ultima ha iniziato a svilupparsi negli anni Cinquanta, con la proliferazione negli Stati Uniti di generi pensati specificamente per il piccolo schermo, quali la commedia, il western e il poliziesco. Tali produzioni adottano uno stile affine a quello cinematografico ma allo stesso tempo differente, mantenendo alcuni impianti visivi tipici del cinema e rinunciando all’opulenza delle opere destinate alle sale, mediante l’adozione di nuove strategie produttive semplificate.

Diversi autori di rilievo del cinema hanno sperimentato il medium televisivo, come testimoniano programmi quali *Alfred Hitchcock presenta...* o alcune produzioni di Robert Altman, in cui lo stile cinematografico dell’autore viene conservato e adattato al nuovo formato. Martini sottolinea inoltre che, talvolta, la televisione offre opportunità professionali a chi non riesce a inserirsi nel cinema. Una caratteristica peculiare del mezzo televisivo è l’inserimento della pubblicità non solo come interruzione tra un programma e l’altro, ma anche all’interno dei contenuti stessi, modificando il rapporto tra narrazione e spettatore<sup>230</sup>.

Il primo articolo del 1985 della rubrica *Libri* in «Cineforum», intitolato *Hollywood, TV. Dissolvenza incrociata* e pubblicato nel numero di gennaio, è dedicato alla terza edizione della rassegna organizzata dalla Mostra Internazionale del Nuovo Cinema, svoltasi a fine 1984 ad Ancona, che ha posto al centro del dibattito il rapporto tra cinema e televisione. La sezione *Hollywood in Progress* ha ricostruito, nell’anno precedente, l’evoluzione storica di tale rapporto: negli anni Cinquanta, la televisione si affermava come nuovo medium mentre il cinema attraversava un periodo di difficoltà;

---

<sup>229</sup> A. Bellavita, E. Martini, F. Pedroni, L. Rossi e A. Uccelli, *Festival 78° Festival di Cannes*, «Cineforum nuova serie», a. 65, n. 19, settembre 2025, pp. 123-127.

<sup>230</sup> E. Martini, *Libri. Hollywood verso la televisione. I primi passi della produzione hollywoodiana nella nuova zona dell’immaginario collettivo. Televisione o morte*, «Cineforum», a. 24, n. 3, marzo 1984, pp. 35-40.

negli anni Sessanta, la TV sembra aver progressivamente soppiantato le sale cinematografiche nell'immaginario quotidiano, spingendo Hollywood a rinunciare a una competizione diretta e a collaborare con la televisione, anche attraverso la messa in onda di vecchi successi, in seguito al flop del colossal *Cleopatra* (di Joseph L. Mankiewicz, 1963). Verso la fine del decennio, alcune produzioni vennero realizzate appositamente per il piccolo schermo, aprendo la strada alle miniserie, ai teleromanzi e ai docudrama. Negli anni Settanta, il tv movie raggiunge la piena consacrazione come forma di successo autonoma, come testimonia *Brian's Song* (*La canzone di Brian*, 1971) di Buzz Kulik, interpretato da Billy Dee Williams, James Caan e Jack Warden<sup>231</sup>.

La sezione speciale del gennaio-febbraio 1987 raccoglie vari interventi sulla situazione del cinema a ridosso degli anni Novanta, inclusi scritti di Emanuela Martini, tra cui *La fatica del cinema*. Martini osserva che, dopo anni in cui la televisione sembrava aver progressivamente soppiantato il cinema come medium di intrattenimento principale, le sale cinematografiche hanno registrato una nuova crescita nell'affluenza. Tale ripresa potrebbe essere stata stimolata dalla televisione stessa, sia per l'interesse suscitato nella visione dei film replicati sul piccolo schermo, sia per aver creato curiosità in una generazione non ancora esperta dell'esperienza cinematografica in sala. L'autrice non individua un episodio singolo responsabile di questo fenomeno, ma teorizza che sia stato un insieme di artisti e movimenti eterogenei a determinare la formazione di una nuova generazione di spettatori con regole, autori ed esigenze di mercato differenti rispetto al passato<sup>232</sup>.

Emanuela Martini dedica parte della sua attività critica all'analisi di prodotti televisivi di rilievo. Nel numero di «Cineforum» del luglio 2017, ad esempio, recensisce la terza stagione di *Twin Peaks*, presentata al 70° Festival di Cannes. Le prime due puntate della nuova stagione riprendono la narrazione circa venticinque anni dopo la conclusione della seconda, chiusa con il celebre «Ci rivediamo tra 25». Lo show, creato da David Lynch e Mark Frost andato in onda dal 1990, ha trasformato profondamente le regole delle serie televisive: lo spettatore non è più guidato passivamente nella storia, ma immerso in un mondo enigmatico e fantastico, stimolato a decifrare autonomamente i misteri proposti. Nelle prime puntate della terza stagione vengono inseriti numerosi elementi narrativi nuovi e diverse location, come spesso accade nelle opere seriali contemporanee; tuttavia, la serie si distingue ancora una volta per la particolare atmosfera e per il ritmo lento, tratti caratteristici dell'universo creativo di Lynch e Frost<sup>233</sup>.

In un altro intervento, l'editoriale *Buongiorno, cinema* di giugno 2022, Martini analizza *Esterno notte*, la miniserie televisiva di sei ore creata da Marco Bellocchio, incentrata sul rapimento e sull'omicidio

---

<sup>231</sup> E. Martini, *Libri. Hollywood, TV. Dissolvenza incrociata*, «Cineforum», a. 25, n. 1, gennaio 1985, pp. 17-19.

<sup>232</sup> E. Martini, *Speciali Cinema anni '90: Italia. La fatica del cinema*, «Cineforum», a. 27, nn. 1-2, gennaio-febbraio 1987, pp. 14-15.

<sup>233</sup> Martini, F. Pedroni, L. Rossi, S. Soranna, F. Tassi, A. Termenini e A. Uccelli, *70° Festival di Cannes*, «Cineforum», a. 57, n. 6, luglio 2017, pp. 51-86.

di Aldo Moro. Presentata a Cannes come proiezione speciale, l'opera è stata distribuita in sala in due parti della durata di tre ore ciascuna, prima della messa in onda sulla Rai. Martini raccomanda la visione integrale in sala, sottolineando come le sei ore riescano a coinvolgere lo spettatore grazie a una narrazione corale che combina flashback, riflessioni e prospettive dei diversi personaggi. La miniserie ricostruisce con precisione il Caso Moro, episodio che ha profondamente segnato la storia e la politica italiane<sup>234</sup>.

La più recente analisi televisiva di Emanuela Martini è il contributo *Gli anni della fenice La materia di cui è fatta la storia. Mussolini nella bella serie Sky di Joe Wright*, apparso su «Cineforum nuova serie» nel dicembre 2024. La serie TV prodotta da Sky *M Il figlio del secolo* di Edgar Wright si ispira all'omonimo romanzo storico omonimo di Antonio Scurati. Martini apre il suo articolo con una citazione dal testo, accompagnata da una breve disamina del romanzo storico. Quest'ultimo, esteso per oltre ottocento pagine, racconta inizialmente le vicende dal punto di vista di Benito Mussolini, nel primo capitolo, per poi proseguire in terza persona; nonostante questo passaggio, la narrazione riesce a far entrare il lettore nella psicologia del Duce. La serie televisiva diretta da Edgar Wright apre con filmati di repertorio, seguiti da un piano sequenza che avvicina lo spettatore a Mussolini (interpretato da Luca Marinelli), il quale rompe la quarta parete e si rivolge direttamente al pubblico. La sceneggiatura, curata da Stefano Bises e Davide Serino, adatta il testo di Scurati allo schermo televisivo, modificando la struttura narrativa: mentre nel romanzo predominano le narrazioni in terza persona, nella serie il protagonista parla direttamente allo spettatore. Nonostante questa "traduzione" della forma, Martini sottolinea come lo spirito e la fedeltà storica dell'opera siano mantenuti, con la miniserie che ripercorre con accuratezza gli eventi mussoliniani tra il 1919 e il 1925. Martini osserva inoltre che la recitazione di Marinelli può essere letta come una possibile derivazione delle interpretazioni di Alberto Sordi, considerando come sia Mussolini sia molti personaggi di Sordi siano fondati su una retorica populista. La regia di Wright, descritta dall'autrice come barocca e ricca di citazioni al cinema d'avanguardia, si accompagna a rimandi alle pellicole pop degli anni Ottanta e Novanta, creando un equilibrio tra barocco, realismo, grottesco e citazionismo pop. Questa atmosfera viene ulteriormente sostenuta dalla colonna sonora, che combina brani già noti a composizioni originali di Tom Rowlands, contribuendo a un'esperienza audiovisiva stratificata e contemporaneamente immersiva<sup>235</sup>.

---

<sup>234</sup> E. Martini, *Editoriale Buongiorno, cinema*, «Cineforum nuova serie», a. 62, n. 6, giugno 2022, p. 6.

<sup>235</sup> E. Martini, *Gli anni della fenice La materia di cui è fatta la storia. Mussolini nella bella serie Sky di Joe Wright*, «Cineforum nuova serie», a. 64, n. 16, dicembre 2024, pp. 47-50.

### 4.3. Il cinema è americano?

Nell'articolo *America meno amara*, pubblicato su «Cineforum» nell'aprile del 1977, Emanuela Martini propone un'analisi di due opere cinematografiche al fine di delineare una panoramica del cinema statunitense degli anni Settanta, soffermandosi in particolare sulla capacità di tale produzione di affrontare tematiche politiche e sociali controverse ottenendo al contempo il favore della critica e del pubblico. I film presi in esame sono *Tutti gli uomini del presidente* (*All the President's Men*, 1976) diretto da Alan J. Pakula e interpretato da Robert Redford, e *Missouri* (*The Missouri Breaks*, 1976), di Arthur Penn, con Marlon Brando e Jack Nicholson. Entrambe le opere si inseriscono apparentemente in modo coerente nel contesto storico, sociale e politico degli Stati Uniti dell'epoca, ma rivelano fin da subito una forte componente critica nei confronti delle problematiche del paese: il primo affronta lo scandalo Watergate, mentre il secondo propone una decostruzione dell'immaginario tradizionale del western. Martini osserva come il film di Pakula attribuisca un ruolo centrale alla stampa, pur offrendo una rappresentazione non del tutto realistica, a differenza di *Quarto potere* (*Citizen Kane*, di Orson Welles, 1941), tuttavia, l'opera sembra configurarsi come una celebrazione del giornalismo quale strumento privilegiato di conoscenza e garanzia di libertà. Diversamente, il film di Penn mette in scena la figura del cacciatore di taglie, tradizionalmente associata a valori positivi, per poi sovvertirne progressivamente l'immagine: nel corso della narrazione, egli appare infatti più spietato e disumano rispetto al ladro di bestiame che è incaricato di catturare<sup>236</sup>.

Un ulteriore contributo significativo risale al settembre 1979, con l'articolo *Lascia perplessi il cinema americano degli anni '70 formato Pesaro*, dedicato al festival di Pesaro. In questo caso, Martini esprime un giudizio complessivamente deludente sulle opere in concorso, definite come film "medi" nel senso più negativo del termine, privi cioè di elementi distintivi o innovativi. Dopo una rassegna sintetica dei lungometraggi ritenuti meno riusciti, la critica conclude il suo intervento segnalando alcune eccezioni positive, tra cui il road movie *Strada a doppia corsia* (*Two-Lane Blacktop* di Monte Hellman, 1971), da lei particolarmente apprezzato<sup>237</sup>.

L'articolo della rubrica *Libri*, intitolato *Cinema indipendente USA* e pubblicato nel giugno 1983, è dedicato alla Mostra del cinema indipendente statunitense tenutasi a Milano. L'iniziativa, inizialmente concepita per un pubblico generalista, è riuscita tuttavia ad attirare anche l'interesse degli addetti ai lavori, configurandosi come un'importante occasione di confronto sul panorama del cinema indipendente americano. La rassegna si distingue per la varietà delle opere presentate, molte delle quali di carattere sperimentale; Martini organizza pertanto la sua analisi articolando il discorso

---

<sup>236</sup> E. Martini, *America meno amara*, «Cineforum», a. 17, n. 4, aprile 1977, pp. 267-275.

<sup>237</sup> E. Martini, *Lascia perplessi il cinema americano degli anni '70 formato Pesaro*, «Cineforum», a. 19, n. 9, settembre 1979, pp. 509-514.

in quattro principali categorie. La prima è rappresentata dalla cosiddetta “new wave” newyorkese, comprendente pellicole che si collocano in una posizione intermedia tra anticonvenzionalità e rifiuto dell’intellettualismo, coniugando sperimentazione formale e una narrazione accessibile. Le ambientazioni, tipicamente urbane, restituiscono un’immagine di New York City lontana dagli stereotipi, mettendo in luce spazi marginali, elitari o segnati da condizioni di disagio. Una seconda categoria è costituita dalle produzioni californiane di serie B, riconducibili all’eredità di Roger Corman. Tali opere, sviluppatasi nell’area di Hollywood, rappresentano una prosecuzione del modello produttivo cormaniano, caratterizzato da budget ridotti e da una forte adesione a generi popolari, in particolare l’horror. Elementi distintivi di questo filone sono l’accentuazione di violenza e sessualità e la rappresentazione di tematiche considerate tabù. Un terzo ambito è dedicato al cinema di John Waters, definito da Martini come “anticinematografico” per la presenza di provocazioni e componenti volutamente riconducibili al cattivo gusto. In questa prospettiva, la ricerca estetica tradizionale risulta secondaria rispetto all’intento di portare in superficie gli aspetti più estremi e nascosti della società. Infine, Martini menziona John Sayles, assente dalla rassegna ma significativo per il suo legame con Roger Corman, per il quale ha scritto numerose sceneggiature. Le sue opere registiche vengono descritte come ancora acerbe, legate a modelli narrativi convenzionali e non pienamente riconducibili a una prospettiva anti-hollywoodiana; secondo la critica, tale caratteristica non rappresenta necessariamente un limite, poiché Sayles non sembra possedere una vocazione autentica per il cinema di serie B.

All’interno dello stesso articolo compare inoltre una *Postilla da Cannes*, intitolata *C’era una volta*, anch’essa firmata da Martini e dedicata a Francis Ford Coppola. Il regista viene descritto come una figura profondamente anticonvenzionale nel contesto hollywoodiano, spesso in conflitto con le logiche produttive dominanti e orientata verso una poetica sperimentale e rischiosa. Con *Apocalypse Now* (1979) Coppola avrebbe segnato uno spartiacque nella storia del cinema contemporaneo, e Martini esprime l’auspicio che continui a esercitare un’influenza altrettanto incisiva nel decennio successivo. Al contempo, viene evidenziata quella che l’autrice considera un’occasione mancata, rappresentata da *Un sogno lungo un giorno* (*One from the Heart*, 1981), interpretato come un tentativo di sperimentazione non pienamente riuscito, ma comunque privo di alibi e meno autoreferenziale rispetto ad analoghe operazioni di altri cineasti<sup>238</sup>.

Il contributo intitolato *Venezia 86. Ombre deformanti sul panorama anglo-americano*, pubblicato nell’ottobre 1986, si inserisce nella sezione di «Cineforum» dedicata alla Mostra del Cinema di Venezia di quell’anno. In questo intervento, Emanuela Martini concentra la propria analisi sulla

---

<sup>238</sup> E. Martini, *Libri. Cinema indipendente USA e Postilla da Cannes. C’era una volta*, «Cineforum», a. 23, n. 6, giugno 1983, pp. 3-10.

rassegna dedicata al cinema anglo-americano, esprimendo un giudizio complessivamente negativo sulle opere presentate, ritenute in larga parte mediocri e prive di elementi di innovazione. A partire da tale valutazione, l'autrice sviluppa due considerazioni di carattere più generale sullo stato del cinema contemporaneo. La prima riguarda la sezione dedicata ai giovani autori, il cui obiettivo dichiarato era quello di valorizzare nuove voci del panorama cinematografico. Martini osserva tuttavia come molte delle opere presentate si collochino prevalentemente nell'ambito del cinema d'intrattenimento, rinunciando a una più approfondita riflessione sulla realtà sociale e su altre dimensioni dell'esperienza umana. La seconda considerazione si concentra invece sul ruolo dei blockbuster e sulla loro diffusione nella Hollywood degli anni Ottanta. Da un lato, Martini riconosce la complessità autoriale di Steven Spielberg, spesso sottovalutata; dall'altro, evidenzia come lo stesso Spielberg, insieme a George Lucas, abbia contribuito alla legittimazione di un modello di cinema spettacolare fondato su elementi fantastici e fantascientifici, frequentemente caratterizzato da un sentimentalismo semplificato e da una spettacolarità fine a sé stessa. In questo contesto, Martini individua tuttavia alcune eccezioni significative, tra cui *Aliens - Scontro finale* (*Aliens*, 1986) di James Cameron, ritenuto un valido proseguimento della saga inaugurata da Ridley Scott<sup>239</sup>.

Un'ulteriore riflessione sul decennio emerge nello *Speciale: dagli anni '80 ai '90. Bilanci e previsioni. Verso gli anni '90*, pubblicato su «Cineforum» nel gennaio-febbraio 1990, in cui diversi redattori tracciano un bilancio degli anni Ottanta. In questo contesto, Martini ribadisce la propria valutazione critica del periodo, definendolo uno dei più autocompiaciuti e uniformi della storia recente del cinema, pur riconoscendo la presenza di alcune eccezioni significative. Secondo l'autrice, la produzione statunitense si è eccessivamente concentrata sul modello del blockbuster, mentre il cinema europeo e la serialità televisiva hanno spesso mostrato una tendenza a un'eccessiva enfasi stilistica. Martini esprime inoltre una valutazione negativa nei confronti di alcune nuove leve, che, dopo esordi promettenti, sarebbero rapidamente cadute in forme di ripetitività. Tuttavia, da questo quadro complessivamente critico emergono alcune figure e opere capaci di distinguersi: tra queste Park Chan-wook e i fratelli Coen, nonché film come *Il cavaliere pallido* (*Pale Rider*, 1985) di Clint Eastwood, considerato da Martini una sorta di ultimo western, e le opere più mature di Spielberg, tra cui *Il colore viola* (*The Color Purple*, 1985) e *L'impero del sole* (*Empire of the Sun*, 1987)<sup>240</sup>.

Emanuela Martini torna a riflettere sul rapporto tra Hollywood e la politica nello *Speciale Malcolm X. Tempesta su Washington*, pubblicato su «Cineforum» nell'aprile 1993. In questo contributo, l'autrice evidenzia come l'industria cinematografica statunitense abbia storicamente intrattenuto un

---

<sup>239</sup> E. Martini, *Venezia 86. Ombre deformanti sul panorama anglo-americano*, «Cineforum», a. 26, n. 10, ottobre 1986, pp. 17-21.

<sup>240</sup> E. Martini, *Speciale: dagli anni '80 ai '90. Bilanci e previsioni. Verso gli anni '90*, «Cineforum», a. 30, n. 1-2, gennaio-febbraio 1990, pp. 35-38: l'autrice spende parole lusinghiere anche per Nanni Moretti, considerato uno dei pochi autori in grado di offrire prospettive originali e rilevanti.

rapporto complesso e ambivalente con la sfera politica, oscillando tra produzioni di carattere propagandistico e opere di denuncia della corruzione e delle contraddizioni del sistema. Tra le figure presidenziali maggiormente rappresentate sullo schermo emerge Abraham Lincoln, affiancato da altre personalità ricorrenti come i due Roosevelt e John F. Kennedy. Martini individua in Frank Capra e John Ford due autori particolarmente sensibili ai mutamenti sociali: il primo capace di coniugare leggerezza narrativa e attenzione alle contraddizioni della società americana, il secondo legato a un immaginario western che utilizza in chiave metaforica per riflettere sulla contemporaneità. Con l'avvento della Guerra fredda, il cinema statunitense si orienta verso tematiche legate al conflitto, allo spionaggio e alla minaccia nucleare, trovando un'espressione emblematica in *Il dottor Stranamore - Ovvero: come ho imparato a non preoccuparmi e ad amare la bomba (Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb)*, di Stanley Kubrick, 1964). Eventi traumatici come lo scandalo Watergate e gli assassinii di figure pubbliche quali Kennedy, Martin Luther King e Malcolm X influenzano profondamente la produzione hollywoodiana, dando origine a opere che riflettono le tensioni politiche e sociali del periodo. Ne sono esempi *Tutti gli uomini del presidente (All the President's Men)*, di Alan J. Pakula, 1976) incentrato sul caso Nixon, e *I tre giorni del Condor (Three Days of the Condor)*, 1975) di Sydney Pollack che restituisce il clima di sospetto e instabilità dell'epoca. Analogamente, il trauma dell'assassinio di Kennedy riecheggia in film come *Taxi Driver* (di Martin Scorsese, 1976) e *Nashville* (di Robert Altman, 1975), nei quali compaiono tentativi di eliminazione di figure politiche. Giungendo agli anni Novanta, Martini individua un esempio significativo di cinema politico in *Bob Roberts* (di Tim Robbins, 1992), caratterizzato da una satira incisiva e corrosiva<sup>241</sup>.

Nel numero di «Cineforum» di luglio-agosto 1995, all'interno della rubrica *Geografia del cinema*, Martini pubblica l'articolo *Hollywood, Hollywood, dove vai?*, in cui analizza lo stato dell'industria cinematografica statunitense nella metà degli anni Novanta. Pur continuando ad attrarre cineasti da tutto il mondo e a dominare il mercato globale con numerosi successi commerciali, Hollywood attraverserebbe, secondo l'autrice, una fase di crisi qualitativa e identitaria, anche in relazione all'emergere di nuovi poli produttivi all'interno degli stessi Stati Uniti, come California, New York City, Florida e Texas.

In questo contesto, Martini sottolinea come neppure i generi popolari garantiscano più qualità o successo, mentre Hollywood tende a configurarsi sempre più come un sistema centrato sugli autori. Tra questi figurano Steven Spielberg, Spike Lee, Francis Ford Coppola, Woody Allen e soprattutto Martin Scorsese, considerato uno degli autori più influenti della cinematografia americana contemporanea. Le sue ambientazioni urbane e la rappresentazione della violenza hanno esercitato

---

<sup>241</sup> E. Martini, *Speciale Malcom X. Tempesta su Washington*, «Cineforum», a. 33, n. 4, aprile 1993, pp. 15-23.

un'influenza significativa su registi più giovani, tra cui i fratelli Coen e Quentin Tarantino, quest'ultimo definito da Martini come una sorta di "nuovo Roger Corman" del secondo millennio. L'autrice conclude sottolineando come la presenza di figure autoriali così eccentriche e innovative rappresenti un elemento fondamentale per la vitalità e la sopravvivenza di Hollywood<sup>242</sup>.

#### 4.4. Lontano da Hollywood: il cinema italiano

Nell'articolo *Il nostro cinema a distanze "coloniali" da quello americano*, pubblicato nel marzo 1977 su «Cineforum», Emanuela Martini propone un confronto tra le produzioni cinematografiche italiane e statunitensi, analizzandone la ricezione e il successo nei rispettivi contesti nazionali. L'autrice evidenzia come l'Italia rappresenti il primo paese europeo e il terzo a livello mondiale per contributo agli incassi esteri dell'industria cinematografica americana, sottolineando inoltre come, tra il 1975 e il 1976, si sia registrato un significativo incremento dell'interesse del pubblico italiano verso film statunitensi e britannici, a discapito della produzione nazionale. Martini osserva che, se negli anni Sessanta Hollywood attraversava una crisi economica e creativa, il cinema italiano era riuscito a intercettare i gusti del pubblico; tuttavia, nel decennio successivo, tale dinamica sembra invertirsi, con una produzione nazionale sempre meno capace di attrarre spettatori e una rinnovata centralità del cinema americano. Le cause di questa crisi vengono individuate, da un lato, nella diffusione di pellicole caratterizzate da un gusto discutibile e da una progressiva perdita di originalità, in particolare nell'ambito della commedia all'italiana; dall'altro, nelle difficoltà del cinema politico di mantenere la propria incisività, anche a causa di una nuova generazione di cineasti ritenuta non sufficientemente innovativa. Un ulteriore elemento critico è rappresentato, secondo Martini, dalla tendenza a considerare il Neorealismo come un modello mitizzato e rigidamente codificato, utilizzato come riferimento esclusivo a scapito della sperimentazione di nuovi linguaggi e generi. Al contrario, la cosiddetta New Hollywood appare più dinamica e diversificata, grazie alla presenza di generi di evasione, nuovi autori e una crescente attenzione al tema dell'alienazione nella società contemporanea. L'autrice conclude evidenziando come registi oggi considerati maestri, quali Alfred Hitchcock e John Ford, fossero inizialmente percepiti come semplici "artigiani", auspicando che cineasti emergenti come Woody Allen e Robert Altman possano affermarsi con pari successo nel panorama internazionale<sup>243</sup>.

Il confronto tra le cinematografie italiana e statunitense viene ulteriormente approfondito nell'articolo *Il capitale americano nelle comunicazioni di massa italiane*, pubblicato nell'aprile 1978 e articolato

---

<sup>242</sup> E. Martini, *Geografia del cinema. Hollywood, Hollywood, dove vai?*, «Cineforum», a. 35, nn. 6-7, luglio-agosto 1995, pp. 26-27.

<sup>243</sup> E. Martini, *Il nostro cinema a distanze "coloniali" da quello americano*, «Cineforum», a. 17, n. 3, marzo 1977, pp. 182-196.

in due parti. In questo contributo, Martini amplia l'analisi al sistema dei mass media nel suo complesso. Nella prima parte, l'autrice ricostruisce il contesto storico-industriale del cinema europeo tra gli anni Venti e Trenta, evidenziandone la fragilità dovuta all'assenza di un apparato produttivo solido, in contrasto con la capacità degli Stati Uniti di sviluppare fin dal primo dopoguerra un'industria cinematografica fortemente strutturata. Dopo la Seconda guerra mondiale, tale predominio si traduce in un processo di "americanizzazione" dell'Europa, che coinvolge non solo la produzione audiovisiva, ma anche la diffusione di modelli culturali e valori, tra cui l'enfasi sull'individualismo. Un momento decisivo in questo processo è individuato nell'introduzione della televisione nel 1954, che segna una trasformazione profonda del sistema mediale. Nella seconda parte dell'articolo, Martini analizza più specificamente l'industria cinematografica, distinguendo tra importazione di prodotti e controllo diretto delle strutture produttive. Nel secondo dopoguerra, il cinema americano consolida la propria egemonia grazie alla massiccia distribuzione di film in Europa, favorita dalla fine del conflitto, che contribuisce a marginalizzare le produzioni locali. In questo contesto, vengono tuttavia ricordati alcuni tentativi di resistenza e affermazione autonoma, come quello del cinema britannico, che non riesce però a competere con il modello hollywoodiano, e soprattutto quello del neorealismo italiano, capace invece di ottenere riconoscimento e apprezzamento a livello internazionale<sup>244</sup>.

Il terzo capitolo di *Il capitale americano nelle comunicazioni di massa italiane*, pubblicato nel maggio 1978, si configura come il proseguimento dell'analisi avviata nei contributi precedenti, ampliando la riflessione al settore dell'informazione. Martini sottolinea come, grazie alla propria struttura fortemente capitalistica, gli Stati Uniti abbiano sviluppato un solido "quarto potere", ossia un'industria del giornalismo e dell'informazione altamente organizzata e influente, in netto contrasto con la situazione italiana. In Italia, infatti, il giornalismo è stato a lungo caratterizzato da una gestione prevalentemente familiare, evolvendosi solo successivamente verso modelli di tipo imprenditoriale. Tale trasformazione ha comportato anche un rafforzamento del ruolo della pubblicità, divenuta elemento centrale nel funzionamento della nuova stampa<sup>245</sup>.

Un ulteriore contributo significativo è rappresentato dallo *Speciale Cinema italiano 4: l'art. 28. Il malinconico destino dei "prodotti e abbandonati"*, pubblicato su «Cineforum» nel maggio 1987. In questo articolo, Martini analizza l'Articolo 28, normativa fondamentale per il sostegno alla produzione cinematografica italiana, in quanto garantisce l'assegnazione di finanziamenti e risorse economiche. L'autrice ne riconosce l'importanza strutturale, sottolineando come tale strumento abbia

---

<sup>244</sup> E. Martini, *Il capitale americano nelle comunicazioni di massa italiane-capitolo primo e capitolo secondo*, «Cineforum», a. 18, n. 4, aprile 1978, pp. 163-188.

<sup>245</sup> E. Martini, *Il capitale americano nelle comunicazioni di massa italiane-capitolo terzo*, «Cineforum», a. 18, n. 5, maggio 1978, pp. 243-270.

consentito la realizzazione di numerose opere e abbia evitato una crisi ancora più profonda del settore. Tuttavia, Martini evidenzia anche i limiti applicativi della legge, denunciando una gestione poco rigorosa dei fondi, che ha portato a una produzione quantitativamente elevata ma qualitativamente disomogenea. Secondo la critica, una possibile soluzione risiederebbe in una maggiore attenzione alla fase di scrittura e selezione delle sceneggiature, al fine di privilegiare progetti più solidi e innovativi. L'articolo è accompagnato da un elenco dei film realizzati grazie all'Articolo 28 tra il 1966 e il 1986, a testimonianza dell'impatto significativo della normativa sul panorama produttivo nazionale. A completamento dello speciale, Martini propone un'intervista al regista Daniele Segre, incentrata sulla sua esperienza con l'Articolo 28. Dalle sue dichiarazioni emergono alcune criticità già evidenziate dall'autrice, tra cui la distribuzione inefficiente dei finanziamenti e le difficoltà strutturali del sistema produttivo. Segre individua nel cinema indipendente una possibile alternativa a tali problematiche, sottolineando al contempo come molti giovani cineasti tendano a evitare tematiche politiche e sociali per privilegiare progetti percepiti come meno rischiosi e più facilmente inseribili nel mercato<sup>246</sup>.

Nel contributo *Torino: Cinema Giovani. Ipotesi per i cineasti futuri*, pubblicato su «Cineforum» nel novembre 1986, Emanuela Martini analizza le tendenze emergenti tra i giovani cineasti, sia italiani sia internazionali, a partire dalle opere presentate nella sezione *Spazio aperto* della rassegna torinese. L'autrice osserva come i registi statunitensi mostrino una forte attenzione alla costruzione della trama, spesso a discapito della ricerca formale ed estetica, mentre le nuove leve italiane sembrano orientarsi prevalentemente verso il documentario e verso narrazioni semplici, frequentemente caratterizzate da elementi autobiografici e dall'impiego di nuove tecnologie e media. Secondo Martini, entrambe le cinematografie evidenziano una tendenza ad adagiarsi su modelli espressivi consolidati e poco sperimentali, rinunciando a un'effettiva innovazione linguistica. Tale atteggiamento risulta ancora più evidente se confrontato con la vitalità di altre realtà emergenti, come quelle della Spagna e della Jugoslavia, che appaiono maggiormente inclini alla sperimentazione e alla ricerca di nuove forme espressive<sup>247</sup>.

Un ulteriore intervento è rappresentato dall'articolo *Ancona 86: i modi di produzione del cinema italiano. Sotto il segno della Titanus*, pubblicato nel dicembre 1986 e dedicato alla quinta edizione della rassegna retrospettiva internazionale di Ancona. In questo contesto, Martini si concentra sulle produzioni della Titanus presentate durante la manifestazione, sottolineandone la varietà, che spazia dalle opere d'autore ai film d'intrattenimento, dai classici del passato alle produzioni più recenti. La rassegna offre così l'occasione per riflettere sulla posizione della Titanus nel panorama

---

<sup>246</sup> E. Martini, *Speciale Cinema italiano 4: l'art 28. Il malinconico destino dei "prodotti e abbandonati"* e *Intervista a Daniele Segre. Segre: dobbiamo diventare anche dei buoni imprenditori* in «Cineforum», a. 27, n. 5, maggio 1987, pp. 38-50.

<sup>247</sup> E. Martini, *Torino: Cinema Giovani. Ipotesi per i cineasti futuri*, «Cineforum», a. 26, n. 11, novembre 1986, pp. 16-18.

cinematografico italiano: lo studio sembra infatti aver raggiunto un equilibrio tra sperimentazione e produzione destinata al grande pubblico, avvicinandosi, per modello produttivo, alle major hollywoodiane più che alla frammentata realtà dell'industria cinematografica nazionale. Martini evidenzia inoltre come, nel secondo dopoguerra, il melodramma abbia rappresentato il genere predominante della casa di produzione, caratterizzato da una definizione netta dei personaggi, i quali tendono a rimanere ancorati al proprio ruolo, positivo o negativo, senza subire significative evoluzioni nel corso della narrazione<sup>248</sup>.

Lo *Speciale Cinema italiano 2. Che cosa e come si produce. Il futuro nascosto in una selva di sigle produttive*, pubblicato su «Cineforum» nel marzo 1987, inaugura una serie di contributi dedicati all'analisi dei diversi aspetti del cinema italiano contemporaneo. In questo intervento, Emanuela Martini concentra la propria attenzione sul sistema produttivo e distributivo della penisola negli anni Ottanta, caratterizzato dalla presenza di numerose società cinematografiche, tra cui Cecchi Gori, Italian International Film, Dean Film e Filmauro. Martini evidenzia come uno dei principali problemi del sistema risieda nell'eccessiva produzione, che genera un'offerta sovrabbondante e qualitativamente disomogenea. A ciò si aggiunge una distribuzione squilibrata, nella quale le opere sostenute da nomi già affermati godono di maggiore visibilità, mentre le produzioni indipendenti sono spesso confinate a brevi circuiti di programmazione o destinate direttamente alla trasmissione televisiva. In questo contesto, la commedia continua a rappresentare uno dei generi più redditizi, pur mostrando evidenti segni di impoverimento qualitativo; accanto ad essa si segnala la presenza di un mercato di nicchia ma prolifico, come quello dell'horror. All'interno di un sistema dominato da logiche industriali orientate al consumo di massa, gli autori trovano spazio principalmente all'interno della Rai o in piccole realtà produttive, dove tuttavia le possibilità di sperimentazione risultano limitate e tendono a essere privilegiate figure già consolidate<sup>249</sup>.

Il successivo contributo, *Speciale Cinema italiano 3: i registi. L'ultima spiaggia*, pubblicato nell'aprile 1987, sposta l'attenzione sulla figura del regista e sulle prospettive autoriali nel contesto del cinema italiano degli anni Ottanta. In un quadro generale descritto come critico, Martini individua nei giovani cineasti alcuni segnali di rinnovamento. Tra questi, Nanni Moretti viene indicato come interprete dell'inquietudine e del disagio giovanile, nonché promotore di nuove leve attraverso la produzione indipendente, mentre Salvatore Piscicelli prosegue un percorso più isolato e personale. Viene inoltre menzionata Cinzia TH Torrini, riconosciuta per la capacità di gestire produzioni di ampio respiro economico. Parallelamente, Martini osserva il fenomeno di “factory”

---

<sup>248</sup> E. Martini, *Ancona 86: i modi di produzione del cinema italiano. Sotto il segno della Titanus*, «Cineforum», a. 26, n. 12, dicembre 1986, pp. 7-12.

<sup>249</sup> E. Martini, *Speciale Cinema italiano-2. Che cosa e come si produce. Il futuro nascosto in una selva di sigle produttive*, «Cineforum», n. 3, marzo 1987, pp. 22-29.

cinematografiche, rappresentato, tra gli altri, dai fratelli Vanzina e da Joe D'Amato, caratterizzato da produzioni semi-autoriali che fungono da palestra per giovani sceneggiatori e attori e che spesso coinvolgono interpreti provenienti da contesti familiari legati al mondo dello spettacolo. Tuttavia, l'autrice esprime una valutazione critica nei confronti dei Vanzina, ritenendo che la loro iniziale vena sperimentale si sia progressivamente ridotta a favore di prodotti orientati al facile successo commerciale e accompagnati da dichiarazioni pubbliche discutibili.

Nonostante il quadro complessivamente problematico, Martini sottolinea come, nei circuiti meno visibili dell'industria, stiano emergendo personalità interessanti; tuttavia, la mancanza di adeguati strumenti legislativi e produttivi limita fortemente le possibilità di affermazione di questo nuovo cinema<sup>250</sup>.

Dopo un periodo caratterizzato prevalentemente da brevi interventi all'interno di servizi festivalieri e della rubrica *Filmese*, Emanuela Martini torna a dedicare un'analisi più articolata al cinema italiano con l'articolo *Nuovo cinema meridionale. Tano e gli altri*, pubblicato su «Cineforum» nel settembre 1997. In questo contributo, l'autrice affronta il tema dell'emergere, a partire dai primi anni Novanta, di una nuova vitalità del cinema italiano proveniente dalle regioni meridionali, fenomeno già prefigurato da alcuni successi della fine degli anni Ottanta. Martini osserva come alla tradizionale centralità produttiva del Centro-Nord, con poli consolidati quali Milano, Torino e Roma, si affianchi una rinnovata attenzione verso realtà cinematografiche localizzate in città come Napoli e Palermo. In questo contesto, i tentativi, spesso poco riusciti, di autori settentrionali di rappresentare le classi sociali più marginali attraverso ambientazioni urbane vengono progressivamente sostituiti da produzioni meridionali che, pur disponendo di budget più contenuti, si distinguono per un uso più consapevole ed efficace delle risorse. Tra i protagonisti di questa fase emergono registi come Antonio Capuano, Mario Martone e Massimo Troisi, figure che contribuiscono a ridefinire il panorama cinematografico italiano degli anni Novanta. Martini sottolinea come i cineasti napoletani non costituiscano una vera e propria scuola, bensì un insieme eterogeneo di autori accomunati dalla volontà di rappresentare la città secondo prospettive personali e differenziate, in modo analogo a quanto avvenuto con il Neorealismo e la Nouvelle Vague. Tra le opere prese in esame, Martini richiama l'attenzione su *I vesuviani* (di Antonio Capuano, Pappi Corsicato, Antonietta De Lillo, Stefano Incerti, Mario Martone, 1997) e *Tano da morire* (di Roberta Torre, 1997). Il primo, costituito da una raccolta di episodi ambientati a Napoli e diretti da diversi registi, viene giudicato un'operazione poco convincente sotto il profilo artistico. Il secondo, invece, si configura come un esempio particolarmente significativo della nuova produzione meridionale: il film di Roberta Torre combina elementi eterogenei – dalla rappresentazione della mafia alla struttura del musical, fino alla

---

<sup>250</sup> E. Martini, *Speciale Cinema italiano 3: i registi. L'ultima spiaggia*, «Cineforum», a. 27, n. 4, aprile 1987, pp. 48-49.

riflessione sui rapporti di genere – in un'estetica che fonde barocco e realismo, recuperando una dimensione concreta e materiale della realtà in opposizione alla diffusione di un gusto kitsch ormai ampiamente legittimato nei media contemporanei<sup>251</sup>.

#### 4.5. Il cinema britannico

Lo speciale del numero di «Cineforum» di gennaio-febbraio 1988, *Cinema inglese. Blade Runner sul Tamigi. Produzioni innovative* si concentra sull'evoluzione delle produzioni britanniche nel corso degli anni Ottanta. Martini evidenzia il forte legame tra la cinematografia inglese e quella hollywoodiana: i film britannici destinati al grande pubblico sono concepiti anche per il mercato statunitense, spesso coinvolgono attori americani e vedono registi statunitensi girare nel Regno Unito per ragioni economiche. A ciò si aggiunge il significativo calo di spettatori nelle sale britanniche, più marcato rispetto ad altri paesi occidentali. Nonostante tali criticità, il cinema inglese riesce comunque a ritagliarsi uno spazio rilevante nel panorama internazionale, ottenendo successo negli Stati Uniti – trampolino di lancio per il riconoscimento agli Oscar – e in altri paesi, tra cui l'Italia. Martini si discosta tuttavia da quanti parlano di una vera e propria “rinascita” del cinema britannico, preferendo interpretare il fenomeno come una rinnovata attenzione nei confronti di queste produzioni. Le radici di tale interesse risalgono alla fine degli anni Settanta, grazie a coproduzioni anglo-americane come *Un lupo mannaro americano a Londra* (*An American Werewolf in London*, di John Landis, 1981) e *Alien* (di Ridley Scott, 1979), nonché al successo del sequel di *Guerre stellari* (*Star Wars: Episode V – The Empire Strikes Back*, di Irvin Kershner, 1980). Un ruolo centrale è attribuito a Channel 4, capace di imporsi grazie a tre strategie principali: l'integrazione tra cinema e televisione, la promozione di nuovi talenti e il sostegno agli esordienti, contribuendo così a rafforzare un senso di identità nazionale. Martini individua inoltre due elementi distintivi del cinema britannico del periodo: una forte identità culturale e una significativa propensione alla sperimentazione formale<sup>252</sup>. Nello stesso articolo è presente una lista delle case di produzione cinematografica inglesi.

Tra le recensioni dedicate ai film presentati al Festival di Cannes del 1988, Martini analizza diverse produzioni britanniche. *Giochi nell'acqua* (*Drowning by Numbers*, di Peter Greenaway, 1988) conferma il talento di Greenaway, autore ancora troppo poco riconosciuto, attraverso una black comedy raffinata e costruita con grande rigore formale. Al contrario, *L'isola di Pascali* (*Pascali's Island*, di James Dearden, 1988) rappresenta una delle opere più deludenti della sezione: il tentativo di rifarsi al cinema coloniale, come *Lawrence d'Arabia* (*Lawrence of Arabia*, di David Lean, 1962),

---

<sup>251</sup> E. Martini, *Nuovo cinema meridionale. Tano e gli altri*, «Cineforum», a. 37, n. 7, settembre 1997, pp. 3-7.

<sup>252</sup> E. Martini, *Speciale Cinema inglese. Blade Runner sul Tamigi. Produzioni innovative*, «Cineforum», a. 28, nn. 1-2, gennaio-febbraio 1988, pp. 16-33.

non produce risultati significativi e attori di valore come Ben Kingsley e Charles Dance risultano confinati in ruoli stereotipati. *The Raggedy Rawney* (1988) segna l'esordio alla regia di Bob Hoskins, che realizza una fiaba dal tono antimilitarista, capace di denunciare la crudeltà della guerra senza indulgere in intellettualismi. Tra le opere più rilevanti dell'edizione, Martini segnala *Voci lontane... sempre presenti* (*Distant Voices, Still Lives*, di Terence Davies, 1988), un affresco familiare costruito attraverso una narrazione frammentata ma coerente, che restituisce con sensibilità la quotidianità britannica. Infine, *Track 29* (1988) segna per Nicolas Roeg un ritorno a esiti più convincenti dopo l'insuccesso di *Insignificance* (1985): il film affronta episodi di vita quotidiana con uno sguardo cupo e disturbante, caratterizzato da cinismo e follia, mettendo in luce gli aspetti più inquietanti della società contemporanea<sup>253</sup>.

Nell'articolo *Flashback 1949. Idolo infranto e Il terzo uomo*, pubblicato nel dicembre 1989, Martini ripercorre la carriera cinematografica di Carol Reed, autore noto per thriller come *Fuggiasco* (*Odd Man Out*, 1947), *Idolo infranto* (*The Fallen Idol*, 1948) e *Il terzo uomo* (*The Third Man*, 1949), ma anche per film corali ambientati in contesti piccolo-borghesi. La critica individua alcune caratteristiche fondamentali dello stile di Reed: l'affidamento della sceneggiatura ad altri autori, pur sottoposta a revisione personale; la capacità di costruire il racconto attraverso immagini e soluzioni visive che riducono al minimo la necessità del dialogo; una notevole sensibilità nella direzione degli attori, inclusi i bambini; e un uso del montaggio fortemente istintivo. Centrale è inoltre il rapporto con Graham Greene, inizialmente critico e successivamente collaboratore stabile del regista. Martini sottolinea come Reed si distingue nel periodo bellico e immediatamente successivo per la capacità di adattarsi sia a opere di propaganda sia a film caratterizzati da tematiche più problematiche. In *Fuggiasco*, noir incentrato su un irlandese costretto, per motivazioni ideologiche, a uccidere un poliziotto, la struttura narrativa privilegia la concatenazione degli eventi derivanti dal gesto iniziale più che il dramma morale del protagonista. Il film affronta temi quali l'ambiguità morale di individui e istituzioni, il peso delle scelte individuali e la figura dell'eroe trascinato dagli eventi. Con *Idolo infranto* e *Il terzo uomo* emerge un ulteriore elemento ricorrente: il protagonista mediocre e privo di qualità eroiche. Se il primo film viene rapidamente dimenticato in Italia, il secondo conosce inizialmente una forte fortuna critica, per poi essere ridimensionato come opera di mestiere, in parte influenzata dallo stile di Orson Welles. Martini osserva tuttavia come *Il terzo uomo* presenti caratteristiche peculiari: pur risultando talvolta barocco e melodrammatico, e distante dalla "freddezza" del noir americano, il film incarna la poetica di Reed, fondata su una regia il più possibile invisibile. Nonostante ciò, alcune inquadrature rivelano una precisa personalità autoriale,

---

<sup>253</sup> E. Arosio, L. Barisone, E. Comuzio A. Crespi, F. D'Angelo, G. De Marinis, P. Detassis, B. Fornara, E. Martini, A. Piccardi, G. Rinaldi, G. Spagnoletti e P. Vecchi, *Cannes 88. I film in concorso*, «Cineforum», a. 28, n. 6, giugno 1988, pp. 12-50.

dimostrando come l'apparente trasparenza stilistica non escluda momenti di forte espressività cinematografica<sup>254</sup>.

Emanuela Martini torna a parlare della filmografia britannica in *Venezia '91. Furori elisabettiani*, dell'ottobre 1991. Le pellicole britanniche presentate al Festival di Venezia nel 1991 tra cui *L'ultima tempesta* (*Prospero's Books*, 1991) di Peter Greenaway, *Edoardo II* (*Edward II*, 1991) di Derek Jarman e *Belli e dannati* (*My Own Private Idaho*) di Gus Van Sant (1991) sono da lei ritenute tra le più interessanti dell'evento, accomunate dall'intento di inscenare storie dal sapore "elisabettiano", torbide e oscure sulla decadenza dell'Inghilterra e di tutta la società occidentale<sup>255</sup>.

In *Anteprime*, rubrica dedicata alla pubblicazione di estratti da volumi di imminente uscita, datata ottobre 1991, viene presentato *È andata bene la giornata? La guerra di un popolo*, sesto capitolo del volume *Storia del cinema inglese 1930-1990* di Emanuela Martini, 1991. Il testo analizza il cinema britannico durante la Seconda guerra mondiale, individuato come uno dei momenti più significativi per la cinematografia nazionale, grazie a una forte identità culturale e alla presenza di maestranze di alto livello. Martini evidenzia come, in questo contesto, alcune figure simboliche della tradizione inglese vengano rielaborate in chiave contemporanea. Tra queste, la Primula Rossa, eroe del romanticismo britannico originariamente impegnato a salvare i nobili francesi durante il Terrore rivoluzionario, viene reinterpretata come figura patriottica, impegnata non più per ideali individuali ma per il bene collettivo della nazione. Tale trasformazione trova espressione in *Pimpernel Smith* (di Leslie Howard, 1941), in cui Howard – noto anche per il ruolo di Ashley in *Via col vento* (*Gone with the Wind*, di Victor Fleming, 1939) – interpreta un personaggio che incarna questo nuovo modello eroico. Parallelamente, Martini sottolinea come molte pellicole del periodo, pur veicolando messaggi propagandistici, siano concepite anche con l'obiettivo di ottenere un successo internazionale. Un esempio significativo è *49° parallelo* (*49th Parallel*, di Michael Powell, 1941), spy story ambientata in Canada e caratterizzata da un cast multiculturale, che riflette una strategia produttiva orientata anche al pubblico estero<sup>256</sup>.

Nella rubrica *Libri* del numero di gennaio-febbraio 1992, Ermanno Comuzio recensisce *Storia del cinema inglese 1930-1990* di Emanuela Martini, esprimendo un giudizio positivo sia sullo stile di scrittura sia sull'impianto metodologico della ricerca condotta dall'autrice<sup>257</sup>.

---

<sup>254</sup> E. Martini, *Flashback 1949. Idolo infranto e Il terzo uomo di Carol Reed*, «Cineforum», a. 29, n. 12, dicembre 1989, pp. 59-65.

<sup>255</sup> E. Martini, *Venezia '91. Furori elisabettiani*, «Cineforum», a. 31, n. 10, ottobre 1991, pp. 10-12.

<sup>256</sup> E. Martini, *Anteprime. È andata bene la giornata? La guerra di un popolo*, «Cineforum», n. 10, ottobre 1991, pp. 58-65.

<sup>257</sup> E. Comuzio, *Libri. Storia del cinema inglese 1930-1990 di Emanuela Martini*, «Cineforum», a. 32, nn. 1-2, gennaio febbraio 1992, p. 2.

Lo speciale *Mike Leigh. Dolce è la vita?* pubblicato su «Cineforum» nel novembre 1994 è dedicato all'opera del cineasta britannico Mike Leigh. Proveniente da una formazione teatrale e autore inizialmente attivo nel campo della commedia, Leigh esordisce nel cinema con un film poco fortunato; tuttavia, è con *Belle speranze* (*High Hopes*, 1988), presentato al Festival di Venezia, che attira l'attenzione della critica e del pubblico. Il successivo successo di *Dolce è la vita* (*Life Is Sweet*, 1990) e *Naked* (1993) contribuisce a consolidarne la notorietà anche in Italia. Una delle peculiarità del metodo di lavoro di Leigh consiste nell'avviare le riprese senza una sceneggiatura completamente definita: lo sviluppo narrativo e, in particolare, la conclusione del racconto emergono progressivamente nel corso della lavorazione. Tale approccio non implica una struttura puramente improvvisata, bensì un processo creativo in divenire, che si nutre dell'interazione tra regista e attori. Le opere di Leigh si collocano prevalentemente nell'ambito della commedia, caratterizzate da una satira incisiva rivolta soprattutto al ceto medio-basso della società britannica, elemento che ha talvolta suscitato polemiche anche in ambito politico, in particolare a sinistra. La struttura narrativa dei suoi film risente inoltre della matrice teatrale, evidente nella costruzione delle scene e nella centralità del lavoro attoriale. Parte della critica ha accostato il cinema di Leigh, per l'umorismo amaro e la forte componente di critica sociale, a quello di Ken Loach. Martini sottolinea tuttavia una differenza sostanziale tra i due autori: mentre Leigh adotta uno sguardo più distaccato e analitico, Loach tende a instaurare un rapporto empatico con i propri personaggi. In questo senso, entrambi possono essere considerati eredi della tradizione del Free Cinema degli anni Sessanta, condividendone l'approccio critico e anticonvenzionale nei confronti della realtà sociale<sup>258</sup>.

Un ulteriore contributo di Emanuela Martini alla riflessione sulla cinematografia britannica è rappresentato dallo speciale *Terra e libertà*. “*Chi scrive la storia controlla il presente*” comparso su «Cineforum» nell'ottobre 1995 e dedicato al film *Terra e libertà* (*Land and Freedom*, di Ken Loach, 1995). La pellicola si apre in epoca contemporanea con la morte di un anziano, evento che dà avvio a un lungo flashback incentrato sul suo passato: quello di un giovane inglese che prende parte alla rivoluzione spagnola del 1936. Attraverso questa struttura narrativa, Loach ricostruisce non solo un momento storico cruciale, ma anche il progressivo tradimento degli ideali rivoluzionari maturati in quel contesto. Martini sottolinea come l'interesse di Loach per le tematiche sociali e politiche affondi le proprie radici già negli anni Sessanta, quando il regista realizza lavori documentaristici dedicati, tra gli altri temi, alla condizione dei senzatetto. In *Terra e libertà* il racconto della guerra civile spagnola diventa così un dispositivo attraverso cui riflettere, in chiave più ampia, sul fallimento degli ideali socialisti anche nel contesto britannico contemporaneo, segnato dall'epoca thatcheriana e dal periodo successivo. Pur includendo elementi melodrammatici, il film mantiene uno stile coerente con

---

<sup>258</sup> E. Martini, *Speciale Mike Leigh. Dolce è la vita?*, «Cineforum», a. 34, n. 11, novembre 1994, pp. 45-52.

la poetica di Loach, caratterizzato da un linguaggio sobrio ed essenziale, capace di alternare momenti di forte intensità emotiva a sequenze di grande rigore formale<sup>259</sup>.

Lo *Speciale Immagini. Mai dire Bond: 007 dalla A alla Z. L'antieroe che diventa un "caso" ed è rimasto un mito* (Cineforum, gennaio-febbraio 1996) si concentra su una delle figure più rappresentative del cinema e della cultura britannica: James Bond, alias Agente 007. La trattazione è strutturata in ordine alfabetico, seguendo un dizionario di parole chiave che hanno segnato il percorso filmico del personaggio.

- Aston Martin: l'iconica automobile guidata dall'agente segreto.
- Ken Adams: art director che ha curato le scenografie di numerosi capitoli della saga e noto per le collaborazioni con Stanley Kubrick (tra cui *Il dottor Stranamore, Dr. Strangelove*, 1964) e *Barry Lyndon*, 1975, quest'ultimo che gli è valso l'Oscar)
- Albert Broccoli: produttore della serie insieme a Harry Saltzman e detentore dei diritti sul personaggio.
- Maurice Binder: responsabile dei titoli di testa dei film fino a *007 - Vendetta privata (Licence to Kill)*, John Glen, 1989).
- Bond Girls: figure femminili che interagiscono con l'agente; nel corso dei film si alternano personaggi positivi e antagonisti.
- Sean Connery: primo interprete storico di 007, che ha definito il personaggio come freddo antieroe, capace di uccidere senza scrupoli, elegante e sensuale, sempre impassibile.
- Tracy Draco: Bond Girl interpretata da Diana Rigg in *Al servizio di sua maestà (On Her Majesty's Secret Service)*, Peter R. Hunt, 1969); la sua vicenda culmina tragicamente dopo le nozze con Bond.
- EON Productions (Everything or Nothing): casa di produzione di Broccoli e Saltzman, promotrice dell'intera saga cinematografica.
- Ian Fleming: giornalista, ufficiale dei servizi segreti e scrittore, padre letterario di James Bond; i suoi romanzi hanno ottenuto maggiore popolarità grazie agli adattamenti cinematografici.
- Gadget: strumenti ricorrenti nei film, utilizzati dall'agente per risolvere situazioni complesse, tra cui penne esplosive, orologi multifunzione e automobili modificate.
- Honey Rider: prima storica Bond Girl, protagonista del capitolo introduttivo *Licenza di uccidere (Dr. No)*, Terence Young, 1962), ruolo che ha lanciato la carriera di Ursula Andress.

---

<sup>259</sup> E. Martini, *Speciale Terra e libertà. "Chi scrive la storia controlla il presente"*, «Cineforum», a. 35, n. 8, ottobre 1995, pp. 50-52.

- Imitazioni: derivazioni del successo di Bond, come il francese OSS 117, l'italiano James Tont, Arnold Schwarzenegger in *True Lies* (James Cameron, 1994) o l'archeologo Indiana Jones (*Indiana Jones and the Raiders of the Lost Ark*, Steven Spielberg, 1981).
- John Fitzgerald Kennedy: presidente statunitense che considerava *Dalla Russia con amore* (*From Russia with Love*, Terence Young, 1963) tra i suoi romanzi preferiti; Broccoli e Saltzman produssero l'adattamento filmico e Fleming inviò copie autografate al presidente.
- Rosa Klebb: antagonista di *Dalla Russia con amore*, personaggio memorabile, sgraziato ma sensuale.
- Le Chiffre: antagonista della parodia *Casino Royale* (di Martin Campbell, 2006), punto di partenza per richiamare alcuni villains iconici della saga come Goldfinger, Emilio Largo (*Thunderball*, Terence Young, 1965), Scaramanga (*The Man with the Golden Gun*, Guy Hamilton, 1974) e Blofeld.
- M: capo che assegna le missioni a 007 in tutti i lungometraggi.
- Miss Moneypenny: segretaria dell'agente, inizialmente timidamente seducente, la cui presenza diventa più incisiva a partire da *GoldenEye* (di Martin Campbell, 1995).
- David Niven: attore inizialmente considerato da Fleming come interprete di Bond.
- Oddjob: scagnozzo iconico di Goldfinger, noto per la bombetta usata come arma; esemplifica i numerosi henchmen della saga, tra cui lo Squalo in *La spia che mi amava* (*The Spy Who Loved Me*, Lewis Gilbert, 1977) e Red Grant in *Dalla Russia con amore*.
- Pussy Galore: Bond Girl atipica in *Goldfinger* (di Guy Hamilton, 1964); inizialmente antagonista, diventa poi alleata e amante della spia.
- Q: inventore dei gadget, autore delle bizzarre penne e orologi modificati.
- Ragazza dipinta d'oro: celebre scena in *Goldfinger*, tra le morti più memorabili della saga.
- Sequenza d'apertura: a partire da *Goldfinger* mostra Bond in azione.
- Tango: ballo inscenato da Sean Connery in *Mai dire mai* (*Never Say Never Again*, Irvin Kershner, 1983), ripreso poi da Schwarzenegger e Jamie Lee Curtis in *True Lies* (James Cameron, 1994).
- Umore: elemento ricorrente nella filmografia bondiana, che si adatta ai diversi interpreti. Sean Connery utilizza battute pungenti e talvolta maschiliste; John Lazenby assume un tono più serio e drammatico, coerente con *Al servizio di sua maestà* (*On Her Majesty's Secret Service*, Peter R. Hunt, 1969). Roger Moore è più leggero e giocoso; Timothy Dalton appare eccessivamente rigido, meno incline a momenti comici, mentre Pierce Brosnan cerca di emulare il cinismo di Connery.

- Vodka: ingrediente principale del celebre Martini “shaken, not stirred”, consumato frequentemente dall’agente nei film.
- Walther PPK: non l’arma abituale di Bond, che predilige la Beretta, ma utilizzata in una scena di *Licenza di uccidere* (*Dr. No*, Terence Young, 1962) e presente nel logo del franchise fino a *Octopussy* (di John Glen, 1983).
- Zero Zero Sette (007): misteriosa sigla identificativa di James Bond, la cui origine rimane incerta; è possibile che Ian Fleming l’abbia ispirata dalla propria esperienza nei servizi segreti o da un racconto di Rudyard Kipling<sup>260</sup>.

Nell’articolo *Top Cannes. Film in concorso* del giugno 1996, Emanuela Martini recensisce brevemente *Segreti e bugie* (*Secrets and Lies*, 1996) dell’inglese Mike Leigh. Sebbene il film non risulti tra i migliori presentati in concorso, Martini evidenzia la capacità di Leigh di confermarsi artista poliedrico, abile sia nel teatro sia nel cinema, e particolarmente efficace nel ritrarre con ironia le problematiche sociali della popolazione britannica<sup>261</sup>.

Successivamente, Martini analizza un’altra produzione britannica in *Primo Piano: Belfast* (*Belfast*, Kenneth Branagh, 2021). Il regista torna nella sua città natale e, attraverso gli occhi del giovane Buddy, un alter ego cinematografico dello stesso Branagh, narra la propria esperienza familiare e gli scontri tra cattolici e protestanti negli anni Sessanta. Girata in bianco e nero, l’opera conferisce a Belfast il ruolo di protagonista assoluta, con la scena d’apertura e altre inquadrature che valorizzano i luoghi simbolici della città, come il museo dedicato al Titanic. Martini dedica una sezione dell’articolo a esempi di registi che hanno rappresentato la città come elemento narrativo principale. Woody Allen, ad esempio, trasforma Manhattan in un personaggio centrale delle sue storie; Bernardo Bertolucci e Marco Bellocchio, invece, impiegano le città per esplorare la classe operaia o gli aspetti più oscuri della società italiana.

Per quanto riguarda *Belfast*, Martini sottolinea la scelta di Branagh di alternare la realtà, vista attraverso lo sguardo del bambino, ai mondi di fantasia, con riferimenti alla serie televisiva *Star Trek* (di Gene Roddenberry, 1966-1969) e ai fumetti Marvel su Thor. La colonna sonora, infine, contribuisce a immergere il pubblico nella dimensione familiare e storica del racconto, grazie all’uso di brani d’epoca<sup>262</sup>.

<sup>260</sup> E. Martini, *Speciale Immagini. Mai dire Bond: 007 dalla A alla Z. L’antieroe che diventa un “caso” ed è rimasto un mito*, «Cineforum», a. 36, n. 1, gennaio-febbraio 1996, pp. 30-39.

<sup>261</sup> A. Barbera, M. Causo, A. Crespi, S. Della Casa, M. Fadda, F. D’Angelo, B. Fornara, L. Gandini, G. Gariazzo, P. Loffreda, E. Martini, G. A. Nazzaro, G. Rialdi, A. Signorelli, P. Vecchi, *Top Cannes. Film in concorso*, «Cineforum», a. 36, n. 5, giugno 1996, pp. 14-41.

<sup>262</sup> E. Martini, *Primo piano Of Time and the City. Kenneth Branagh torna a Belfast, la città in cui è nato*, «Cineforum nuova serie», a. 61, n. 4, dicembre 2021, pp. 29-35.

## 4.6. Il cinema spagnolo

L'articolo *Il cinema spagnolo* pubblicato nel dicembre 1980, si propone di analizzare l'evoluzione della cinematografia spagnola attraverso un confronto con quella italiana. Martini descrive il cinema spagnolo come profondamente segnato da condizioni di povertà produttiva e dall'irrigidimento imposto dal franchismo, individuando tre momenti storici in cui il suo sviluppo è stato fortemente limitato: la fase pionieristica, caratterizzata da scarse risorse economiche e da una visione poco lungimirante; l'avvento del sonoro; e il periodo repubblicano, interrotto dalla dittatura di Francisco Franco, durante la quale si affermano prevalentemente produzioni propagandistiche di modesto valore. Alla morte di Franco, la situazione della produzione cinematografica spagnola appare ancora problematica, sia per il brusco passaggio a un nuovo assetto politico sia per una diffusa carenza di idee. Tuttavia, Martini individua due elementi di potenziale sviluppo che distinguono la Spagna dal contesto italiano contemporaneo: la presenza di una nuova generazione di cineasti e i primi segnali di elaborazione di uno stile riconoscibile. Al contrario, il panorama italiano risulta dominato da registi già affermati come Michelangelo Antonioni, Ettore Scola e Luigi Comencini, mentre autori più giovani quali Marco Bellocchio e Nanni Moretti realizzano opere con minore frequenza. Un'ulteriore differenza individuata dalla critica riguarda il trattamento del dramma: se nel cinema italiano contemporaneo esso tende a essere esasperato, nella produzione spagnola si osserva una maggiore capacità di alternare registri drammatici e momenti più leggeri<sup>263</sup>.

Martini torna sul tema della cinematografia spagnola nell'articolo *Desiderio di Mélo. Il tutto si addice a Pedro*, pubblicato su «Cineforum» nell'ottobre 1999 e dedicato alla figura di Pedro Almodóvar. Il cineasta viene presentato come una delle personalità più rilevanti del cinema spagnolo contemporaneo, capace di coniugare commedia, dramma, noir e thriller in una modalità che richiama la tradizione del melodramma hollywoodiano degli anni Quaranta e Cinquanta. La specificità del "mélo" almodovariano risiede nella rielaborazione di stilemi del cinema classico, adattati però alla sensibilità e alle dinamiche della contemporaneità<sup>264</sup>.

## 4.7. Lampi sull'Asia

L'articolo *Mostra di Pesaro. Cinemasia '83 a Pesaro. Un estraneo con qualcosa di familiare* pubblicato su «Cineforum» nel numero di luglio-agosto 1983, è dedicato alla rassegna *Cinemasia*,

---

<sup>263</sup> E. Martini, *Il cinema spagnolo - Appunti sul cinema spagnolo (con l'occhio a quello italiano)*, «Cineforum», a. 20, n. 12, dicembre 1980, pp. 810-814.

<sup>264</sup> E. Martini, *Desiderio di Mélo. Il tutto si addice a Pedro*, «Cineforum», a.39, n. 8, ottobre 1999, pp. 7-9.

incentrata sul cinema asiatico. Martini esprime un giudizio complessivamente positivo sull'iniziativa e sulle opere presentate, soffermandosi in particolare sulle peculiarità delle diverse cinematografie asiatiche. La critica evidenzia innanzitutto come, analogamente al contesto europeo, ciascun paese presenti uno stile ben definito, radicato nella propria storia e cultura. Tale impostazione varia inoltre in relazione al sistema politico: le produzioni dei paesi capitalistici mostrano affinità con il modello degli studios occidentali, mentre quelle dei paesi comunisti, realizzate con mezzi più limitati, si avvicinano maggiormente a un cinema d'autore. A ciò si aggiunge la presenza, all'interno delle singole nazioni, di numerose minoranze etniche e linguistiche, capaci di sviluppare linguaggi filmici autonomi e distintivi.

Alla luce di queste considerazioni, Martini sottolinea come le opere in concorso risultino tutt'altro che monotone, rivelandosi anzi più stimolanti rispetto a molte produzioni hollywoodiane contemporanee. L'ultima parte dell'articolo è dedicata al cinema filippino, interpretato come strumento di diffusione culturale – in modo analogo a quanto avvenuto nel secondo dopoguerra italiano – e alla figura di Lino Brocka, indicato come uno dei suoi principali esponenti<sup>265</sup>.

Nell'articolo dedicato al Festival di Cannes 1984 (giugno-luglio 1984), Martini torna a occuparsi di cinema asiatico recensendo *Everlasting Love* (di Michael Mak, 1984). Il film, seconda opera del regista hongkonghese, viene interpretato come una conferma del suo talento, grazie alla rappresentazione di una vicenda amorosa melodrammatica ambientata in una Hong Kong degradata e marginale. Tuttavia, la critica individua come principale limite dell'opera una relativa mancanza di incisività e memorabilità rispetto ad altri esempi appartenenti al medesimo filone<sup>266</sup>.

Nel contributo dedicato al Festival di Cannes, pubblicato su «Cineforum» nel numero di giugno-luglio 1985, Emanuela Martini recensisce due film asiatici e una pellicola spagnola, evidenziando ancora una volta il proprio interesse anche per cinematografie alternative rispetto al modello hollywoodiano. *Un pezzetto di cuore* (*Dim Sum: A Little Bit of Heart*, di Wayne Wang, 1985) racconta la quotidianità di una famiglia di origine hongkonghese trasferitasi negli Stati Uniti composta da una donna, sua madre e uno zio. Il film si struttura come una successione di episodi apparentemente slegati, privi di una trama organica, ma capaci di suscitare partecipazione emotiva. Martini sottolinea come questi frammenti di vita, analogamente al significato del termine “dim sum” (piatto della cucina asiatica), restituiscano un senso di calore e intimità, rendendo l'opera coinvolgente nonostante la sua struttura narrativa minimale. *Funerali* (*Osōshiki*, di Jūzō Itami, 1984), esordio registico dell'attore Itami, si ispira a un'esperienza personale legata all'organizzazione del funerale del nonno. Anche in

---

<sup>265</sup> E. Martini, *Mostra di Pesaro. Cinemasia '83 a Pesaro. Un estraneo con qualcosa di familiare*, «Cineforum», a. 23, nn. 7-8, luglio-agosto 1983, pp. 7-12.

<sup>266</sup> E. Martini, P. Vecchi e A. Piccardi, D. Ferrario G. Rinaldi, A. Crespi, G. De Marinis, F. Grosoli, C. M. Valentinetti, *Cannes 84. Selezione ufficiale*, «Cineforum», a. 24, nn. 6-7, giugno-luglio 1984, pp. 5-37.

questo caso, il racconto si sviluppa attraverso scene di vita quotidiana, ma si distingue per un equilibrio tra registro drammatico e momenti comici. Martini evidenzia l'eleganza formale dell'opera e la sua capacità di evitare derive moralistiche, pur segnalando come limite principale l'eccessiva durata<sup>267</sup>.

A distanza di quindici anni, Martini torna a riflettere sul cinema asiatico in occasione del Festival di Cannes 2000, con una breve recensione di *In the Mood for Love* (di Wong Kar-wai, 2000). Ambientato nella Hong Kong degli anni Sessanta, il film narra l'incontro tra un uomo e una donna, entrambi sposati, il cui legame sentimentale rimane sospeso e mai pienamente realizzato. Martini sottolinea la straordinaria eleganza formale dell'opera e la tensione emotiva costruita attraverso l'uso di spazi chiusi, silenzi e musica, piuttosto che mediante dialoghi espliciti<sup>268</sup>. Nel dicembre dello stesso anno, nella scheda *In the Mood for Love*, la critica approfondisce ulteriormente il film, soffermandosi in particolare sul tema della memoria. Il racconto si sviluppa infatti in modo frammentario, invitando lo spettatore a ricostruire i dettagli e il passato dei personaggi attraverso indizi disseminati nella narrazione. Le scene quotidiane non assumono una funzione meramente descrittiva, ma contribuiscono a creare un senso di distanza e mistero attorno ai protagonisti, di cui si conosce solo una parte limitata. L'ambientazione, prevalentemente confinata agli spazi interni di un palazzo di Hong Kong, si apre soltanto nel finale a un contesto esterno, situato a Singapore, rafforzando ulteriormente il contrasto tra interiorità e mondo esterno<sup>269</sup>.

#### 4.8. Shakespeare maestro di cinema

L'interesse di Emanuela Martini per l'eredità cinematografica di Shakespeare ritorna con frequenza non solo nelle critiche apparse su «Cineforum» ma anche nell'attività di organizzatrice di festival, che dà luogo anche a tre cataloghi poi raccolti nel volume *Ombre che camminano. Shakespeare nel cinema*, edito da Lindau nel 1998 di cui è curatrice. Per quanto riguarda gli interventi sulla rivista, nella rubrica *Flashback* intitolata *Da Oliver a Branagh: "Enrico v" quarantacinque anni dopo*, del numero di «Cineforum» di luglio-agosto 1990, Emanuela Martini confronta due adattamenti

---

<sup>267</sup> E. Comuzio, A. Crespi, G. De Marinis, D. Ferrario, E. Martini, A. Piccardi, G. Rinaldi e P. Vecchi, *Cannes 85. Selezione ufficiale*, «Cineforum», a. 25, nn. 6-7, giugno-luglio 1985, pp. 6-44. Martini recensisce anche *Padre Nostro* (*Padre Nuestro*, di Francisco Regueiro, 1985) come un'ulteriore conferma della fase positiva del cinema iberico. Il film segue le vicende di un cardinale prossimo alla morte che ritorna nella città natale per ristabilire i rapporti con la figlia e il fratello. La critica riconosce al regista un buon controllo stilistico, capace di introdurre elementi grotteschi senza eccessi, restituendo così un'opera imperfetta ma complessivamente dignitosa ed elegante.

<sup>268</sup> L. Barisone, M. Causo, R. Censi, C. Chatran, A. Crespi, S. Della Casa, M. Fadda, B. Fornara, A. Frambrosi, L. Gandini, F. Grosoli, F. Liberti, P. Loffreda, E. Martini, A. Morsiani, A. Signorelli, F. Tassi, A. Termenini, *Cannes 2000*, «Cineforum», a. 40, n. 6, luglio 2000), pp. 21-65.

<sup>269</sup> E. Martini, *In the mood for love di Wong Kar-wai. La fine della storia*, «Cineforum», a. 40, n. 10, dicembre 2000, pp. 14-16.

cinematografici dell'Enrico V scritto da William Shakespeare: il film del 1944 da Laurence Olivier e la versione diretta da Kenneth Branagh nel 1990. Laurence Olivier si configura come una delle figure più prolifiche del teatro e del cinema del suo tempo, capace di ottenere riconoscimenti sia nel Regno Unito sia negli Stati Uniti. La sua trasposizione di *Enrico V* (*Henry V*, 1944) risponde a precise esigenze di propaganda nazionale durante la Seconda guerra mondiale, in particolare in concomitanza con lo sbarco in Normandia. In questa prospettiva, il personaggio di Enrico viene privato delle ambiguità morali presenti nel testo shakespeariano e rappresentato prevalentemente come un leader carismatico e valoroso. La riduzione del testo – da circa 3000 a 1500 versi – pur non raggiungendo la complessità delle trasposizioni di Orson Welles, risulta comunque efficace sul piano cinematografico. A distanza di circa quarantacinque anni, Kenneth Branagh realizza una nuova versione, *Enrico V* (*Henry V*, 1989), più fedele allo spirito originario dell'opera. In questa rilettura, il sovrano torna a essere una figura complessa, combattiva ma anche ambigua e violenta, in linea con le interpretazioni shakespeariane più crude. Se nel film di Olivier le scene di battaglia sono rappresentate in campo lungo e assumono una dimensione eroica, in quello di Branagh prevalgono primi piani ravvicinati che enfatizzano la brutalità dello scontro. Martini conclude sottolineando come Olivier e Branagh “pensino” il cinema, mentre Welles sia l'unico interprete shakespeariano capace di “pensare” e al tempo stesso “sentire” il linguaggio cinematografico<sup>270</sup>. Il film *Riccardo III* (*Richard III*, di Richard Loncraine, 1995), adattamento dell'omonima opera di William Shakespeare, è oggetto della recensione del maggio 1996 di Martini. Sebbene la critica teatrale non annoveri il testo tra i vertici della produzione shakespeariana, *Riccardo III* ha goduto di grande fortuna nel tempo, anche grazie a precedenti trasposizioni cinematografiche come quella diretta da Olivier negli anni Cinquanta. Martini evidenzia come l'opera non sia una semplice tragedia, ma un melodramma intriso di violenza e intrighi politici. Uno degli errori più frequenti negli adattamenti cinematografici di Shakespeare risiede, secondo la critica, nell'eccessiva ricerca di eleganza formale; tale limite non caratterizza invece il film di Loncraine, che restituisce la dimensione violenta e tormentata del testo. Il progetto nasce durante una tournée teatrale, quando Ian McKellen – co-sceneggiatore e interprete del protagonista – concepisce, insieme a Loncraine, un adattamento ambientato non più nel contesto storico delle guerre tra York e Lancaster, bensì in un'Inghilterra alternativa degli anni Quaranta, evocata attraverso le scenografie di Tony Burrough. La riduzione narrativa determina un ritmo sostenuto, in cui momenti d'azione e riflessione si integrano efficacemente senza risultare discontinui. Scelte stilistiche quali l'ambientazione novecentesca e il montaggio avrebbero potuto condurre a un esito kitsch; tuttavia, la competenza della troupe consente di realizzare un adattamento dotato di una

---

<sup>270</sup> E. Martini, *Flashback. Da Oliver a Branagh: “Enrico v” quarantacinque anni dopo*, «Cineforum», a. 30, nn. 7-8, luglio-agosto 1990, pp. 79-84.

forte identità, capace al contempo di riportare Shakespeare alle proprie radici espressive. Anche alcune omissioni – come la scena dei fantasmi o la semplificazione della battaglia finale – non rappresentano tradimenti dell’opera originale, piuttosto un adeguamento coerente con le specificità del linguaggio cinematografico<sup>271</sup>.

Nell’articolo *Shakespeare e il cinema. Brush up your Shakespeare*, pubblicato su «Cineforum» nel marzo 1997, Martini torna ad approfondire il rapporto tra il teatro shakespeariano e il linguaggio cinematografico. La critica individua una vera e propria “shakespearemania”: tra il 1995 e il 1996 vengono distribuiti ben otto film ispirati a William Shakespeare, che spaziano da adattamenti fedeli – come quelli diretti da Kenneth Branagh – a riletture più personali, quali *Riccardo III* (*Richard III*, di Richard Loncraine, 1995) o *Tromeo and Juliet* (di Lloyd Kaufman, James Gunn, 1996). Al contrario, la cosiddetta “austenmania” non produce risultati altrettanto efficaci, a causa di adattamenti ritenuti mediocri e incapaci di restituire la complessità dei testi di Jane Austen. Martini ricostruisce inoltre le origini del rapporto tra Shakespeare e il cinema, risalenti al 1899 con la ripresa teatrale di *King John* (di Herbert Beerbohm Tree). Tuttavia, è con il cinema classico che le trasposizioni shakesperiane si affermano pienamente, in particolare tra gli anni Quaranta e Cinquanta, con le celebri versioni di Laurence Olivier e Orson Welles. Accanto a queste, emergono adattamenti dotati di una forte identità autoriale, come quelli di Akira Kurosawa: *Warui yatsu hodo yoku nemuru* (*Le canaglie dormono in pace*, di Akira Kurosawa, 1960), ispirato ad *Amleto*, e *Kumonosu-jō* (*Il trono di sangue*, di Akira Kurosawa, 1957), rilettura di *Macbeth*.

Negli anni Sessanta e Settanta, segnati dalla Nouvelle Vague e dal Free Cinema britannico, le tensioni legate alla ribellione giovanile trovano nel personaggio di Amleto una figura paradigmatica, oggetto di numerose reinterpretazioni in contesti culturali differenti, dall’Europa all’Unione Sovietica fino all’India. Non solo Amleto, ma anche altri personaggi vengono rielaborati in chiave contemporanea: è il caso di *Romeo, Giulietta e le tenebre* (*Romeo, Juliet and Darkness*, di Jiří Weiss, 1960), ambientato nella Praga occupata dai nazisti, o del *Macbeth* (di Roman Polanski, 1971). Le riletture e attualizzazioni proseguono negli anni Ottanta e nei primi anni Novanta, anche in risposta al clima politico dell’era thatcheriana, mentre nella seconda metà del decennio si registra un ritorno a forme di adattamento più tradizionali<sup>272</sup>.

Martini torna a soffermarsi su Kenneth Branagh nell’articolo *Attualità. La scommessa di Branagh* pubblicato nel maggio dello stesso anno. Il regista si propone di eguagliare le celebri trasposizioni di Olivier, inaugurando un confronto diretto tra le rispettive versioni di *Enrico V* (*Henry V*, di Laurence Olivier, 1944; *Henry V*, di Kenneth Branagh, 1989) e *Riccardo III* (*Richard III*, di Laurence Olivier,

---

<sup>271</sup> E. Martini, *Riccardo III di Richard Loncraine*, «Cineforum», a. 36, n. 4, maggio 1996, pp. 66-69.

<sup>272</sup> E. Martini, *Shakespeare e il cinema. Brush up your Shakespeare*, «Cineforum», a. 37, n. 2, marzo 1997, pp.2-5.

1955). Il terreno di confronto più significativo è tuttavia rappresentato da *Amleto* (*Hamlet*, di Kenneth Branagh, 1996), uno dei testi più celebri e adattati di Shakespeare. Se Olivier aveva dimostrato la possibilità di ridurre e adattare Shakespeare al linguaggio cinematografico senza tradirne l'essenza, Branagh intraprende una strada diversa, puntando a una restituzione più ampia e fedele del testo, caratterizzata da un linguaggio visivo barocco e da una maggiore aderenza alla durata originale, come dimostra la lunghezza di circa quattro ore del film. Questa scelta, rischiosa ma ambiziosa, si rivela vincente: pur presentando alcune imperfezioni ed eccessi, il film si distingue per la sua forza espressiva e ottiene un buon riscontro di pubblico, confermando la vitalità del cinema shakespeariano contemporaneo<sup>273</sup>.

---

<sup>273</sup> E. Martini, *Attualità. La scommessa di Branagh*, «Cineforum», a. 37, n. 4, maggio 1997, pp. 61-62.

## Capitolo 5: Focus sugli autori

Nel corso della sua attività critica per «Cineforum» e per altre testate specializzate, Emanuela Martini ha seguito con particolare continuità il percorso artistico di alcuni autori che, per coerenza poetica e riconoscibilità stilistica, hanno inciso in modo significativo nella storia del cinema. Il suo lavoro si è concentrato su figure tra loro eterogenee, spaziando dal registro comico e introspettivo di Woody Allen, al cinema corale e satirico di Robert Altman e del suo ideale erede Paul Thomas Anderson, fino alla dimensione drammatica e sociale del cinema di Gianni Amelio e alla spettacolarità narrativa del cinema mainstream di Steven Spielberg.

Nelle pagine che seguono si intende mettere in luce il nucleo della riflessione critica di Martini in relazione alle singole personalità registiche, con particolare attenzione a quelle maggiormente indagate, al fine di individuare le costanti stilistiche e tematiche che ne definiscono l'identità autoriale.

### 5.1. Woody Allen

Nato a New York il 1° dicembre 1935 con il nome di Allan Stewart Königsberg, Woody Allen cresce in una famiglia di origine ebraica e riceve una formazione sia presso istituzioni scolastiche ebraiche sia nella scuola pubblica. Durante l'adolescenza frequenta la Midwood High School, dove sperimenta forme di esclusione sociale e derisione da parte dei coetanei, anche in ragione del suo aspetto fisico e del precoce interesse per la scrittura. Già a quindici anni inizia a inviare battute e brevi testi umoristici a giornali locali, ottenendo i primi compensi e avviando così un percorso orientato verso la comicità professionale. Parallelamente, il crescente coinvolgimento nel mondo dello spettacolo contribuisce a un progressivo calo del rendimento scolastico.

Nel medesimo periodo stringe un sodalizio con Mickey Rose, con il quale condivide passioni come il cinema e il jazz e che diverrà in seguito suo collaboratore. A diciannove anni si sposa per la prima volta e si trasferisce a Manhattan, iniziando a lavorare come autore per programmi televisivi e spettacoli di varietà. Un temporaneo soggiorno a Hollywood si rivela insoddisfacente, inducendolo a fare ritorno a New York, dove alterna tentativi infruttuosi di accesso all'università a crescenti successi nel contesto televisivo.

L'esordio cinematografico avviene come sceneggiatore nel 1965 con *Ciao Pussycat* di Clive Donner, esperienza che tuttavia si rivela problematica a causa di contrasti con la produzione legati al controllo creativo. Dopo il divorzio dalla prima moglie e una controversia legale derivante da accuse di diffamazione, Allen si stabilisce in un appartamento nei pressi di Central Park. Partecipa

successivamente come attore a *Casino Royale* (1967) parodia dell'universo di James Bond ideato da Ian Fleming, che non ottiene il favore della critica né del pubblico.

Dopo un secondo divorzio, si dedica alla scrittura teatrale con *Provaci ancora, Sam* (1969), opera nella quale confluiscono temi ricorrenti della sua poetica, quali l'insicurezza individuale, il rapporto conflittuale con l'universo femminile e la passione cinefila. L'esperienza teatrale si rivela decisiva anche sul piano personale, poiché in questo contesto incontra Diane Keaton, destinata a diventare una delle sue principali collaboratrici e figure centrali nella sua vita privata e artistica<sup>274</sup>.

Woody Allen viene apostrofato dalla critica come «il più grande falsario del cinema moderno. Il suo nome è un *falso*. La sua Manhattan *non esiste* nella realtà. La sua scrittura è un plagio continuo. Il suo cinema è un *contenitore* di generi, tecniche, miti altrui. La sua biografia è un'*impostura* di tante vite reali. La sua musica è una *jam session* di citazioni, parodie, copie, improvvisazioni folli e geometrie rigorose ma nascoste. Una contaminazione perenne di partiture già composte, da Back a Satie, a Cole Porter»<sup>275</sup>. Questa visione deriva dalla natura fortemente intertestuale del suo cinema. Allen è un autore autodidatta, formatosi attraverso l'assimilazione e la reinterpretazione della cultura popolare e dei linguaggi dei mass media, successivamente rielaborati in chiave ironica e critica: le sue influenze spaziano dal cinema muto e dalle avanguardie storiche alla comicità di figure come Charlie Chaplin, Groucho Marx, Jerry Lewis e Mel Brooks, fino alla tradizione della slapstick comedy rappresentata da Buster Keaton e dal duo Laurel & Hardy. Accanto a tali riferimenti, risultano fondamentali anche le influenze del cinema europeo, con autori quali Jean Renoir, Vittorio De Sica, Federico Fellini e Ingmar Bergman, nonché della letteratura yiddish, del teatro moderno (da Anton Čechov a Luigi Pirandello e Arthur Miller), del surrealismo e della filosofia occidentale.

Tematica cardine della sua poetica e ricorrente nella sua filmografia è la ricerca sul senso della vita. Le opere alleniane sembrano continuare a indagare temi che ossessionano l'uomo come la morte, l'amore, l'amicizia, la crisi dell'individuo, rappresentandoli in maniera ridicola, quasi grottesca, per esorcizzare i timori dell'umanità. Tutto il cinema alleniano è intriso di riferimenti a nevrosi del protagonista, come complessi, ossessioni, timori, riflessioni freudiane. La possibilità per lo spettatore di identificarsi con i personaggi costituisce un invito a superare le proprie paure e (forse) migliorarsi<sup>276</sup>.

Woody Allen compare per la prima volta nell'analisi critica di Emanuela Martini sulle pagine di «Cineforum» nell'articolo *L'assenza della donna nell'ultimo cinema americano*, pubblicato nel numero 12 del dicembre 1976. In tale contributo, la studiosa evidenzia come la rappresentazione femminile sia stata frequentemente marginalizzata nel cinema statunitense degli anni Settanta, con

---

<sup>274</sup> E. Girlanda, A. Tella, *Woody Allen*, L'unità/Il Castoro, Milano, 1995, p. 11.

<sup>275</sup> *Ibi*, p. 9.

<sup>276</sup> *Ibi*, pp. 9-10.

l'eccezione di alcuni autori riconducibili alla stagione della New Hollywood, tra cui Robert Altman e lo stesso Allen. All'interno di questo quadro, Martini sottolinea come il genere della commedia sia tradizionalmente connotato in senso maschile, pur presentando al contempo potenzialità sovversive rispetto ai modelli narrativi e rappresentativi consolidati. In tale prospettiva, il regista newyorkese si distingue per il ruolo assegnato a Diane Keaton, figura centrale sia sul piano artistico sia su quello personale, che diviene veicolo privilegiato per l'introduzione di una prospettiva sul femminile. Nel corso di tre opere — *Provaci ancora, Sam*, *Il dormiglione* e *Amore e guerra*<sup>277</sup> — si osserva infatti una progressiva ridefinizione del ruolo dell'attrice, che passa da funzione di supporto a una presenza sempre più centrale, fino a configurarsi come protagonista attiva di numerose sequenze comiche. Pur non potendo essere definito propriamente un autore di orientamento femminista — anche alla luce della presenza, in alcune sue opere, di elementi dialogici suscettibili di interpretazioni misogine — Allen manifesta tuttavia un atteggiamento significativo nel valorizzare la presenza femminile all'interno di un genere tradizionalmente dominato da prospettive maschili, contribuendo così, almeno in parte, a una rinegoziazione dei ruoli e delle dinamiche di genere nella commedia cinematografica<sup>278</sup>.

La prima recensione di Emanuela Martini dedicata a un film di Woody Allen riguarda *Io e Annie* (*Annie Hall*, 1977) ed è pubblicata nel numero di «Cineforum» del settembre 1978. In tale contributo, la studiosa evidenzia una significativa evoluzione formale e narrativa rispetto ai precedenti lavori del cineasta newyorkese.

Se infatti i primi lungometraggi di Allen risultavano costruiti come una successione di gag ed episodi relativamente autonomi, organizzati in una struttura cronologica piuttosto debole, *Io e Annie* presenta una composizione più articolata e innovativa. Il film si sviluppa attraverso una narrazione frammentata che alterna sequenze del presente a numerosi flashback, ricostruendo la relazione tra i protagonisti, Alvy Singer (interpretato dallo stesso Allen) e Annie Hall (Diane Keaton), fino alla loro separazione. In questo contesto, il personaggio maschile assume una posizione meno centrata rispetto al passato, configurandosi in parte come osservatore degli eventi, mentre il ruolo di Annie acquisisce una maggiore rilevanza narrativa e simbolica.

Un ulteriore elemento di discontinuità rispetto alla produzione precedente è rappresentato dall'assenza di componenti apertamente grottesche, fantastiche o surreali — caratteristiche di opere quali *Amore e guerra* (*Love and Death*, 1976) e *Tutto quello che avreste voluto sapere sul sesso\*\*ma non avete mai osato chiedere* (*Everything You Always Wanted to Know About Sex\* (\*But Were Afraid to Ask)*, 1972) — a favore di un impianto più realistico. Fanno eccezione le frequenti rotture

---

<sup>277</sup> Rispettivamente: *Play it Again, Sam* (di Herbert Ross, 1972); *Sleeper* (1973); *Love and Death* (1975).

<sup>278</sup> E. Martini, *L'assenza della donna nell'ultimo cinema americano*, «Cineforum», a. 16, n. 12, dicembre 1976, pp. 739-754.

della quarta parete, attraverso le quali il protagonista si rivolge direttamente allo spettatore, mantenendo un elemento metacinematografico tipico dello stile alleniano.

Martini sottolinea inoltre come nel film riemergano due nuclei tematici centrali della poetica dell'autore, riconducibili simbolicamente a Phobos e Deimos, ovvero l'amore e la morte, già presenti anche in *Amore e guerra (Love and Death)*. A questi si affiancano ulteriori motivi ricorrenti, quali il ricorso alla psicoanalisi, la riflessione esistenziale sul senso della vita e una latente sessuofobia, elementi che contribuiscono a definire l'identità del protagonista.

Infine, la critica mette in evidenza la costruzione di una figura maschile atipica: il personaggio alleniano si dimostra incapace di affermarsi attraverso modelli tradizionali di virilità, fallendo nei tentativi di seduzione basati su comportamenti stereotipati, mentre riesce a stabilire una connessione autentica nel momento in cui si mostra nella propria vulnerabilità<sup>279</sup>. Tale rappresentazione contribuisce a ridefinire, in chiave ironica e problematica, i codici della mascolinità nel cinema contemporaneo.

La recensione di Emanuela Martini dedicata a *Interiors* (1978) primo lungometraggio dichiaratamente drammatico di Woody Allen, viene pubblicata nel numero di «Cineforum» dell'agosto 1979. L'opera segna una svolta significativa nel percorso artistico del regista, evidenziando un allontanamento dai registri comici che avevano caratterizzato la sua produzione precedente. Uno degli elementi più rilevanti del film è rappresentato dalla scelta stilistica di una fotografia austera e rarefatta, chiaramente ispirata al cinema di Ingmar Bergman, tra le principali fonti dell'autore. Martini sottolinea come non solo l'impianto visivo, ma anche la costruzione narrativa, le tematiche e la messa in scena rimandino esplicitamente alla poetica bergmaniana, caratterizzata da una marcata freddezza espressiva e da un'indagine introspettiva sui conflitti esistenziali. In tal senso, *Interiors* affronta temi ricorrenti come la morte e il suicidio, declinati però in una forma priva di leggerezza comica e orientata verso una dimensione più rigorosa e analitica.

Nel suo intervento, Martini evidenzia inoltre come Allen rappresenti una figura peculiare all'interno del panorama hollywoodiano contemporaneo, in quanto capace di collocarsi simultaneamente all'interno e ai margini del sistema produttivo. In questa prospettiva, il regista si inserisce nel contesto della New Hollywood, distinguendosi per una formazione cinefila che precede l'attività dietro la macchina da presa. A tal proposito, il critico Jean Funck definisce Allen «il comico più colto in circolazione», sottolineando la sua capacità di integrare riferimenti culturali e riflessioni sociali all'interno delle proprie opere. I film precedenti a *Io e Annie* si caratterizzano infatti per una relativa semplicità tecnica, compensata tuttavia da una scrittura brillante e da una forte efficacia dialogica; è a partire dal 1977 che si registra un'evoluzione più marcata sul piano formale. A differenza di altri

---

<sup>279</sup> E. Martini, *Scheda. Io e Annie di Woody Allen*, «Cineforum», a. 18, n. 9, settembre 1978, pp. 537-549.

cineasti statunitensi degli anni Settanta, maggiormente vincolati alle logiche economiche dell'industria cinematografica, Allen si colloca in una posizione intermedia tra cinema commerciale e film d'essai, sviluppando una poetica autonoma e riconoscibile. In *Interiors*, tale autonomia si manifesta anche nella costruzione narrativa, che rinuncia a soluzioni frammentarie o a salti temporali per adottare una progressione lineare e coerente degli eventi.

Tra gli aspetti maggiormente apprezzati da Martini figurano inoltre la sceneggiatura e il montaggio, entrambi improntati a una rigorosa organizzazione interna del racconto. Un ulteriore elemento di interesse riguarda la costruzione cromatica: pur in presenza di una fotografia priva di colore, il film suggerisce contrasti simbolici attraverso i costumi, in particolare nella contrapposizione tra il rosso indossato dal personaggio di Pearl e le tonalità fredde — come il grigio e il blu — associate agli altri personaggi, generando un effetto di differenziazione visiva nonostante l'apparente uniformità. Infine, la componente sonora riveste un ruolo significativo: la colonna sonora, curata dallo stesso Allen (appassionato clarinettista), si limita a un uso esclusivo di musica diegetica, ossia interna all'azione filmica e percepita dai personaggi, mentre il resto dell'impianto sonoro è costituito prevalentemente da rumori ambientali. Tale scelta contribuisce a rafforzare l'impostazione realistica e l'atmosfera rarefatta dell'opera, in linea con l'impianto estetico complessivo del film<sup>280</sup>.

Una Scheda pubblicata su «Cineforum» nel numero di gennaio-febbraio 1980 è dedicata al film *Manhattan* (1979). In questo contributo, Emanuela Martini evidenzia come il film confermi e al contempo sviluppi ulteriormente il percorso di maturazione artistica intrapreso dal regista. La scelta della fotografia in bianco e nero si ripresenta come elemento stilistico distintivo, mentre l'impianto narrativo si colloca nuovamente in una dimensione realistica. Permangono inoltre i temi ricorrenti della poetica alleniana come le ossessioni, le nevrosi e i timori individuali, estesi però a una riflessione più ampia sulla condizione umana.

L'elemento di maggiore novità è individuato nella rappresentazione della città di Manhattan, che assume un ruolo centrale fino a configurarsi come autentica protagonista del film. La città, luogo d'origine del regista, viene restituita come uno spazio simbolico e identitario, una “città nella città” capace di riflettere le dinamiche esistenziali dei personaggi.

Nel corso dell'analisi, Martini prende posizione rispetto alle accuse di misoginia rivolte ad Allen dalla critica Adele Cambria in un articolo pubblicato su «Il Giorno», giudicandole superficiali e non adeguatamente fondate su un'analisi approfondita delle opere. Secondo Martini, sebbene i personaggi femminili di *Manhattan* possano apparire inizialmente riconducibili a tipologie stereotipate — quali la donna ideale, la figura seduttiva o quella trasgressiva — essi vengono in realtà valorizzati dal regista, mentre i personaggi maschili risultano spesso ridimensionati nei loro limiti e nelle loro

---

<sup>280</sup> E. Martini, *Scheda. Interiors di Woody Allen*, «Cineforum», a. 19, n. 8, agosto 1979, pp. 463-468.

fragilità. Pur non potendo definire il cinema alleniano come propriamente femminista, in quanto filtrato da uno sguardo prevalentemente maschile, Martini sottolinea come in questo film le figure femminili mostrino una maggiore capacità di adattamento e comprensione della realtà urbana rispetto ai personaggi maschili.

Dal punto di vista formale, la critica elogia la linearità e la chiarezza della narrazione, sostenute da un uso consapevole di soluzioni registiche già presenti nei film precedenti, quali la sovrapposizione dei dialoghi e le sequenze di passeggiate realizzate attraverso movimenti di macchina fluidi. Tali elementi risultano tuttavia meno evidenti, quasi “invisibili”, a testimonianza di una crescente maturità tecnica del regista. Martini individua inoltre una sintesi efficace tra il modello del cinema classico hollywoodiano e le suggestioni del cinema europeo d'autore, tra cui spicca ancora una volta l'influenza di Ingmar Bergman, soprattutto nelle sequenze ambientate in interni.

Infine, emerge con chiarezza la vasta cultura cinematografica di Allen, che si manifesta attraverso omaggi alla tradizione della commedia sofisticata, ma riconducibile anche alla lezione di Charlie Chaplin, e al genere del musical. In quest'ultimo caso, il riferimento non si esplicita mediante numeri cantati o coreografici, bensì attraverso una rigorosa costruzione ritmica del montaggio e della colonna sonora, che conferisce al film una struttura interna scandita secondo principi musicali<sup>281</sup>.

Nel novembre 1982 Emanuela Martini pubblica su «Cineforum» una nuova scheda dedicata a Woody Allen e al suo film *Una commedia sexy in una notte di mezza estate* (*A Midsummer Night's Sex Comedy*, 1982). Prima di procedere all'analisi dell'opera, la critica richiama il precedente *Stardust Memories* (1980), accolto in modo piuttosto freddo sia dalla critica sia dal pubblico, in quanto percepito come una riproposizione poco innovativa di stilemi già consolidati nella poetica alleniana, configurandosi dunque come un momento di stasi nel percorso creativo del regista.

In questo contesto, *Una commedia sexy in una notte di mezza estate* viene interpretato da Martini come un'opera capace di ristabilire un rapporto positivo tra autore e spettatori, dopo la delusione suscitata dal film precedente. La critica individua inoltre nel film un possibile punto di svolta nella carriera di Allen, previsione che, a posteriori, si rivela fondata. L'opera si inserisce infatti nella tradizione della rielaborazione di modelli letterari, proponendo in chiave comica un soggetto ispirato a *Sogno di una notte di mezza estate* di William Shakespeare, analogamente a quanto avveniva con il riferimento a *Guerra e pace* di Lev Tolstoj in *Amore e guerra*. La specificità dell'approccio alleniano risiede nella capacità di rielaborare tali modelli senza ridurli a mera parodia, mantenendone al contempo la complessità e la dignità originaria.

Sul piano tematico, il film non introduce elementi radicalmente nuovi rispetto alla produzione precedente, ma evidenzia un'evoluzione significativa nella costruzione narrativa. Si assiste infatti a

---

<sup>281</sup> E. Martini, *Scheda. Manhattan di Woody Allen*, «Cineforum», a. 20, n. 1-2, gennaio-febbraio 1980, pp. 27-33.

un progressivo superamento della struttura episodica e frammentaria tipica dei primi lavori, a favore di una narrazione più organica e articolata. Il protagonista Andrew, interpretato dallo stesso Allen, occupa uno spazio meno centrale, consentendo una maggiore valorizzazione degli altri personaggi e del contesto relazionale in cui si muovono. La dinamica dello scambio di partner tra le coppie e la conclusione esplicita del rapporto tra Andrew e Ariel (Mia Farrow) contribuiscono a conferire al film una chiusura narrativa più definita, in contrasto con i finali più aperti di opere come *Io e Annie* e *Manhattan*.

Martini elogia anche la qualità della fotografia, curata da Gordon Willis, capace di costruire un'atmosfera fortemente evocativa e coerente con l'impianto narrativo. Sebbene il film possa essere considerato, almeno in apparenza, uno dei meno autobiografici dell'autore, è comunque possibile rintracciare una continuità con le ossessioni del personaggio di Allan Felix in *Provaci ancora, Sam*, segno di una riflessione sempre più consapevole di Allen non solo sulla propria poetica, ma anche sul linguaggio cinematografico in quanto tale<sup>282</sup>.

Dopo un primo riferimento a *Zelig* (1983) nell'articolo *Mostra di Venezia. L'America della spettacolarità*, pubblicato nel settembre 1983<sup>283</sup> – in cui Emanuela Martini lo indica come il miglior film presentato alla rassegna – il lungometraggio viene analizzato più approfonditamente in una scheda apparsa sul numero di novembre dello stesso anno.

Secondo Martini, la genesi del film risale al 1980, quando Woody Allen incomincia a svilupparne l'idea come esercizio creativo personale durante la lavorazione di *Una commedia sexy in una notte di mezza estate* e *Broadway Danny Rose* (1984). Nel corso della produzione, tuttavia, il progetto si trasforma in un'opera di grande complessità, nella quale confluiscono un notevole impegno autoriale e una piena maturità tecnica, testimoniando l'ormai consolidata padronanza del linguaggio cinematografico da parte del regista.

Il protagonista Leonard Zelig, pur essendo un personaggio fittizio, appare straordinariamente verosimile grazie alla costruzione psicologica fondata su nevrosi, insicurezze e angosce riconducibili tanto all'universo alleniano quanto a una più ampia condizione umana. L'elemento distintivo del personaggio è il suo trasformismo, ossia la capacità di adattarsi mimeticamente ai contesti sociali e di modificare il proprio aspetto in funzione delle situazioni. Tale caratteristica assume una valenza ambivalente: da un lato rimanda a una dimensione patologica e socialmente problematica, dall'altro può essere interpretata come espressione di versatilità e creatività: «*Zelig* dunque compendia due aspetti diversi di una parola (trasformismo, appunto) che oscilla da un'accezione morale decisamente

---

<sup>282</sup> E. Martini, *Una commedia sexy in una notte di mezza estate di Woody Allen*, «Cineforum», a. 22, n. 11, novembre 1982, pp. 51-56.

<sup>283</sup> E. Martini, *Mostra di Venezia. L'America della spettacolarità*, «Cineforum», a. 23, n. 9, settembre 1983, p. 8.

negativa a una professionale decisamente positiva. Un malcostume sociale e una predisposizione alla genialità generano la nevrosi di un personaggio sensibile»<sup>284</sup>.

Dal punto di vista formale, Martini sottolinea l'elevato livello tecnico dell'opera, in particolare per la capacità di integrare materiali d'archivio – quali articoli di giornale e sequenze di cinegiornali – con materiali appositamente realizzati e “invecchiati”, tra cui fotografie e riprese simulate. Questo procedimento consente una sofisticata fusione tra realtà e finzione, avvicinando il film, per certi aspetti, a *Quarto potere* (*Citizen Kane*, 1941) di Orson Welles. Tale accostamento appare particolarmente significativo, in quanto segnala un temporaneo avvicinamento di Allen a modelli stilistici più marcati ed “eccessivi”, tradizionalmente lontani dalla sua sensibilità, più spesso associata alle influenze di Ingmar Bergman e Federico Fellini. Questo confronto può essere interpretato come il risultato di una maturazione artistica che consente al regista di confrontarsi con riferimenti cinematografici più complessi.

Un ulteriore elemento di rilievo è rappresentato dalla colonna sonora, curata da Dick Hyman, che combina arrangiamenti di musiche d'epoca con composizioni originali concepite in stile rétro, evitando tuttavia derive kitsch e contribuendo in modo determinante alla coerenza estetica del film. Al di là delle indubbe qualità tecniche, Martini evidenzia come *Zelig* si distingua anche per una dimensione più intima e “artigianale”, suggerendo l'immagine di una lavorazione fondata su una forte coesione tra i membri della troupe. Tale aspetto conferisce all'opera un carattere particolarmente autentico, in cui la complessità formale si coniuga con una profonda partecipazione emotiva e creativa<sup>285</sup>.

Nell'articolo pubblicato su «Cineforum» nel giugno-luglio 1984, dedicato ai film presentati nella selezione ufficiale del Festival di Cannes, Emanuela Martini propone una prima, sintetica recensione di *Broadway Danny Rose*, il nuovo lavoro di Woody Allen<sup>286</sup>. Già in questa sede, la critica evidenzia la piena maturità raggiunta dall'autore, sottolineandone la padronanza sia sul piano registico sia su quello della scrittura. Il film viene successivamente analizzato in maniera più approfondita in una scheda pubblicata nel numero di novembre 1984. Realizzato a circa quindici anni dall'esordio alla regia, *Broadway Danny Rose* conferma, secondo Martini, la crescita artistica di Allen e il suo ruolo di primo piano all'interno della New Hollywood, distinguendosi per coerenza e riconoscibilità stilistica. La critica ribadisce come i vertici della produzione alleniana restino *Io e Annie* e *Manhattan*: il primo per la solidità dell'impianto narrativo e la profondità dell'indagine esistenziale, il secondo per l'elevata qualità formale e cinematografica.

---

<sup>284</sup> E. Martini, *Scheda. Zelig di Woody Allen*, «Cineforum», a. 23, n. 11, novembre 1983, p. 34.

<sup>285</sup> *Ibi*, pp. 32-36.

<sup>286</sup> E. Martini, P. Vecchi e A. Piccardi, D. Ferrario G. Rinaldi, A. Crespi, G. De Marinis, F. Grosoli, C. M. Valentinetti, *Cannes 84. Selezione ufficiale*, «Cineforum», a. 24, nn. 6-7, giugno-luglio 1984, pp. 11-12.

Dopo l'esperienza più controversa di *Stardust Memories*, Allen torna a una forma espressiva più equilibrata con *Broadway Danny Rose*, recuperando temi e motivi centrali della propria poetica, tra cui le ossessioni individuali, le illusioni e il complesso rapporto con l'amore. Il film segna inoltre *il ritorno della collaborazione con Mia Farrow, già presente in Una commedia sexy in una notte di mezza estate*.

Martini sottolinea come Allen abbia ormai acquisito una piena padronanza del linguaggio cinematografico, evidente nella precisione della regia, nella fluidità del montaggio e nella cura dei passaggi tra le inquadrature. Parallelamente, anche la scrittura appare più solida e strutturata, con una narrazione organica e ben articolata.

Non mancano, inoltre, riferimenti e rielaborazioni del cinema classico, in particolare dei generi noir e gangster. Il film introduce infatti una sottotrama di matrice criminale, in cui i protagonisti Danny Rose e Tina si trovano coinvolti in una fuga da malavitosi, configurando una situazione che, pur richiamando i codici del genere, li sovverte attraverso il contrasto tra il contesto pericoloso e l'inadeguatezza dei personaggi stessi. Tale dispositivo consente ad Allen di rendere omaggio ai modelli classici, mantenendo al contempo una distanza ironica e parodica.

Infine, Martini evidenzia come l'ironia e il tipico finale dolce-amaro del film – elementi ricorrenti nella filmografia alleniana – svolgano una funzione di rielaborazione simbolica delle inquietudini esistenziali, offrendo una risposta, seppur non risolutiva, alle domande sul senso della vita e sulle crisi dell'individuo contemporaneo<sup>287</sup>.

Emanuela Martini introduce la sua recensione di *La rosa purpurea del Cairo* (*The Purple Rose of Cairo*, 1985) nel contesto della selezione ufficiale del Festival di Cannes 1985, all'interno dell'articolo pubblicato su «Cineforum» nel numero di giugno-luglio 1985<sup>288</sup>. In questa prima valutazione, il film viene interpretato come un ritorno ideale a *Provaci ancora, Sam*, configurandosi al contempo come un'ulteriore dichiarazione d'amore nei confronti del cinema. Martini sottolinea inoltre come Woody Allen prosegua nel proprio percorso di evoluzione stilistica e poetica, dimostrando una costante capacità di rinnovamento.

L'analisi viene approfondita nello speciale *Girando intorno alla quarta parete. Woody Allen da "Provaci ancora, Sam" a "La rosa purpurea del Cairo"*, pubblicato nel settembre 1985, in cui la critica ripercorre il percorso artistico del regista. Secondo Martini, i primi film di Allen sono caratterizzati da una forte ricorrenza di stilemi e motivi tematici, segno di una fase ancora sperimentale nella definizione di una cifra autoriale compiuta. Un momento di svolta viene individuato in *Una commedia sexy in una notte di mezza estate*, opera in cui si assiste a un parziale

---

<sup>287</sup> E. Martini, *Scheda. Broadway Danny Rose di Woody Allen*, «Cineforum», a. 24, n. 11, novembre 1984, pp. 67-71.

<sup>288</sup> E. Comuzio, A. Crespi, G. De Marinis, D. Ferrario, E. Martini, A. Piccardi, G. Rinaldi e P. Vecchi, *Cannes 85. Selezione ufficiale*, «Cineforum», a. 25, nn. 6-7, giugno-luglio 1985, pp. 6-7.

abbandono delle componenti autobiografiche e delle ossessioni personali, a favore di un cinema sempre più orientato verso la citazione e l'omaggio, in un gioco autoreferenziale che riflette sulla natura stessa del mezzo cinematografico.

In questo contesto, *La rosa purpurea del Cairo* appare come un'opera che, inserendosi in tale linea evolutiva, recupera elementi centrali delle origini del cinema alleniano. In particolare, ritorna il tema del cinema inteso come rifugio e strumento di evasione dalle difficoltà dell'esistenza, nonché il dispositivo narrativo della contaminazione tra finzione e realtà: il personaggio cinematografico che esce dallo schermo e interagisce con il mondo reale costituisce infatti uno degli snodi fondamentali del film. Tale meccanismo stabilisce un evidente legame con *Provaci ancora, Sam* non solo sul piano tematico, ma anche strutturale: Martini osserva come il finale de *La rosa purpurea del Cairo* possa essere letto in continuità con l'incipit di *Provaci ancora, Sam*, rafforzando l'idea di una circolarità interna alla filmografia alleniana e di una riflessione persistente sul rapporto tra vita e rappresentazione<sup>289</sup>.

Nella scheda dedicata a *Hannah e le sue sorelle* (*Hannah and Her Sisters*, 1986) pubblicata nell'agosto 1986 su «Cineforum»<sup>290</sup>, Emanuela Martini apre l'analisi ribadendo il giudizio estremamente positivo nei confronti di Woody Allen, sottolineandone la costante evoluzione artistica e la capacità di superare, di volta in volta, i risultati raggiunti nelle opere precedenti. Secondo la critica, il valore del film non risiede tanto in un primato sul piano tecnico, quanto piuttosto nella qualità della scrittura, che appare più compatta e meno frammentaria rispetto al passato. La sceneggiatura riesce infatti a integrare in modo equilibrato le tematiche tipiche dell'autore con una costruzione pienamente cinematografica, evitando che le prime prevalgano eccessivamente sul linguaggio filmico; tale equilibrio consente al film di ottenere un consenso più ampio, includendo anche parte della critica tradizionalmente meno favorevole ad Allen.

Un ulteriore elemento di rilievo è rappresentato dal ridimensionamento della presenza dell'autore in scena: pur persistendo tratti riconducibili alla sua figura – in particolare nel personaggio interpretato da Michael Caine – il film privilegia le tre protagoniste femminili, conferendo loro centralità narrativa e psicologica. In questa prospettiva, *Hannah e le sue sorelle* si configura come una sintesi dei principali elementi distintivi della filmografia alleniana: da *Provaci ancora, Sam* eredita l'impianto narrativo di base, da *Interiors* l'attenzione alla costruzione dei personaggi femminili e alla dimensione visiva, in particolare nell'uso dei colori e dei primi piani, mentre *Una commedia sexy in una notte di mezza estate* anticipa la scelta di ambientazioni prevalentemente chiuse, funzionali a un

---

<sup>289</sup> E. Martini, *Speciale Woody Allen. Girando intorno alla quarta parete. Woody Allen da "Provaci ancora, Sam" a "La rosa purpurea del Cairo"*, «Cineforum», a. 25, n. 9, settembre 1985, pp. 54-60.

<sup>290</sup> E. Martini, *Scheda. Hannah e le sue sorelle di Woody Allen*, «Cineforum», a. 26, n. 8, agosto 1986, pp. 63-68.

approfondimento delle dinamiche relazionali. I personaggi, in tal senso, risultano sempre più aderenti alle caratteristiche degli interpreti, rafforzando l'effetto di autenticità.

Nel numero di maggio 1990 di «Cineforum» compare invece la scheda dedicata a *Crimini e misfatti* (*Crimes and Misdemeanors*, 1989) opera che si inserisce nel filone più propriamente drammatico della produzione alleniana, accanto a *Interiors* e *Settembre* (*September*, 1987). Pur riconoscendo l'elevata qualità di tali lavori, Martini osserva come i drammi di Allen risultino complessivamente meno incisivi rispetto alle sue commedie, nelle quali la costruzione dell'universo narrativo e dei personaggi appare più compiuta ed efficace.

Ciononostante, *Crimini e misfatti* presenta elementi di particolare interesse, tra cui una significativa rielaborazione della figura del regista all'interno della narrazione: se in opere precedenti, come *Io e Annie*, tale figura era trattata prevalentemente in chiave ironica, qui assume una connotazione più seria e riflessiva. Ancora più rilevante è la trasformazione del rapporto tra cinema e realtà: a differenza di quanto accadeva in altri film, la dimensione cinematografica non è più in grado di offrire conforto o evasione rispetto alle angosce dell'esistenza. Il destino del personaggio di Levy, che giunge al suicidio, segna emblematicamente il fallimento della funzione consolatoria dell'arte, introducendo una visione più disillusa e tragica della condizione umana<sup>291</sup>.

Per un lungo periodo, Emanuela Martini non dedica più contributi monografici a Woody Allen, limitandosi a citazioni sporadiche all'interno di articoli sulla commedia statunitense o a recensioni in occasione di festival cinematografici, in particolare il Festival di Cannes. È il caso di *Midnight in Paris* (2011), presentato fuori concorso e recensito nello *Speciale Cannes* del giugno 2011. In tale sede, Martini lo considera uno dei migliori lavori recenti del regista, evidenziando come la struttura narrativa richiami *La rosa purpurea del Cairo*. Tuttavia, le due opere divergono significativamente sul piano conclusivo: mentre nel film del 1985 prevale una visione più disillusa, *Midnight in Paris* offre una prospettiva maggiormente conciliatoria, in cui il protagonista ha la possibilità di trovare una relazione capace di attenuare le proprie inquietudini. L'espedito narrativo dell'automobile che, allo scoccare della mezzanotte, trasporta Gil (interpretato da Owen Wilson) nella Parigi degli anni Venti – permettendogli di incontrare figure emblematiche della cultura del tempo – richiama esplicitamente la dimensione fiabesca, con evidenti analogie alla tradizione di Cenerentola. Martini elogia il film, definendolo la più riuscita tra le opere europee del cineasta<sup>292</sup>.

Nel successivo *Speciale Cannes* del giugno 2015, la critica si sofferma su *Irrational Man* (2015). In questo caso, Martini evidenzia l'importanza della componente musicale: Allen, da sempre

---

<sup>291</sup> F. La Polla e E. Martini, *Scheda Crimini e misfatti di Woody Allen. Tragedia senza tempo*, «Cineforum», a. 30, n. 5, maggio 1990, pp. 54-56.

<sup>292</sup> R. Manassero, E. Martini, E. Morreale, A. Morsiani, L. Rossi, F. Rassi e A. Termenini, *Speciale Cannes*, «Cineforum», a. 51, n. 5, giugno 2011, p. 55.

appassionato di jazz, utilizza in modo ricorrente il brano *The 'In' Crowd*, composto nel 1964 da Billy Page. Il film ruota attorno alla figura di un professore cinico e disilluso, interpretato da Joaquin Phoenix, personaggio che, pur non configurandosi pienamente come alter ego dell'autore, ne condivide alcuni tratti caratteristici. La narrazione si sviluppa attraverso il rapporto con una collega e, soprattutto, con una studentessa (Emma Stone), figura luminosa e vitale posta in netto contrasto con il protagonista.

Uno degli aspetti più rilevanti dell'opera è la sua natura ibrida sul piano dei generi: la prima parte si colloca nell'ambito della commedia sentimentale, mentre la seconda evolve verso tonalità più oscure, avvicinandosi al thriller di matrice hitchcockiana. Martini interpreta il film come un'opera apparentemente minore all'interno della filmografia alleniana, ma suggerisce al contempo la possibilità di una futura rivalutazione critica, che potrebbe riconoscerne il valore come tassello significativo nel percorso artistico del regista<sup>293</sup>.

Nel dicembre 2020, in concomitanza con la trasformazione editoriale di «Cineforum» - ripartita dal numero 0 e con cadenza trimestrale – Emanuela Martini torna a dedicare un contributo monografico a Woody Allen. L'articolo, intitolato *L'uomo che amava le donne. Woody Allen femminista* e inserito nella rubrica *Controcampo*, affronta nuovamente la questione della rappresentazione femminile nella filmografia del regista. Martini sottolinea come le figure femminili del cinema alleniano diano luogo a ritratti originali: «le donne dei film di Woody Allen [sono] tra le più umane, svagate, sexy, intelligenti, ardite, indecise/decise, sognanti e concrete, irrazionali e pragmatiche, tra le più vere che il cinema della seconda metà del '900 abbia dipinto. Una galleria inesauribile e magnifica»<sup>294</sup>. In questa prospettiva, la critica accosta Allen a cineasti quali Ingmar Bergman e François Truffaut, riconoscendo in questi autori una particolare sensibilità nella rappresentazione dell'universo femminile contemporaneo. Un aspetto centrale dell'analisi riguarda l'assenza di idealizzazione o stereotipizzazione: le donne di Allen sono rappresentate come figure realistiche e imperfette, ma raramente ciniche quanto i personaggi maschili. Questi ultimi, infatti, appaiono spesso più fragili, indecisi e incapaci di agire con tempestività, fino a compromettere relazioni e opportunità; in alcuni casi giungono anche a comportamenti moralmente discutibili, come il tradimento o il crimine, risultando tuttavia meno lucidi e risoluti rispetto alle controparti femminili.

Particolare rilievo viene attribuito al sodalizio artistico con Diane Keaton, considerata da Martini «il vero alter ego di Allen: una ragazza bellissima che sapeva essere comica, addirittura slapstick (e negli anni '70 era piuttosto insolito). Una che creava stile e imitazione ma era anche capace di andare a sbattere contro un albero attaccata a una liana (come accade a Luna in *Il dormiglione – Sleeper*, 1973),

---

<sup>293</sup> F. Pedroni, L. Rossi, A. Uccelli e G. Zerbinati, *Speciale Cannes*, «Cineforum», a. 55, n. 5, giugno 2015, p. 62.

<sup>294</sup> E. Martini, *Controcampo L'uomo che amava le donne. Woody Allen femminista*, «Cineforum nuova serie», a. 60, n. 0, dicembre 2020, p. 69.

che nasconde l'insicurezza dietro le battute, che appartiene al suo stesso mondo evo di idee, che parla come lui»<sup>295</sup>. Accanto a Keaton, la critica sottolinea il ruolo di Mia Farrow, la cui immagine, spesso percepita come eterea, viene resa concreta e vitale attraverso una dimensione sensuale. Allen contribuisce a costruirne un'icona cinematografica di grande rilievo, affidandole ruoli significativi, tra cui quello di Cecilia in *La rosa purpurea del Cairo*, figura capace di instaurare un legame tra realtà e finzione attirando nel mondo reale un personaggio cinematografico. A partire da *Interiors* (1978), Martini individua una trasformazione nella rappresentazione femminile con l'emergere di personaggi segnati da fallimenti e perdite, spesso conseguenti a scelte personali o a circostanze avverse. Emblematico è il caso di Jasmine, interpretata da Cate Blanchett in *Blue Jasmine* (2013) costretta a ricostruire la propria esistenza dopo un crollo sociale e personale; analogamente, Ginny, interpretata da Kate Winslet in *La ruota delle meraviglie (Wonder Wheel, 2017)* incarna una figura segnata dalla disillusione e dalla marginalità.

In questa prospettiva, le traiettorie delle protagoniste femminili assumono un valore paradigmatico, riflettendo una condizione più ampia dell'esistenza umana, segnata da crisi, perdite e necessità di ricominciare. Proprio in questo contesto si colloca, secondo Martini, uno dei principali meriti del cinema alleniano: la capacità di affrontare tematiche complesse – quali le nevrosi, le ossessioni e le paure dell'individuo – attraverso il filtro della commedia, offrendo così una forma di elaborazione e, in parte, di attenuazione delle tensioni esistenziali<sup>296</sup>.

## 5.2. Robert Altman

Robert Altman è uno degli autori più amati da Emanuela Martini, che gli ha dedicato un volume monografico e una curatela nell'ambito della retrospettiva organizzata per il Torino Film Festival del 2011<sup>297</sup>. In particolare, la critica apprezza in Altman la capacità di mettere in crisi i modelli narrativi classici del cinema hollywoodiano: il regista statunitense costruisce infatti film corali, caratterizzati da trame non lineari, molteplici personaggi e dialoghi sovrapposti che restituiscono una rappresentazione complessa e stratificata della realtà. Questo approccio si inserisce nell'interesse della critica per un cinema capace di superare le convenzioni e di proporre forme narrative innovative. Un secondo elemento di affinità riguarda lo sguardo sulla società: Altman utilizza spesso il cinema come strumento di osservazione critica del contesto americano, mettendone in luce contraddizioni, ipocrisie e dinamiche di potere. Tale dimensione “politica”, intesa non in senso ideologico ma come

---

<sup>295</sup> Ibi, p. 71.

<sup>296</sup> Ibi, pp. 69-74.

<sup>297</sup> E. Martini, *Il lungo addio. L'America di Robert Altman*, Lindau, Torino, 2000; E. Martini (a cura di), *Robert Altman*, Il Castoro, Milano, 2011.

analisi del reale, è particolarmente valorizzata da Martini, che individua nel regista uno degli autori più lucidi nel raccontare il proprio tempo. Inoltre l'autrice riconosce in Altman una straordinaria capacità di lavorare sugli attori e sui personaggi. Le sue figure non sono mai rigidamente definite, ma emergono attraverso interazioni collettive, improvvisazioni e dettagli quotidiani, contribuendo a creare un senso di autenticità e vitalità. Questo aspetto si lega all'idea di un cinema "aperto", non chiuso in schemi precostituiti, ma in continuo dialogo con la realtà. Da ultimo, Martini apprezza la sua libertà autoriale: pur operando all'interno dell'industria hollywoodiana, Altman mantiene uno stile personale riconoscibile, collocandosi in una posizione intermedia tra cinema commerciale e cinema d'autore.

Robert Altman nasce il 20 febbraio 1925 a Kansas City, in un contesto familiare segnato da una composita eredità europea: la madre era di origine irlandese, gallese e francese, mentre il ramo paterno discendeva da svizzeri e tedeschi. Il nonno paterno, arricchitosi come orafo e proprietario di cavalli da corsa, dissipò tuttavia gran parte del patrimonio familiare, determinando una condizione di instabilità economica al momento della nascita del regista. La formazione di Altman si svolge in istituti gesuiti; successivamente frequenta la facoltà di ingegneria e, nel 1943, presta servizio come pilota nell'aviazione statunitense in Indonesia e nel Borneo. Rientrato negli Stati Uniti, intraprende l'attività di scrittore per la radio e di autore di soggetti cinematografici per la casa di produzione RKO Radio Pictures. Su suggerimento di un conoscente attivo a Hollywood, si orienta verso la regia, esordendo nel 1957 con *The Delinquents*<sup>298</sup>. Nelle fasi iniziali della sua carriera, Altman lavora inoltre in ambito televisivo, maturando un'esperienza significativa nel linguaggio seriale<sup>299</sup>.

La prima menzione di Altman da parte di Emanuela Martini su «Cineforum» risale al dicembre 1976, nell'articolo *L'assenza della donna nell'ultimo cinema americano*. In questo contesto, il cineasta viene individuato come uno degli autori più coerenti nell'analisi del comportamento individuale in una società segnata dalla crisi dei valori e nella rappresentazione del mondo femminile. Martini articola tale rappresentazione in diverse direttrici interpretative: in una prima prospettiva, la figura femminile non costituisce il centro esclusivo dell'indagine, ma si inserisce in un quadro più ampio di analisi socio-culturale, come avviene in *Nashville* (1975) e *California Poker (California Split)* (1974). In queste opere, Altman indaga le dinamiche del sistema economico e culturale statunitense, nonché le difficoltà dell'individuo nell'adeguarsi alle norme sociali. Pur non potendosi definire un autore femminista in senso stretto, il regista contribuisce a superare stereotipi consolidati, come la centralità assoluta del protagonista maschile, il lieto fine sentimentale e la rappresentazione tradizionale della donna. Una seconda direttrice riguarda la rappresentazione della donna come oggetto dello sguardo

---

<sup>298</sup> E. Martini, *Il lungo addio. L'America di Robert Altman*, Lindau, Torino, 2000, pp. 37-42.

<sup>299</sup> F. De Bernardinis, *Robert Altman*, Il Castoro/L'Unità, Milano, 1995.

maschile e subordinata ad esso; tuttavia, tale impostazione è funzionale a una decostruzione critica dell'eroismo maschile, spesso associato a dinamiche di violenza e sopraffazione. Questo aspetto emerge con evidenza in *Il lungo addio* (*The Long Goodby*, 1973) in cui i rapporti di genere sono messi in discussione attraverso una rilettura disincantata dei modelli tradizionali. Una terza linea interpretativa concerne l'analisi della figura femminile nei diversi contesti storici, con particolare attenzione ai processi che hanno contribuito alla costruzione degli stereotipi di genere. Un esempio significativo è *I compari* (*McCabe & Mrs. Miller*, 1971), opera che decostruisce il mito del West e le sue figure archetipiche. In questo film, i personaggi maschili perdono la loro aura eroica, mentre le figure femminili, come la prostituta e la moglie, incarnano ruoli sociali codificati: la prima gode di una relativa autonomia, mentre la seconda è costretta a una condizione di subordinazione, riflettendo dinamiche di sfruttamento analoghe a quelle di altri gruppi marginalizzati. Infine, Martini individua una quarta direttrice nell'analisi dei percorsi di presa di coscienza femminile, come nel caso di *Images* (1972). Qui l'attenzione si sposta dalla dimensione socio-culturale a quella psicologica: il film segue il progressivo smarrimento e la ricerca identitaria della protagonista Cathryn attraverso una narrazione che intreccia realtà e allucinazione. La rappresentazione della schizofrenia si trasforma così in un viaggio interiore che conduce a una consapevolezza tanto profonda quanto destabilizzante. In tal senso, l'opera si distingue anche per l'assenza di una conclusione rassicurante: la rottura dei legami e l'abbandono delle certezze segnano un punto di svolta nella poetica altmaniana, suggerendo la possibilità di un cambiamento non attraverso l'adattamento, ma mediante una forma di rottura e ribellione rispetto all'ordine costituito<sup>300</sup>.

La prima scheda che Emanuela Martini dedica a un film di Robert Altman è quella relativa a *Tre donne* (*3 Women*, 1977), pubblicata nel novembre 1977 su «Cineforum». L'opera conferma l'attenzione privilegiata del regista nei confronti dell'universo femminile, già riscontrabile anche in film apparentemente rivolti a un pubblico maschile, come *Il lungo addio*. Rispetto a *Images*, Martini individua un significativo avanzamento sul piano strutturale: il film adotta infatti una configurazione corale che consente lo sviluppo di tre figure protagoniste e di altrettante traiettorie narrative. Tale scelta permette ad Altman di costruire un universo più articolato e riconoscibile, ampliando al contempo le possibilità di una riflessione sociale più estesa e complessa. La critica sottolinea inoltre l'efficacia del finale, caratterizzato da un marcato cinismo, in cui le protagoniste risultano incapaci di riconciliarsi con le norme e le convenzioni imposte dalla società. Tuttavia, Martini evidenzia anche alcuni limiti dell'opera, in particolare, il fatto che le protagoniste non riescono a emanciparsi dalle figure maschili e dalle costrizioni sociali che le opprimono, finendo anzi per subire le conseguenze

---

<sup>300</sup> E. Martini, *L'assenza della donna nell'ultimo cinema americano*, «Cineforum», a. 16, n. 12, dicembre 1976, pp. 739-754.

della loro ribellione: Millie e Willie, ad esempio, appaiono entrambe destinate alla solitudine, sebbene per ragioni differenti, rispettivamente di natura sociale e individuale. Un ulteriore elemento critico riguarda la frattura tra la prima parte del film, incentrata sulla quotidianità e sulle relazioni tra i personaggi, e la seconda, maggiormente focalizzata sulla dimensione psicologica e sulle loro inquietudini interiori. Nonostante tali aspetti, Martini riconosce nei primi lavori di Altman i segnali di una personalità autoriale promettente e già dotata di una forte identità espressiva<sup>301</sup>.

Nel numero di dicembre 1977 di «Cineforum», in occasione della scheda dedicata a *L'occhio privato* (*The Late Show*, 1977) di Robert Benton, Martini richiama nuovamente la figura di Altman, in qualità di produttore del film. La critica osserva come Benton mostri evidenti influenze del cinema altmaniano, in particolare nella rielaborazione del genere noir attraverso tonalità malinconiche e ironiche, nonché nella decostruzione dell'eroe tradizionale, qui rappresentato come un individuo schiacciato dalla quotidianità. Tuttavia, secondo Martini, l'opera non raggiunge il medesimo livello di rigore stilistico e coerenza formale che contraddistinguono il cinema di Altman<sup>302</sup>.

Emanuela Martini analizza *Un matrimonio* (*A Wedding*, 1978) di Robert Altman nella scheda pubblicata su «Cineforum» nel numero di giugno-luglio 1979. Il film affronta un tema ampiamente frequentato dalla tradizione cinematografica quale quello del matrimonio, che il regista rielabora secondo una prospettiva personale. Martini individua due ragioni principali alla base di tale scelta: da un lato, il contesto cerimoniale, in cui gli individui si presentano nella loro forma più costruita e formalizzata; dall'altro, la tendenza dei partecipanti a privilegiare il rispetto delle convenzioni sociali rispetto all'autenticità del proprio comportamento. La narrazione si svolge prevalentemente in uno spazio circoscritto e si concentra su due nuclei familiari: gli Sloan, espressione della upper middle class del Midwest statunitense, e i Brenner, famiglia di origini più modeste che ha recentemente raggiunto una condizione borghese. Nel corso del racconto, le dinamiche relazionali tra i personaggi conducono progressivamente alla messa in luce delle ipocrisie individuali e delle contraddizioni insite in un sistema sociale solo apparentemente armonico. In questo senso, Martini riconosce la presenza di motivi ricorrenti nella poetica altmaniana, osservando come i grandi autori tendano a rielaborare costantemente gli stessi nuclei tematici attraverso forme narrative differenti. Accanto agli elementi positivi, la critica evidenzia tuttavia alcune criticità: pur rimanendo un'opera di buon livello, soprattutto se confrontata con una parte della produzione hollywoodiana coeva, *Un matrimonio* non raggiunge, secondo Martini, i risultati delle opere precedenti del regista. In particolare, viene segnalata una direzione degli attori non sempre efficace; tra le interpretazioni meno convincenti viene citata quella di Gigi Proietti. Nel cast è inoltre presente Alessandro Gassmann. Infine, il film si

---

<sup>301</sup> E. Martini, *Scheda Tre donne di Robert Altman*, «Cineforum», a. 17, n. 11, novembre 1977, pp. 674-683.

<sup>302</sup> E. Martini, *Scheda L'occhio privato di Robert Benton*, «Cineforum», a. 17, n. 12, dicembre 1977, pp. 771-775.

caratterizza per un esito narrativo fortemente pessimista, che Martini interpreta come espressione di una tendenza al progressivo inasprimento dello sguardo autoriale: un tratto che, nel caso di Altman, sembra accentuarsi con l'avanzare della carriera, conducendo verso una visione sempre più disincantata e critica della realtà sociale<sup>303</sup>.

La scheda pubblicata nel novembre 1979 su «Cineforum» è dedicata a *Quintet* (1979). Emanuela Martini apre l'analisi illustrando il funzionamento del gioco omonimo ideato dallo stesso regista, elemento centrale attorno a cui si struttura l'intero impianto narrativo del film. Si tratta di un gioco strategico a sei partecipanti, basato su un percorso circolare e su una "catena" di eliminazioni predeterminate, in cui ciascun giocatore è al contempo inseguitore e potenziale vittima. Le dinamiche di movimento, eliminazione e rientro in gioco – scandite dal lancio dei dadi e da regole complesse – identificano un sistema chiuso e autoreferenziale, in cui competizione, casualità e violenza simbolica si intrecciano. Martini evidenzia come *Quintet* rappresenti una delle opere più enigmatiche e sperimentali della filmografia altmaniana. La struttura narrativa del film ricalca infatti il meccanismo del gioco stesso, trasformandolo in una metafora dell'esistenza, dominata da logiche arbitrarie e da una costante tensione tra sopravvivenza ed eliminazione. In questo senso, il dispositivo ludico non costituisce soltanto un elemento scenografico, ma diventa il principio organizzatore dell'intero racconto. La critica individua inoltre un possibile parallelismo con *Il settimo sigillo* (*Det sjunde inseglet*, 1957) di Ingmar Bergman, in cui la partita a scacchi tra il cavaliere e la Morte assume un valore allegorico. Analogamente, in *Quintet* il gioco diventa il luogo simbolico attraverso cui si riflette sulla condizione umana, sulla precarietà dell'esistenza e sull'ineluttabilità della fine, confermando l'interesse di Altman per forme narrative non convenzionali e fortemente concettuali<sup>304</sup>. Nel marzo 1980, «Cineforum» pubblica la scheda dedicata a *Una coppia perfetta* (*A Perfect Couple*, 1979), firmata da Emanuela Martini. Come già avveniva in *Un matrimonio*, il regista affronta un tema ampiamente codificato nella tradizione cinematografica – quello della relazione di coppia – non per confermarne gli schemi, ma per decostruirli e rileggerli in chiave critica. Il film narra la nascita di un rapporto apparentemente armonico tra il figlio di una famiglia aristocratica greca, legata a valori tradizionali, e una giovane donna anticonformista. Tuttavia, in contrasto con la narrazione classica, Altman evita il lieto fine e mette in scena il progressivo deterioramento del legame, fino alla separazione dei protagonisti. La pellicola si configura come una riflessione sul conformismo sociale, con particolare riferimento al modello della famiglia nucleare statunitense, rappresentata come un sistema fragile e destinato alla disgregazione. Martini sottolinea inoltre la presenza di strutture speculari e oppostive – sia sul piano visivo, attraverso sovrapposizioni e contrasti, sia su quello

---

<sup>303</sup> E. Martini, *Scheda Un matrimonio di Robert Altman*, «Cineforum», a. 19, nn. 6-7, giugno-luglio 1979, pp. 370-381.

<sup>304</sup> Martini, *Scheda Quintet di Robert Altman* in «Cineforum», a. 19, n. 9, novembre 1979, pp. 692-699.

narrativo, nei rapporti tra i personaggi — che contribuiscono a costruire una rete di significati complessa<sup>305</sup>. Pur riconoscendo la qualità tecnica dell'opera, la critica considera *Una coppia perfetta* un passo indietro rispetto a lavori precedenti quali *California Poker*, *Nashville* e lo stesso *Un matrimonio*. In tali film, infatti, pur in presenza di alcune imperfezioni formali, la sceneggiatura risultava più coesa e le tematiche meglio integrate. In *Una coppia perfetta*, al contrario, Martini rileva una maggiore frammentarietà tematica e una minore incisività della satira sociale, elementi che ne riducono l'efficacia complessiva. Viene inoltre evidenziato un confronto con *California Poker*, con cui il film condivide alcune componenti comiche, ma dal quale si distingue per una struttura più episodica e per una minore unità tematica<sup>306</sup>.

Nel numero di aprile 1980, all'interno della rubrica *Filmese*, Martini recensisce *Kramer contro Kramer* (*Kramer vs Kramer*, 1979) di Robert Benton, prodotto dallo stesso Altman. Pur riconoscendone il potenziale, la critica osserva come il film finisca per adottare soluzioni narrative involontariamente conservatrici, soprattutto nella trattazione delle dinamiche familiari<sup>307</sup>.

Nel settembre 1983, nell'articolo *Mostra di Venezia. L'America della spettacolarità*, Martini menziona *Streamers* (1983) presentato in concorso. Il film riprende alcuni elementi già presenti in *Jimmy Dean, Jimmy Dean (Come Back to the Five and Dime, Jimmy Dean, Jimmy Dean)*, 1982) in particolare la costruzione di un microcosmo chiuso e la centralità di un gruppo ristretto di personaggi. Sebbene il livello tecnico sia giudicato elevato, Martini ritiene che l'opera non introduca sviluppi significativi nel percorso artistico del regista<sup>308</sup>.

Un ulteriore riferimento ad Altman compare nell'articolo *Libri. Hollywood verso la televisione* (marzo 1984), in cui viene analizzato il contributo del regista alla serie televisiva *Combat!*. In questo contesto, Martini evidenzia come «Altman non esita a proporre in televisione alcuni di quelli che diventeranno i suoi tratti cinematografici tipici, tempi rallentati, funzione introspettiva della macchina da presa, inquadrature complesse e ricche di particolari»<sup>309</sup>.

Infine, nello speciale dedicato al Festival di Cannes 1984 (giugno-luglio 1984), Martini recensisce *Choose Me - Prendimi* (*Choose Me*, 1984) di Alan Rudolph, allievo di Altman. Pur riconoscendo l'influenza del maestro, la critica evidenzia come l'eccessiva insistenza sugli elementi metaforici finisca per compromettere l'equilibrio complessivo del film, generando una narrazione confusa e

---

<sup>305</sup> E. Martini, *Scheda Una coppia perfetta di Robert Altman*, «Cineforum», a. 20, n. 3, marzo 1980, pp. 121-125.

<sup>306</sup> Ibidem.

<sup>307</sup> E. Martini, *Filmese-Kramer contro Kramer*, «Cineforum», a. 20, n. 4, aprile 1980, pp. 240-241.

<sup>308</sup> E. Martini, *Mostra di Venezia. L'America della spettacolarità*, «Cineforum», a. 23, n. 9, settembre 1983, pp. 7-8.

<sup>309</sup> E. Martini, *Libri. Hollywood verso la televisione. I primi passi della produzione hollywoodiana nella nuova zona dell'immaginario collettivo. Televisione o morte*, «Cineforum», a. 24, n. 3, marzo 1984, p. 39.

poco efficace, e configurandosi come un tentativo non pienamente riuscito di emulazione dello stile altmaniano<sup>310</sup>.

La *Scheda* del settembre 1986 dedicata a *Follia d'amore* (*Fool for Love*, 1995) si concentra su un'ulteriore opera di Robert Altman nella quale il regista torna a rendere riconoscibile la propria cifra stilistica dopo le produzioni immediatamente precedenti. Il film sembra infatti segnare un ritorno a quell'essenzialità narrativa e formale che aveva caratterizzato alcuni dei suoi lavori più celebri, quali *Nashville*, *Il lungo addio* e *California Poker*. La costruzione del racconto si fonda su un numero limitato di personaggi, capaci tuttavia di generare una molteplicità di prospettive e di contribuire alla delineazione di un articolato affresco della società americana. Particolarmente significativo è l'uso delle inquadrature – campi lunghi, campi lunghissimi e altre soluzioni visive – che assumono una funzione narrativa autonoma, arrivando talvolta a sostituire la parola. In pochi minuti, infatti, il film riesce a definire con precisione i personaggi, il loro passato e il contesto in cui si muovono. Altman, tuttavia, non è l'unico autore dell'opera: accanto a lui figura Sam Shepard, attore e drammaturgo di formazione teatrale, impegnato sia come interprete sia come sceneggiatore. Proprio la sceneggiatura rappresenta uno dei limiti del film, in particolare per la presenza di dialoghi che talvolta spezzano il ritmo narrativo. Nonostante ciò, la regia di Altman riesce a compensare tali criticità, valorizzando e in parte correggendo le debolezze del testo<sup>311</sup>.

Nella rubrica *Filmese* del settembre 1988, Emanuela Martini analizza invece *Moderns* (*The Moderns*, 1988) di Alan Rudolph, individuandovi l'eredità del cinema altmaniano. Il film, tuttavia, viene criticato per un eccesso di personaggi e per un uso delle metafore giudicato eccessivamente didascalico<sup>312</sup>.

Successivamente, nell'articolo *Cannes '92. Un piano sequenza, un melo cotogno e molte dubbie intenzioni* (giugno 1992), Martini individua in *The Player* (1992) di Altman il miglior film dell'edizione, contrapponendolo a opere autoriali caratterizzate da un eccesso di virtuosismi tecnici e da una certa lentezza narrativa<sup>313</sup>. Il film, distribuito in Italia con il titolo *I protagonisti*, viene poi approfondito nella *Scheda* del numero gennaio-febbraio 1993. Si tratta di una pellicola realizzata dopo un periodo complesso per il regista, marginalizzato dall'industria hollywoodiana a favore di prodotti più commerciali e facilmente vendibili. Altman stesso sottolinea come gli attori coinvolti abbiano aderito al progetto anche come forma di protesta nei confronti delle logiche produttive

---

<sup>310</sup> E. Martini, P. Vecchi e A. Piccardi, D. Ferrario G. Rinaldi, A. Crespi, G. De Marinis, F. Grosoli, C. M. Valentinetti, *Cannes 84. Selezione ufficiale*, «Cineforum», a. 24, nn. 6-7, giugno-luglio 1984, p. 22.

<sup>311</sup> E. Martini, *Scheda Follia d'amore di Robert Altman*, «Cineforum», a. 26, n. 9, settembre 1986, pp. 77-82.

<sup>312</sup> F. Chiacchiari, E. Martini, T. Masoni, A. Puccardi, G. Rinaldi, C. Salizzato e L. Stefanoni, *Filmese*, «Cineforum», a.28, n. 9, settembre 1988, pp. 92-93.

<sup>313</sup> E. Martini, *Cannes '92. Un piano sequenza, un melo cotogno e molte dubbie intenzioni*, «Cineforum», a. 32, n. 6, giugno 1992, pp. 13-18.

dominanti. L'opera è stata interpretata da parte della critica come un ritorno alle origini del suo cinema, in cui riemergono elementi distintivi quali l'uso del fuori campo, la costruzione di un microcosmo narrativo e il ricorso al piano-sequenza<sup>314</sup>.

Lo *Speciale Altman. Rane con le ali, Bestiario e The Next Generation*, pubblicato nell'ottobre 1993, concentra la propria analisi sulle "bestie", ovvero sui personaggi altmaniani e sugli attori che li hanno incarnati. In questo percorso critico, Martini prende avvio da *M.A.S.H.* (1970) quinto lungometraggio del regista, premiato al Festival di Cannes e, al momento della sua uscita, fortemente divisivo per via della sua carica dissacratoria e della rappresentazione volutamente provocatoria dei valori americani<sup>315</sup>. Nel film, le informazioni sui protagonisti risultano minime: essi vengono delineati in modo rapido e funzionale, per poi essere immediatamente immersi nel contesto caotico della guerra del Vietnam. In tale scenario, il pericolo principale non è costituito tanto dagli scontri armati o dalle imboscate, quanto piuttosto da una dimensione di follia diffusa, capace di mettere a dura prova gli stessi "eroi". In *M.A.S.H.*, così come nell'intera filmografia altmaniana, si assiste infatti a un processo di decostruzione dei valori e della società statunitense, accompagnato dalla progressiva dissoluzione di qualsiasi forma tradizionale di eroismo. Altman concepisce gli attori come "comportamenti": il suo metodo registico si fonda sulla concessione di ampi margini di libertà agli interpreti, incoraggiati a personalizzare i propri personaggi attraverso l'improvvisazione, la creazione di dialoghi e persino di testi musicali, come avviene nello stesso *M.A.S.H.*. Nel corso della sua carriera, il regista si è circondato di numerosi caratteristi che, sotto la sua direzione, sono stati elevati al ruolo di protagonisti e vere e proprie figure di rilievo nel panorama cinematografico, dando vita a collaborazioni durature e significative. L'articolo si conclude con un "bestiario", organizzato in ordine alfabetico, che raccoglie i principali attori che hanno collaborato con Altman, includendo sia esponenti della vecchia generazione sia interpreti più giovani<sup>316</sup>.

Il film *Prêt-à-porter* (1994) viene analizzato nella scheda critica pubblicata nel numero di aprile 1995. Accolto sin dalla sua uscita da polemiche e richieste di censura, il lungometraggio sembra configurarsi come uno dei tentativi più espliciti, da parte di Robert Altman, di esercitare una critica aspra nei confronti di un determinato sistema industriale, in continuità con quanto già avvenuto in *I protagonisti*. Ambientato a Parigi, nel contesto del mondo della moda e del giornalismo, il film è stato anche ribattezzato *Flashville*, in un esplicito richiamo a *Nashville*, altra opera del regista incentrata sull'industria musicale. Tuttavia, sarebbe riduttivo considerare *Prêt-à-porter* come un diretto erede di *Nashville*. Pur condividendo alcuni elementi strutturali – quali la narrazione

---

<sup>314</sup> E. Martini, *Scheda I protagonisti di Robert Altman*, «Cineforum», a. 33, nn. 1-2, gennaio-febbraio 1993, pp. 64-69.

<sup>315</sup> E. Martini, *Il lungo addio. L'America di Robert Altman*, cit., pp. 23-36.

<sup>316</sup> E. Martini, *Speciale Altman. Rane con le ali, Bestiario e The Next Generation*, «Cineforum», a. 33, n. 10, ottobre 1993, pp. 11-32.

destrutturata, il ricorso all'improvvisazione attoriale e una visione complessivamente caustica – le due opere si distinguono per intensità e finalità critica. Nonostante il forte clamore suscitato, Emanuela Martini colloca il film tra i lavori minori dell'autore, insieme a *Una coppia perfetta*, rilevando come la componente di critica sociale risulti meno incisiva rispetto agli standard altmaniani. Nel corso di un'intervista, Altman ha dichiarato che l'idea del film nacque durante un soggiorno a Parigi con la moglie, in occasione della partecipazione a una sfilata di moda. Da questa esperienza prese avvio il progetto, sviluppato anche grazie al coinvolgimento della costumista di fiducia Sonia Rykiel. Nella medesima occasione, il regista ha definito l'opera come un vero e proprio *divertissement*, sottolineando come il suo intento non fosse quello di costruire una critica sistematica e feroce del mondo della moda, pur mantenendo alcune delle sue consuete osservazioni sull'ipocrisia sociale. Questo aspetto costituisce al contempo uno dei principali punti di forza e di debolezza del film: da un lato, si avverte la mancanza di quella radicalità critica che avrebbe potuto sostenere un'analisi più incisiva del contesto rappresentato; dall'altro, emerge chiaramente il piacere ludico del regista nella costruzione dell'opera. Dal punto di vista strutturale, il film si articola attorno a un ampio ensemble di personaggi (trentadue) e si sviluppa attraverso una successione di situazioni ed episodi piuttosto che mediante una narrazione lineare. Altman dimostra ancora una volta la propria familiarità con questo modello narrativo, sebbene in alcuni momenti la trama risulti frammentaria e dispersiva<sup>317</sup>. La scheda pubblicata nel numero di gennaio-febbraio 1999 è dedicata a *Conflitto di interessi* (*The Gingerbread Man*, 1998) ulteriore lungometraggio diretto da Robert Altman. Ambientato nella città di Savannah, il film prende le mosse da un soggetto apparentemente convenzionale – quello di un avvocato coinvolto in un complotto – collocandosi così nell'ambito del cinema di genere e configurandosi come un lavoro su commissione. Tuttavia, l'opera si distingue per una significativa rielaborazione autoriale: ciò che potrebbe apparire come un thriller commerciale assume progressivamente i tratti di un vero e proprio "film-saggio". Pur riproponendo una struttura narrativa basata su un intreccio investigativo privo di marcati colpi di scena o ribaltamenti, Altman sposta l'attenzione su elementi marginali, privilegiando ciò che si situa "fuori centro" o addirittura "fuori campo". Tale scelta consente di conferire maggiore profondità tanto all'universo diegetico quanto alla caratterizzazione dei personaggi. Emblematica, in questo senso, è la sequenza dei titoli di testa: essa si apre con una lunga panoramica aerea su un paesaggio desertico, in un procedimento che richiama soluzioni già adottate in opere precedenti come *Quintet*, per poi condurre lo spettatore in un'ambientazione notturna che introduce il personaggio interpretato da Kenneth Branagh. La sequenza si conclude con un fermo immagine che sembra richiamare, in chiave citazionista, l'estetica dei serial polizieschi. Analogamente a quanto avviene in *America oggi* (*Short Cuts*, 1993) la città –

---

<sup>317</sup> E. Martini, *Pret-à-porter di Robert Altman*, «Cineforum», a. 35, n. 4, aprile 1995, pp. 68-72.

in questo caso Savannah – viene esplorata e “messa a nudo” attraverso una rappresentazione notturna che insiste sugli spazi urbani e sulle dinamiche familiari, mentre alcune situazioni narrative rimandano a motivi e soluzioni già presenti nella precedente filmografia del regista. Se ne *Il lungo addio* il protagonista Philip Marlowe giunge a una risoluzione personale degli eventi, facendo ritorno a Los Angeles in una dimensione quasi trionfale, *Conflitto di interessi* si caratterizza invece per un tono decisamente più cupo e disilluso. In tale contesto, l’unica possibile forma di innocenza sembra essere incarnata dalla figura infantile<sup>318</sup>.

Emanuela Martini offre un ulteriore contributo all’analisi della carriera di Robert Altman nell’articolo *100 per il 2000. Robert Altman... che avrà settantacinque anni nel 2000*, pubblicato nel novembre 1999. Nonostante i frequenti soggiorni a Parigi, le influenze del cinema europeo, le produzioni realizzate a New York e i rapporti spesso conflittuali con le major hollywoodiane, Altman continua a configurarsi, alle soglie dei settantacinque anni, come un cineasta profondamente radicato nella tradizione hollywoodiana. In tale prospettiva, la critica ipotizza che questo legame con l’industria cinematografica statunitense possa proseguire anche nel nuovo millennio. Secondo Martini, il segreto della longevità artistica di Altman risiede principalmente in due elementi. Il primo è rappresentato dalla sua capacità di alternare produzioni a basso budget a veri e propri *comeback*, ovvero ritorni di grande successo che segnano una rinnovata affermazione critica e commerciale dopo periodi caratterizzati da opere considerate minori. In questo senso, la notorietà del regista si consolida a partire dal suo quinto lungometraggio, *M.A.S.H.*, vincitore della Palma d’oro al Festival di Cannes e dell’Oscar per la migliore sceneggiatura. Dopo una fase di relativo oscuramento, Altman riemerge con *Nashville*, segnando un primo significativo ritorno sulla scena. Un secondo *comeback* si colloca negli anni successivi al fallimento commerciale di *Popeye* (1980) e ai soggiorni europei, quando il regista torna a essere valorizzato dalla critica grazie a opere quali *Jimmy Dean*, *Jimmy Dean*, *Streamers* e *Secret Honor* (1984). Il terzo momento di rilancio si verifica negli anni Novanta con *I protagonisti*, realizzato in collaborazione con lo sceneggiatore Michael Tolkin, che ottiene numerosi riconoscimenti e rappresenta il maggiore successo commerciale dell’autore dai tempi di *Nashville*. Alla luce di tale andamento ciclico, Martini ipotizza la possibilità di ulteriori futuri *comeback*.

Il secondo elemento individuato riguarda la limitata influenza diretta esercitata da Altman sulle generazioni successive di cineasti, a differenza di quanto avvenuto per altri registi della sua epoca, quali Steven Spielberg e Martin Scorsese. Tale peculiarità può essere ricondotta alla natura fortemente personale e difficilmente imitabile del suo stile narrativo, caratterizzato da strutture complesse e da una continua capacità di rinnovamento, come dimostrato, ad esempio, proprio in *I protagonisti*. I tentativi di emulazione da parte di registi più giovani risultano infatti, nella maggior

---

<sup>318</sup> E. Martini, *Conflitto di interessi di Robert Altman*, «Cineforum», a. 39, n. 1, gennaio-febbraio 1999, pp. 23-25.

parte dei casi, poco efficaci. In questo contesto, Martini individua in Paul Thomas Anderson uno dei pochi possibili eredi della lezione altmaniana. Pur provenendo da una formazione legata anche a produzioni di ambito televisivo e a budget contenuti, Anderson mostra già nel suo esordio, *Sydney* (*Hard Eight*, 1996) alcune affinità con *California Poker*, in particolare per l'uso dei dialoghi e per la rappresentazione di un diffuso senso di vuoto esistenziale. Tali elementi si sviluppano ulteriormente in *Boogie Nights* (1997), dove emergono tratti più marcatamente riconducibili al modello altmaniano, quali l'impiego degli zoom, la costruzione corale delle storie, l'intreccio di sguardi e relazioni tra i personaggi e l'equilibrio tra registro comico e drammatico all'interno di una struttura narrativa "a mosaico". Analoghe caratteristiche si ritrovano anche in *Magnolia* (1999), ulteriore conferma della possibile eredità stilistica e tematica del cinema di Altman<sup>319</sup>.

Per circa un decennio, Emanuela Martini non dedica contributi critici specifici a Robert Altman, se non attraverso sporadici riferimenti alla sua influenza su Paul Thomas Anderson. Questa interruzione si protrae fino al dicembre 2010, in occasione della pubblicazione dello *Speciale Cineforum 1961–2011. Il lungo addio* (*The Long Goodbye di Robert Altman*), realizzato per celebrare i cinquant'anni della rivista. Come suggerisce il titolo, Martini torna a confrontarsi con uno dei capolavori del regista, *Il lungo addio*<sup>320</sup>. Uscito nel 1972, il film si colloca in una fase della carriera di Altman ormai consolidata, successiva a opere di rilievo come *M.A.S.H.* In questa pellicola emergono nuovamente alcune delle principali costanti tematiche e stilistiche del cineasta: l'attenzione per l'incertezza e il disordine dell'esistenza, una diffusa malinconia riconducibile all'immaginario hemingwayano, nonché una radicale decostruzione tanto della società quanto dei generi cinematografici classici. Anche sul piano formale, il centro dell'inquadratura viene spesso "invaso" da una molteplicità di presenze, mentre il fuori campo assume un ruolo determinante nella costruzione del senso.

Questo noir, insieme al western *I compari*, rappresenta una profonda rivisitazione dei generi tradizionali, svuotati dei loro cliché più riconoscibili: scompaiono le figure canoniche dell'eroe, del villain o dell'anti-eroe redento, lasciando spazio a personaggi ordinari, disorientati e incapaci di trovare una reale collocazione nel mondo. Martini sottolinea in particolare l'efficacia di alcuni elementi del film, tra cui quello che definisce «l'incipit più bello degli ultimi cinquant'anni»<sup>321</sup>, le musiche di John Williams, il celebre confronto tra Marlowe e il gatto, nonché il finale, che ribadisce l'inadeguatezza del protagonista rispetto alla realtà che lo circonda<sup>322</sup>.

---

<sup>319</sup> E. Martini, *100 per il 2.000. Robert Altman... che avrà settantacinque anni nel 2000*, «Cineforum», a. 39, n. 9, novembre 1999, pp. 58-59.

<sup>320</sup> E. Martini, *Il lungo addio. L'America di Robert Altman*, Lindau s.r.l., Torino, 2000, p. 59-63

<sup>321</sup> E. Martini, *Speciale Cineforum 1961-2011. Il lungo addio* (*The long goodbye di Robert Altman*), «Cineforum», a. 50, n. 10, dicembre 2010, p. 18.

<sup>322</sup> Ibidem.

L'ultimo contributo di Emanuela Martini dedicato a Robert Altman, pubblicato su «Cineforum», è l'articolo *Bob Altman blues. Di cosa parliamo quando parliamo d'America* (marzo 2025). Il testo prende le mosse dal restauro, a cura della Cineteca di Bologna, di *M.A.S.H.*, opera che ha consacrato definitivamente il cineasta come autore nel panorama cinematografico internazionale. Pur presentando tre protagonisti principali, il film si distingue per una costruzione corale, caratterizzata dalla presenza di una molteplicità di personaggi che contribuiscono a generare nello spettatore un senso di straniamento e disorientamento. Tale scelta formale si configura come un dispositivo volto a restituire la dimensione caotica e assurda della guerra, evocata senza ricorrere a una rappresentazione esplicita della violenza. L'articolo sottolinea inoltre la diversa ricezione dell'opera nei contesti nazionali e internazionali: se negli Stati Uniti il film ottenne un buon riscontro, in Europa fu talvolta accusato di eccessiva volgarità, e la stessa vittoria al Festival di Cannes fu accolta con una certa controversia dalla critica francese. A tal proposito, Martini riporta alcune dichiarazioni di Altman, il quale chiarisce la natura dell'umorismo del film: le battute, volutamente crude e sguaiate, non risultano gratuite, ma mirano a suscitare nel pubblico un riso amaro, fondato sul riconoscimento di comportamenti e atteggiamenti profondamente umani, mettendo così in luce l'indifferenza collettiva di fronte alle tragedie del mondo. Nel quinquennio successivo a *M.A.S.H.*, Altman realizza una serie di opere fondamentali, tra cui *Il lungo addio* e *Nashville*, proseguendo nella sua operazione di riscrittura dei codici dei generi hollywoodiani, dal western al noir, fino alla commedia. Un ulteriore tratto distintivo del suo cinema, già evidenziato in precedenza, è la capacità di costruire narrazioni corali, offrendo spazio a un ampio numero di personaggi. In particolare, *Nashville* si configura come un complesso affresco sociale, in cui ogni figura è delineata con precisione. Dal punto di vista tecnico, il film si distingue anche per l'uso innovativo del sistema Lion's Gate 8-Track Sound, che consente la registrazione simultanea e sincronizzata di più tracce audio, permettendo al regista di controllare in tempo reale la complessità sonora delle scene.

Martini estende poi la sua analisi agli ultimi lavori del regista, tra cui *Gosford Park* (2001), spesso considerato anticipatore, per tematiche e struttura, della serie televisiva *Downton Abbey*, in particolare per la rappresentazione delle dinamiche tra aristocrazia e servitù. Viene infine preso in esame *Radio America (A Prairie Home Companion)*, 2006) ultimo film di Altman, realizzato con il contributo alla regia di Paul Thomas Anderson, in cui il cineasta celebra il mondo della radio e della musica.

L'articolo si conclude con una riflessione sull'eredità altmaniana, individuando alcuni dei suoi principali eredi: Paul Thomas Anderson, tra i pochi ad aver assimilato la lezione del maestro senza semplificarla, Alan Rudolph, già collaboratore di Altman, e, in misura diversa, Alejandro González

Íñárritu e Richard Linklater, quest'ultimo apprezzato per la capacità di rielaborare l'ironia sottile e apparentemente leggera del regista<sup>323</sup>.

### 5.3. Gianni Amelio

Emanuela Martini ha dedicato una parte relativamente contenuta della sua produzione critica apparsa su «Cineforum» al regista Gianni Amelio, ma ha scritto diversi contributi sull'autore, tra cui la monografia *Gianni Amelio* edita da Il Castoro (2006), e ha curato il recente numero monografico *Gianni Amelio, le chiavi del cinema* della rivista «Bianco e Nero» (vol. 605, 2023) in occasione degli ottant'anni dell'autore<sup>324</sup>, preceduto dal catalogo *Gianni Amelio: le regole e il gioco* del Bergamo Film Meeting (Bergamo, 1999). Si può osservare una stretta vicinanza tra il regista e la studiosa, che si evince non solo dalle numerose interviste, dalla collaborazione al Festival di Torino, ma anche dal fatto che Gianni Amelio scrive su «Cineforum Nuova Serie» diretto proprio da Emanuela Martini. Per inquadrare la figura del regista, è opportuno premettere una breve nota biografica: nato nel 1945 a San Pietro Magisano, in Calabria, da genitori giovanissimi, Amelio cresce in un contesto segnato dalle difficoltà socioeconomiche del Mezzogiorno nel secondo dopoguerra, caratterizzato da arretratezza industriale e da consistenti fenomeni migratori. L'esperienza familiare, segnata dall'assenza del padre emigrato in Argentina per 15 anni e da una crescita affidata prevalentemente a figure femminili, costituisce un elemento rilevante nella definizione del suo immaginario. L'avvicinamento al cinema avviene precocemente, anche grazie alla mediazione della nonna che lo porta frequentemente in sala, al Politeama di Catanzaro, e si consolida attraverso una fruizione ampia e diversificata, accompagnata dall'interesse per il dibattito teorico sul realismo e il neorealismo, dalla lettura di riviste come «Cinema Nuovo» e «Schermi» e dalla conoscenza diretta di registi come Federico Fellini, Michelangelo Antonioni e Luchino Visconti. Dopo gli studi in Filosofia all'Università di Messina e le prime esperienze nella critica e nella scrittura cinematografica per la rivista «Giovane Critica», Amelio si forma professionalmente lavorando accanto a figure come Vittorio De Seta (dal 1965) e Giovanni Puccini, per poi approdare alla regia televisiva (nel 1970 si segnala *La fine del gioco*) e infine al cinema con *Colpire al cuore* (1982)<sup>325</sup>.

---

<sup>323</sup> E. Martini, *Bob Altman blues. Di cosa parliamo quando parliamo d'America*, «Cineforum nuova serie», a. 65, n. 17, Marzo 2025, pp. 81-90.

<sup>324</sup> Su Amelio si veda anche il recente Pedro Armocida, Anton Giulio Mancino (a cura di), *Gianni Amelio. Il campo del cinema*, Marsilio, Venezia, 2025.

<sup>325</sup> E. Martini, *Gianni Amelio*, Il Castoro, Milano, 2006, pp. 27-66.

Il primo articolo di «Cineforum» in cui Martini menziona Gianni Amelio è l'intervista *Fratelli d'Italia. La storia raccontata attraverso la passione* (ottobre 1998), legata al film *Così ridevano*<sup>326</sup>, che fa parte di un'ideale trilogia formata da *Il ladro di bambini* (1992)<sup>327</sup> e *Lamerica* (1994)<sup>328</sup>.

In questo dialogo emerge con chiarezza l'attenzione della critica per le matrici cinefile del regista e per il suo rapporto con la tradizione, in particolare con il neorealismo e con Luchino Visconti. In merito alla sua cinefilia, Amelio cita due attrici, l'italiana Dorian Gray (Maria Luisa Mangini) e l'americana Dorothy Malone, come muse ispiratrici. Rispetto ai film, il regista riconosce il proprio debito iniziale verso il neorealismo, pur sottolineando la necessità di prenderne le distanze per evitare forme di ripetizione. Il confronto con *Rocco e i suoi fratelli* si articola sia sul piano strutturale sia su quello tematico, da *Il ladro di bambini* a *Così ridevano*, in cui Amelio riprende la struttura a episodi da Visconti ma con stacchi più netti ed ellissi narrative marcate. Il periodo storico prescelto (quello degli anni '50 e '60) si giustifica con la necessità di ricostruire i fatti che hanno portato alla situazione attuale.

Martini insiste sulle analogie e sulle divergenze, evidenziando come in *Così ridevano* la famiglia perda la funzione di nucleo coeso e salvifico per diventare, al contrario, luogo di conflitto e origine di problematiche esistenziali. Amelio ribatte precisando che se in *Rocco* permane un atteggiamento manicheo, che divide nettamente bene e il male mentre e la famiglia viene rappresentata come nucleo unitario (dove uno dei fratelli riesce a realizzarsi con un lavoro dignitoso), al contrario *Così ridevano* presenta personaggi più grigi e la famiglia non più come rifugio ma come nucleo problematico; tale è ad esempio la figura di Pietro.

La scrittrice e il regista avviano una riflessione circa l'inquadramento di genere dell'opera, interrogandosi se essa possa essere ascritta al filone del cinema di mafia oppure al melodramma. Pur senza giungere a una definizione univoca, l'autore riconosce nella categoria del *melò* una possibile chiave interpretativa utile a collocare il film entro una precisa tradizione estetica.

Martini individua inoltre evidenti influenze di matrice scorsesiana; Amelio non nega tale lettura, precisando tuttavia di aver deliberatamente preso le distanze da una rappresentazione della mafia di carattere più "fiabesco", riconducibile a modelli autoriali come quelli di Coppola e Leone, al fine di restituire una dimensione più cruda e perturbante della realtà. Le fonti d'ispirazione dichiarate non si limitano al neorealismo o al cinema di Scorsese, ma includono anche rimandi interni alla filmografia dello stesso Amelio, come nel caso di *Colpire al cuore* (1982). In risposta a una domanda relativa alla trasposizione della storia nel linguaggio cinematografico, il regista sottolinea le difficoltà iniziali incontrate nella sua carriera nel confrontarsi con opere di carattere "socialmente impegnato". In tale

---

<sup>326</sup> Ibi, pp. 127-142.

<sup>327</sup> Ibi, pp. 100-114.

<sup>328</sup> Ibi, pp. 114-126.

contesto emergono ulteriori riferimenti, tra cui Antonioni e alcune opere di Vittorio De Sica, quali *Ladri di biciclette* (1948) e *Umberto D.* (1951), apprezzate per la loro capacità di rappresentare la quotidianità attraverso gesti minimi e dimensioni intime.

Per quanto concerne la rappresentazione dell'istituzione scolastica, Amelio evidenzia come il rapporto problematico del protagonista Pietro con la scuola derivi in larga misura da esperienze personali del regista. Analogamente, il tema della claustrofobia domestica, legato allo spazio familiare, si configura come una trasposizione diretta del vissuto autobiografico dell'autore.

L'analisi si estende poi alla componente musicale del film, fortemente radicata nella tradizione napoletana. Nell'articolo viene inoltre menzionato un incontro tra Amelio e Mario Monicelli, il quale avrebbe incoraggiato il regista a orientarsi verso il genere della commedia musicale.

Interrogato sul cinema statunitense, Amelio esprime una valutazione positiva riguardo alla diffusione di produzioni americane in Italia, soprattutto laddove esse si distinguano per elevata qualità. Seguono alcune considerazioni più generali sul sistema cinematografico: il regista sostiene la necessità di riconoscere pari dignità tanto al cinema commerciale quanto a quello d'autore, ammettendo al contempo la propria distanza dalle logiche produttive del cinema destinato al grande pubblico. Egli ritiene legittimo il sostegno statale all'industria cinematografica, pur sottolineando come tale intervento non debba generare aspettative esclusivamente orientate alla produzione di capolavori, ma anche di opere medie e artigianali.

Infine, viene affrontato il rapporto tra *Così ridevano* e gli altri film della cosiddetta trilogia (*Il ladro di bambini* e *L'America*). A differenza dei precedenti, caratterizzati da finali riconciliatori, il terzo capitolo si distingue per un esito più cupo e irrisolto, espressione delle inquietudini personali del regista. Secondo Amelio, tale scelta riflette una visione della società italiana contemporanea, percepita come composta prevalentemente da individui segnati da una condizione di profonda disperazione, incarnata emblematicamente nel personaggio di Giovanni<sup>329</sup>.

Sulla scia di quanto realizzato per Robert Altman, Emanuela Martini dedica, all'inizio del nuovo millennio, un breve contributo alla carriera di Gianni Amelio, intitolato *117 per il 2000. Gianni Amelio. La storia sotto le storie*, pubblicato su «Cineforum» nel giugno 2000.

L'articolo si apre con un riferimento a *Colpire al cuore*, presentato alla Mostra del Cinema di Venezia nel 1982 e distribuito nelle sale l'anno successivo. Secondo Martini, tale opera avrebbe potuto orientare il cinema italiano verso una direzione maggiormente incline ad affrontare tematiche scomode e di stringente attualità; tuttavia, tale prospettiva non è stata raccolta da altri autori. Il film, incentrato sul tema del terrorismo, si distingue infatti per una messa in discussione radicale del

---

<sup>329</sup> E. Martini, *Fratelli d'Italia. La storia raccontata attraverso la passione. Intervista a Gianni Amelio*, «Cineforum», a. 38, n. 8, ottobre 1998, pp. 8-16.

paradigma del cinema politico, spingendosi oltre i limiti fino ad allora ritenuti praticabili. «La secchezza calibrata della composizione narrativa e la tenerezza sofferta che scorre sotto, la possibilità del non detto, di guardare alle proprie spalle per capire il motivo per cui siamo diventati quello che siamo, di adombrare il collettivo attraverso il personale (e viceversa, il processo è identico e deve essere coincidente), tutto questo non è più del cinema italiano. O, almeno, non lo è come pratica costante. Ci sono solo tre autori che non mollano la presa in questa di rezione: Nanni Moretti, pronto a fare a pezzi il suo infinito sé per urlarci quanto siamo brutti, Marco Bellocchio, che filtra dal silenzio del passato un acuminato rendiconto del presente, e, appunto, Gianni Amelio. Sono i nostri soli autori internazionali (il quarto, Bernardo Bertolucci, deve ancora dimostrare di essere veramente tornato a raccontare storie che gli stanno a cuore e che ci riguardano)»<sup>330</sup>.

Tra i principali meriti riconosciuti ad Amelio, Martini sottolinea in primo luogo l'attenzione costante alla dimensione sociale e al rapporto tra individuo e contesto collettivo, elemento centrale nella costruzione dei suoi personaggi. A ciò si aggiunge una struttura narrativa peculiare, difficilmente assimilabile ai modelli dominanti del cinema italiano contemporaneo, che evita tuttavia il rischio di un intellettualismo autoreferenziale. Infine, la critica evidenzia la capacità del regista di modulare la componente emotiva senza che essa risulti predominante o retorica, qualità che Martini considera particolarmente rara nel panorama cinematografico attuale<sup>331</sup>.

Nel settembre 2022, all'interno della nuova serie *Cineforum Focus*, viene pubblicata l'intervista *Intervista a Gianni Amelio. Lo splendore nell'erba*, sempre a cura di Emanuela Martini, dedicata al lungometraggio *Il signore delle formiche* di Gianni Amelio (2022).

L'intervista si apre con una riflessione sulla scelta del titolo: il regista spiega come esso rimandi alla condizione del protagonista, Aldo Braibanti, schiacciato dalla società "come una formica", mentre l'attribuzione del termine "signore" intende restituire dignità e rilievo alla figura dell'intellettuale rispetto al contesto circostante. In merito alla genesi del progetto, Amelio precisa di non aver inizialmente preso in considerazione un film su Braibanti; l'idea nasce infatti da un contatto con Marco Bellocchio, che aveva ipotizzato la realizzazione di un documentario sullo scrittore, progetto poi non concretizzato. A seguito di ricerche su materiali audiovisivi, rivelatisi insufficienti per un documentario, Bellocchio suggerisce la realizzazione di un'opera di finzione, proposta che Amelio decide di accogliere.

Alla domanda sulle motivazioni che lo hanno spinto ad accettare il progetto, il regista sottolinea come la scrittura del film gli abbia consentito di affrontare un tema fino ad allora non esplorato nella sua filmografia, ovvero la rappresentazione di una relazione omosessuale. Rispetto alla struttura

---

<sup>330</sup> E. Martini, *117 per il 2.000. Gianni Amelio. La storia sotto le storie*, «Cineforum», a. 40, n. 5, giugno 2000, p. 56.

<sup>331</sup> *Ibidem*.

narrativa, Amelio chiarisce che il processo a Braibanti costituisce il nucleo centrale del racconto, mentre altre sequenze sono dedicate alla ricostruzione della vita dello scrittore, in particolare all'esperienza della scuola da lui fondata. In relazione al rapporto tra Braibanti e il Partito Comunista Italiano, il regista richiama l'adesione dello scrittore alla gioventù comunista toscana nel 1949. Per quanto riguarda il casting, Amelio evidenzia di aver privilegiato criteri legati alla voce e all'accento piuttosto che alla mera somiglianza fisica con i personaggi reali; tra gli interpreti figurano Elio Germano, Luigi Lo Cascio, Luca Marinelli e Anna Caterina Antonacci.

Circa l'accuratezza storica, il regista sottolinea l'intenso lavoro di ricerca volto a restituire una rappresentazione il più possibile fedele, pur ribadendo la necessità di un coinvolgimento personale nel racconto storico: «Se qualcosa è sepolto negli archivi e non ha relazioni con il tuo stato d'animo e con il presente, beh, meglio lasciar perdere. Sembra vero il contrario, ma quando racconti una storia pubblica, è indispensabile che tu la viva sulla tua pelle, di persona. E mai io ho raccontato una storia così vicina a me e alle necessità di oggi, anche personali»<sup>332</sup>.

Sul tema dell'omosessualità, Amelio riconosce i progressi compiuti nel tempo, evidenziando tuttavia come il percorso verso una piena accettazione sociale sia ancora incompleto. Egli osserva inoltre come la maggiore visibilità delle persone omosessuali nella società contemporanea abbia, in modo paradossale, contribuito anche a una più esplicita manifestazione dell'omofobia, sebbene oggi tali atteggiamenti siano più frequentemente oggetto di critica.

Un ulteriore elemento di rilievo riguarda la dimensione giudiziaria del film: Martini ricorda come quello a Braibanti sia stato un caso unico di processo per plagio, mentre Amelio sottolinea come tale accusa sia stata utilizzata in assenza di una legislazione specifica contro l'omosessualità, al fine di colpire una figura considerata scomoda. Per quanto concerne i personaggi femminili, il regista afferma di aver attribuito loro un ruolo significativo sin dalle fasi iniziali del progetto, in particolare attraverso le figure delle due madri e della ballerina. Sul piano dei dialoghi, egli precisa che una parte consistente deriva direttamente dalle fonti documentarie.

Martini propone inoltre un confronto con *Porte aperte* (1990), precedente opera di Amelio incentrata su un processo: il regista evidenzia come quel film riflettesse sul rischio di uno Stato che si fa assassino, mentre *Il signore delle formiche* affronta questioni ancora attuali, quali la discriminazione legata all'orientamento sessuale. In relazione alla possibile influenza del melodramma, Amelio riconosce la presenza di tale componente, attribuendola anche all'uso delle musiche di Giuseppe Verdi e all'ambientazione nelle cosiddette "terre verdiane". Infine, nel confronto con *Novecento* di Bernardo Bertolucci (1976), il regista definisce la propria opera come una sorta di controcampo, priva

---

<sup>332</sup> E. Martini, *Focus Intervista a Gianni Amelio. Lo splendore nell'erba*, «Cineforum nuova serie», a. 62, n. 7, settembre 2022, p. 59.

della dimensione eroica che caratterizza il film bertolucciano. Tornando al tema del melodramma, Amelio individua tuttavia in *Così ridevano* l'opera della propria filmografia più prossima a tale registro espressivo<sup>333</sup>.

---

<sup>333</sup> Ibidem.

## Bibliografia

### Bibliografia generale

- R. Altman, *Film/Genere*, Vita e Pensiero, Milano, 2004 (tit. orig. *Film/Genre*, BFI, London, 1999)
- P. Bertetto (a cura di), *Metodologie di analisi del film*, Laterza, Roma-Bari, 2006
- C. Bioni, *La storia della critica* in F. De Bernardinis (a cura di), *Storia del cinema italiano volume XII. 1970-1976*, Marsilio, Venezia, 2008, pp. 513-529
- C. Bioni, *Gli anni affollati. La cultura cinematografica italiana (1970-79)*, Carocci, Roma, 2009
- C. Bioni, *La critica cinematografica: un'introduzione*, Archetipolibri, Bologna, 2013
- F. De Bernardinis, *Robert Altman*, L'Unità/Il Castoro, Milano, 1995
- D. Dottorini, M. Morandini, B. Roberti, *Critica cinematografica*, in E. Siciliano (a cura di), *Enciclopedia del cinema*, vol. 2, Istituto dell'Enciclopedia Italiana Treccani, Roma, 2003, pp. 180-186
- E. Girlanda e A. Tella, *Woody Allen*, L'Unità/Il Castoro, Milano, 1995.
- S. Kracauer, *Teoria del film*, Il Saggiatore, Milano, 1995
- L. Malavasi, *Il linguaggio del cinema*, Pearson, Milano, 2019
- M. Marangi, L. Pellizzari, *Speciale Critica*, «Cineforum», a. 50, n. 7, settembre 2010, pp. 53-74
- M. Marangi, L. Pellizzari, *Speciale Critica. Interviste Emanuela Martini*, «Cineforum», a. 50, n. 7, settembre 2010, p. 69
- S. Neale, *Genre and Hollywood*, Routledge, London, 2000
- L. Pellizzari, *La cinematografia in Italia, 1929-59* in Gian Piero Brunetta (a cura di), *Storia del cinema mondiale. Volume quinto. Teorie, strumenti, memorie*, Einaudi, Torino, 2010, pp. 445-484
- A. Pezzotta, *La critica cinematografica*, Carocci, Roma, 2007 (2018)
- G. Rondolino, *Manuale del film: linguaggio, racconto, analisi*, UTET, Torino, 2011
- G. Rondolino, *La critica* in P. Bertetto (a cura di), *Storia del cinema italiano. Uno sguardo d'insieme*, Marsilio, Venezia, 2011, pp. 394-411
- A. Sainati, M. Gaudiosi, *Analizzare i film*, Marsilio, Venezia, 2007
- T. Schatz, *Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking, and The Studio System*, McGraw-Hill, New York, 1981
- M. Scollo Lavizzari, *Cineforum*, in E. Siciliano (a cura di), *Enciclopedia del cinema*, vol. 2, Istituto dell'Enciclopedia Italiana Treccani, Roma, 2003, pp. 26-27
- V. Tosi, *L'organizzazione della cultura cinematografica* in Callisto Cosulich (a cura di), *Storia del cinema italiano volume VII. 1945-1948*, Marsilio Edizioni, Venezia, 2003, pp. 497-514

### Volimi di Emanuela Martini

- E. Martini, C. Salizzato (con la collaborazione di C. Camerini), *Break-up di Marco Ferreri (Italia, 1964)*, Mostra Internazionale del Nuovo Cinema, Roma, 1984
- E. Martini, C. Salizzato (con la collaborazione di C. Camerini), *Al momia (la mummia) di Shadi Abd Al-Salam (Egitto, 1969)*, Arengo Production, Roma, 1984
- E. Martini, *Michael Powell, Emeric Pressburger*, La nuova Italia (Il Castoro cinema), Firenze, 1989
- E. Martini, *Storia del cinema inglese 1930-1990*, Marsilio, Venezia, 1991
- E. Martini, A. Crespi, *Segreti e bugie. Un film di Mike Leigh*, BIM Stampa, Roma, 1996
- E. Martini, *Il lungo addio. L'America di Robert Altman*, Lindau, Torino, 2000
- E. Martini, *Gianni Amelio*, Il Castoro, Milano, 2006

### Curatele di Emanuela Martini

- E. Martini (a cura di), *Lo specchio di Galadriel: materiali per un "corteggiamento discreto" del cinema fantastico*, Centro ARCI regionale, Bologna, 1979
- E. Martini, P. Mereghetti, E. Magrelli (a cura di), *Mostra internazionale del cinema: La Biennale di Venezia 1982: catalogo*, La Biennale di Venezia, Venezia, 1982

- E. Martini, E. Magrelli (a cura di), *Il rito, la rivolta: il cinema di Nagisa Oshima*, Di Giacomo, Roma, 1984
- E. Martini (a cura di), *James Ivory*, Bergamo Film Meeting, Bergamo, 1985
- E. Martini (a cura di), *Yilmaz Güney*, Di Giacomo, Roma, 1986
- E. Martini, P. Detassis (a cura di), *Il cinema di Carmelo Bene*, Comune di Modena, Modena, 1986
- E. Martini (a cura di), *Powell & Pressburger*, CPZ, Cenate Sotto, 1986
- E. Martini (a cura di), *Ealing Studios*, CPZ, Cenate Sotto, 1988
- E. Martini (a cura di), *Bergamo Film Meeting 1987. Quinta mostra-mercato internazionale del cinema d'essai. Catalogo*, CPZ, San Paolo D'Argon, 1987
- E. Martini (a cura di), *Edgar G. Ulmer*, CPZ, San Paolo D'Argon, 1989
- E. Martini (a cura di), *Hammer e dintorni*, Bergamo Film Meeting, Bergamo, 1990
- E. Martini (a cura di), *Free Cinema e dintorni: nuovo cinema inglese 1956-1968*, EDT, Torino, 1991
- E. Martini (a cura di), *Thorold Dickinson*, CPZ, San Paolo D'Argon, 1991
- E. Martini (a cura di), *Roger Corman*, CPZ, San Paolo D'Argon, 1991
- E. Martini (a cura di), *Il nuovo mondo di Roger Corman*, CPZ, San Paolo D'Argon, 1991
- E. Martini (a cura di), *Innamorati e lecca lecca: indipendenti americani anni '60*, Lindau, Torino, 1992 (e 1996)
- E. Martini (a cura di), *Mike Leigh. Launder e Gilliat*, Bergamo Film Meeting, Bergamo, 1993
- E. Martini, S. Della Casa (a cura di), *Riccardo Freda*, Stefanoni, Bergamo, 1993
- E. Martini (a cura di), *Gainsborough Picture A*, Stefanoni, Bergamo, 1994
- E. Martini (a cura di), *Gregory La Cava. Musical MGM*, Stefanoni, Bergamo, 1995
- E. Martini (a cura di), *Peter Sellers*, Stefanoni, Bergamo, 1996
- E. Martini, A. Tedeschi Turco (a cura di), *Passioni: mezzo secolo di mélo inglese*, CR Edizioni, Verona, 1996
- E. Martini (a cura di), *Free cinema e dintorni: nuovo cinema inglese 1956-1968*, Lindau, Torino, 1998
- E. Martini (a cura di), *Ombre che camminano. Shakespeare nel cinema*, Lindau, Torino, 1998
- E. Martini (a cura di), *Gianni Amelio: le regole e il gioco*, Lindau, Torino, 1999
- E. Martini (a cura di), *Franca Valeri. Una signora molto snob*, Lindau, Torino, 2000
- E. Martini (a cura di), *John Huston*, Il Castoro, Milano, 2000
- E. Martini (a cura di), *Robert Siodmak*, Stefanoni, Bergamo, 2000
- E. Martini (a cura di), *Film TV. Annuario del cinema 1999: le recensioni, il box-office, le interviste, le curiosità*, Lindau, Torino, 2000
- E. Martini (a cura di), *Uno scrittore in vendita: Graham Greene e il cinema*, Stefanoni, Bergamo, 2001
- E. Martini (a cura di), *Annuario Film TV del cinema 2000: le recensioni, il box-office, le interviste, le curiosità*, Edm, Milano, 2001
- E. Martini (a cura di), *Colpire al cuore. Bergamo nel cinema*, Sesaab, Bergamo, 2002
- E. Martini (a cura di), *Annuario film TV del cinema 2001: le recensioni, il box-office, gli approfondimenti, le curiosità*, Edm, Milano, 2002
- E. Martini, A. Signorelli. A. Invernici (a cura di), *Georges Simenon... Mon petit cinema*, Bergamo, 2003
- E. Martini (a cura di), *Annuario film TV del cinema 2003: le recensioni, il box-office, gli approfondimenti, le curiosità*, Edm, Milano, 2004
- E. Martini (a cura di), *About Lindsay Anderson*, Bergamo Film Meeting, Bergamo, 2004
- E. Martini (a cura di), *Accadde domani: fantascienza inglese dalla Guerra Fredda all'Apocalisse*, Stefanoni, Bergamo, 2005
- E. Martini (a cura di), *Annuario film TV del cinema 2004: le recensioni, il box-office, gli approfondimenti, le curiosità*, Edm, Milano, 2005
- E. Martini (a cura di), *David Lean: colore e polvere*, Bergamo Film Meeting, Bergamo, 2006
- E. Martini, Jim Healy (a cura di), *John Cassavetes*, Il Castoro, Milano, 2007

- E. Martini (a cura di) con la collaborazione di A. Invernici, *Ricorda la rabbia*, Stefanoni, Bergamo, 2007
- E. Martini (a cura di), *Annuario film TV del cinema 2006: le recensioni, il box-office, gli approfondimenti, le curiosità*, Tiche, Milano, 2007
- E. Martini, M. Gervasini (a cura di), *Jean Pierre Melville*, Il Castoro, Milano, 2008
- E. Martini, (a cura di), *British Renaissance: gioventù, amore e rabbia nel cinema inglese degli anni Ottanta*, Il Castoro, Milano, 2008
- E. Martini (a cura di), *Carol Reed*, Bergamo Film Meeting, Bergamo, 2009 (2016)
- E. Martini (a cura di), *Nicholas Ray*, Il Castoro, Milano, 2009
- E. Martini (a cura di), *Marlene Dietrich*, Filmfestival del Garda, 2009
- E. Martini (a cura di), *Che cosa guardo stasera? DVD per tutte le occasioni (anche le più strane)*, Il Castoro, Milano, 2010
- E. Martini (a cura di), *Robert Altman*, Il Castoro, Milano, 2011
- E. Martini (a cura di), *Joseph Losey*, Il Castoro, Milano, 2012
- E. Martini (a cura di), *New Hollywood*, Il Castoro, Milano, 2014
- E. Martini (a cura di), *Pecore elettriche: la Terra vista dal cinema*, Il Castoro, Milano, 2015
- E. Martini (a cura di), *Brian De Palma*, Il Castoro, Milano, 2017
- E. Martini (a cura di), *Il cinema di Powell e Pressburger*, Il Castoro, Milano, 2018
- E. Martini (a cura di), *Da Caligari agli zombie: l'horror classico (1919-1959)*, Il Castoro, Milano, 2019
- E. Martini (a cura di), *Gianni Amelio, la chiavi del cinema*, «Bianco e Nero», vol. 605, 2023

#### **Regesto articoli e contributi scritti da Emanuela Martini per «Cineforum»**

- E. Martini, *L'immagine della città nel cinema*, «Cineforum», a. 16, n. 1-2, gennaio-febbraio 1976, pp. 19-33
- E. Martini, *Riscoperta del cinema di fantascienza*, «Cineforum», a. 16, n. 6, giugno 1976, pp. 329-344
- E. Martini, *L'assenza della donna nell'ultimo cinema americano*, «Cineforum», a. 16, n. 12, dicembre 1976, p. 739-754
- E. Martini, *Sotto il selciato c'è la spiaggia di Helma Sanders*, «Cineforum», a. 17, n. 1, gennaio 1977, pp. 63-74
- E. Martini, *Il nostro cinema a distanze "coloniali" da quello americano*, «Cineforum», a. 17, n. 3, marzo 1977, pp. 182-196
- E. Martini, *America meno amara*, «Cineforum», a. 17, n. 4, aprile 1977, pp. 267-275
- E. Martini, *Il re dei giardini di Marvin di Bob Rafelson*, «Cineforum», a. 17, nn. 5-6, maggio-giugno 1977, pp. 381-390
- E. Martini, *Cria Cuervos di Carlos Saura*, «Cineforum», a. 17, n. 9, settembre 1977, pp. 529-539
- E. Martini, *Tre donne di Robert Altman*, «Cineforum», a. 17, n. 11, novembre 1977, pp. 674-683
- E. Martini, *L'occhio privato di Robert Benton*, «Cineforum», a. 17, n. 12, dicembre 1977, pp. 771-775
- E. Martini, *L'ennesimo ritorno di "Via col vento"*, «Cineforum», a. 18, n. 3, marzo 1978, pp. 92-96
- E. Martini, *Il capitale americano nelle comunicazioni di massa italiane-capitolo primo e capitolo secondo*, «Cineforum», a. 18, n. 4 (aprile 1978), p. 163-188
- E. Martini, *Il capitale americano nelle comunicazioni di massa italiane-capitolo terzo*, «Cineforum», a. 18, n. 5, maggio 1978, pp. 243-270
- E. Martini, *Io e Annie di Woody Allen*, «Cineforum», a. 18, n. 9, settembre 1978, pp. 537-549
- E. Martini, *Filmoguida - Due vite una svolta*, «Cineforum», a. 19, nn. 1-2, gennaio-febbraio 1979, pp. 76-77
- E. Martini, *Dove può portare l'escalation del "fantastico"*, «Cineforum», a. 19, n. 3, marzo 1979, pp. 103-117

- E. Martini, *L'orologio di Saint Paul che la festa cominci... il giudice e l'assassino di Bernard Tavernier*, «Cineforum», a. 19, n. 4, aprile 1979, pp. 225-235
- E. Martini, *Filmoguida - Alta Tensione*, «Cineforum», a. 19, n. 5, maggio 1979, pp. 316-317
- E. Martini, *Un matrimonio di Robert Altman*, «Cineforum», a. 19, nn. 6-7, giugno-luglio 1979, pp. 370-381
- E. Martini, *Interiors di Woody Allen*, «Cineforum», a. 19, n. 8, agosto 1979, pp. 463-468
- E. Martini, *Lascia perplessi il cinema americano degli anni '70 formato Pesaro*, «Cineforum», a. 19, n. 9, settembre 1979, pp. 509-514
- E. Martini, *Quinted di Robert Altman*, «Cineforum», a. 19, n. 11, novembre 1979, pp. 692-699
- E. Martini, *Filmoguida - Dracula - Il signore degli anelli*, a. 19, n. 12, dicembre 1979, pp. 791-793
- E. Martini, *Manhattan di Woody Allen*, «Cineforum», a. 20, nn. 1-2, gennaio-febbraio 1980, pp. 27-33
- E. Martini, *Filmese - Amore al primo morso - Harry e Tonto*, «Cineforum», a. 20, nn. 1-2, gennaio-febbraio 1980, pp. 71-73
- E. Martini, *Una coppia perfetta di Robert Altman*, «Cineforum», a. 20, n. 3, marzo 1980, pp. 121-125
- E. Martini, *Filmese - All americans boys - Amityville horror*, «Cineforum», a. 20, n. 3, marzo 1980, pp. 158-159
- E. Martini, G. Rinaldi, P. Vecchi, *Incontro con Joseph Losey: "tutti politici i miei film"*, «Cineforum», a. 20, n. 4, aprile 1980, pp. 176-179
- E. Martini, *Il pornografo di John Byrum*, «Cineforum», a. 20, n. 4, aprile 1980, pp. 234-238
- E. Martini, *Filmese - E ora punto e a capo - Kramer contro Kramer - Scusi dov'è il West? - Il matto*, «Cineforum», a. 20, n. 4, aprile 1980, pp. 239-244
- E. Martini, *Yankees di John Schlesinger*, «Cineforum» a. 20, n. 5, maggio 1980, pp. 317-322
- E. Martini, *Filmese-Fog*, «Cineforum», a. 20, n. 5, maggio 1980, pp. 333-334
- E. Martini, *1941, allarme a Hollywood di Steven Spielberg*, a. 20, n. 6, giugno 1980, pp. 372-379
- E. Martini, *Filmese-Home movies-Tom Horn*, «Cineforum», a. 20, n. 6, giugno 1980, pp. 409-412
- E. Martini, *Filmese-Il detective con la faccia di Bogart*, «Cineforum», a. 20, nn. 7-8, luglio-agosto 1980, p. 535
- E. Martini, *The trouble with Alfred*, «Cineforum», a. 20, n. 9, settembre 1980, pp. 579-585
- E. Martini, *La Biennale-I film. Una piazza berlinese, dei fucili e poche altre storie*, «Cineforum», a. 20, n. 10, ottobre 1980, pp. 633-637
- E. Martini, *Una notte d'estate (Gloria) di John Cassavetes*, «Cineforum», a. 20, n. 11, novembre 1980, pp. 765-770
- E. Martini, *Filmese-L'impero colpisce ancora-Kagemusha, l'ombra del guerriero-saranno famosi*, «Cineforum», a. 20, n. 11 (novembre 1980), pp. 778-781
- E. Martini, *Il cinema spagnolo - Appunti sul cinema spagnolo (con l'occhio a quello italiano)*, «Cineforum», a. 20, n. 12, dicembre 1980, pp. 810-814
- E. Martini, *Filmese - Il pap'occhio - E io mi gioco la bambina*, «Cineforum», a. 20, n. 12, dicembre 1980, pp. 906-908
- E. Martini, *La morte diretta di Bernard Tavenier*, «Cineforum», a. 21, n. 1, gennaio 1981, pp. 36-40
- G. De Marinis, P. Gaeta, F. La Polla, S. Maso, E. Martini, T. Masoni e A. Piccardi, L. Stefanoni, *Filmese*, «Cineforum», a. 21, n. 1, gennaio 1981, pp. 62-75
- E. Martini, *L'irridente dissidenza del "catacomico". John "Schifezza" Belusci*, «Cineforum», a. 21, nn. 2-3 febbraio-marzo 1981, pp. 16-22
- E. Martini, *Speciale Shining. Storia della porta*, «Cineforum», a. 21, nn. 2-3, febbraio-marzo 1981, pp. 26-28
- E. Martini, *Vestito per uccidere di Brian de Palma*, «Cineforum», a. 21, n. 4, aprile 1981, pp. 68-72
- E. Martini, *The elephant man di David Lynch*, «Cineforum», a. 21, n. 5, Maggio 1981, pp. 55-59
- E. Martini, *Cannes 81. Memorie di sopravvissuti*, «Cineforum», a. 21, nn. 6-7, giugno-luglio 1981, pp. 8-12

- E. Martini, *Caccia alla mostra. Salsomaggiore e Cattolica: avanti retro*, «Cineforum», a. 21, n. 8, agosto 1981, pp. 21-24
- E. Martini, *Venezia 81. Hollywood fa brillare la logica del "già noto"*, «Cineforum», a. 21, n. 9, settembre 1981, pp. 15-18
- E. Martini, *I predatori dell'arca perduta di Steven Spielberg*, «Cineforum», a. 21, n. 10, ottobre 1981, pp. 55-63
- S. Bortolussi, E. Comuzio, G. De Marinis, D. Ferrario, E. Martini e T. Masoni, *Filmese*, «Cineforum», a. 21, n. 10, ottobre 1981, pp. 68-77
- E. Martini, *Il postino suona sempre due volte di Rob Rafelson*, «Cineforum», a. 21, n. 11, novembre 1981, pp. 51-56
- E. Martini, *La donna del tenente francese di Karel Reisz*, «Cineforum», a. 21, n. 12, dicembre 1981, pp. 45-50
- E. Martini, *Speciale "Gli anni di piombo". Non tratteniamoci dal dire che "diverte"*, «Cineforum», a. 22, n. 3 marzo 1982, pp. 27-30
- G. De Marinis, E. Martini, A. Piccardi, *Filmese*, «Cineforum», a. 22, n. 3, marzo 1982, pp. 74-78
- E. Comuzio, E. Martini, L. Stefanoni, *Filmese*, «Cineforum», a. 22, n. 4, aprile 1982, pp. 76-80
- E. Martini, *Incontri cinematografici di Salsomaggiore | Salsomaggiore '82. Ipotesi per il cinema degli anni pari*, «Cineforum», a. 22, n. 5, maggio 1982, pp. 15-19
- E. Martini, *Reds di Warren Beatty*, «Cineforum», a. 22, n. 5, maggio 1982, pp. 35-42
- E. Martini, *Cannes '82. Un mondo di folle solitarie*, «Cineforum», a. 22, n. 6, giugno 1982, pp. 8-12
- S. Bortolussi, A. Crespi, E. Martini e G. De Marinis, *Filmese*, «Cineforum», a. 22, n. 6, giugno 1982, pp. 78-80
- E. Martini, *Il melodramma cinematografico: la magnifica ossessione. È il rombo del cannone o il mio cuore che batte?*, «Cineforum», a. 22, nn. 7-8, luglio-agosto 1982, pp. 29-36
- E. Martini e G. De Santis, *Filmese e Libri* «Cineforum», a. 22, nn. 7-8, luglio-agosto 1982, pp. 79-80
- E. Martini, *Venezia '82. La cinquantenne ripetente. Lo stato delle cose*, «Cineforum», a. 22, n. 10, ottobre 1982, pp. 3-12
- E. Martini, *Una commedia sexy in una notte di mezza estate di Woody Allen*, «Cineforum», a. 22, n. 11, novembre 1982, pp. 51-56
- E. Comuzio, E. Martini, T. Masoni, A. Piccardi, *Filmese*, «Cineforum», a. 22, n. 11, novembre 1982, pp. 71-76
- E. Martini, *Victor Victoria di Blake Edwards*, «Cineforum», a. 22, n. 12, dicembre 1982, pp. 45-54
- S. Bortolussi, E. Martini e T. Masoni, *Filmese*, «Cineforum», a. 22, n. 12, dicembre 1982, pp. 77-80
- E. Martini, *Speciale E.T. Il cinema "totale" di Steven Spielberg*, «Cineforum», a. 23, nn. 1-2, gennaio-febbraio 1983, pp. 37-44
- E. Martini, *Hollywood-lo studio system - La rassegna della mostra del cinema di Pesaro su "Hollywood-lo studio system". Il marchio di fabbrica fuor di esorcismi e di mode esaltatorie*, «Cineforum», a. 23, n. 3, marzo 1983, pp. 11-15
- E. Martini, *Cannes 83. Il significato della vita*, «Cineforum», a. 23, n. 5, maggio 1983, pp. 14-16
- E. Martini, *Libri. Cinema indipendente USA e Postilla da Cannes. C'era una volta*, «Cineforum», a. 23, n. 6, giugno 1983, pp. 3-10
- E. Martini, *Mostra di Pesaro. Cinemasia '83 a Pesaro. Un estraneo con qualcosa di familiare*, «Cineforum», a. 23, nn. 7-8, luglio-agosto 1983, pp. 7-12
- E. Martini, *Mostra di Venezia. L'America della spettacolarità*, «Cineforum», a. 23, n. 9, settembre 1983, pp. 5-8
- E. Martini, A. Piccardi, *Filmese*, «Cineforum», a. 23, n. 9, settembre 1983, pp. 77-80
- E. Martini, *Monty Python: il senso della vita di Terry Jones*, «Cineforum», a. 23, n. 10, ottobre 1983, pp. 61-66
- E. Martini, *Zelig di Woody Allen*, «Cineforum», a. 23, n. 11, novembre 1983, pp. 32-36

- E. Martini, *Libri. Hollywood verso la televisione. I primi passi della produzione hollywoodiana nella nuova zona dell'immaginario collettivo. Televisione o morte*, «Cineforum», a. 24, n. 3, marzo 1984, pp. 35-40
- E. Comuzio, E. Martini, T. Masoni, *Filmese e Libri*, «Cineforum», a. 24, n. 3, marzo 1984, pp. 75-80
- E. Martini, *Christine la macchina infernale di John Carpenter*, «Cineforum», a. 24, n. 5, maggio 1984, pp. 56-60
- E. Martini, P. Vecchi, A. Piccardi, D. Ferrario G. Rinaldi, A. Crespi, G. De Marinis, F. Grosoli, C. M. Valentinetti, *Cannes 84. Selezione ufficiale*, «Cineforum», a. 24, nn. 6-7, giugno-luglio 1984, pp. 5-37
- E. Martini *Il grande freddo di Lawrence Kasdan*, «Cineforum», a. 24, nn. 6-7 (giugno-luglio 1984), p. 55-60
- E. Martini, *Venezia 84. XLI Mostra: Con-fusione*, «Cineforum», a. 24, n. 9, settembre 1984, pp. 9-20
- E. Martini, *Speciale Leone. La fine dell'infanzia*, «Cineforum», a. 24, n. 10, ottobre 1984, pp. 30-35
- E. Martini, *Broadway Danny Rose di Woody Allen*, «Cineforum», a. 24, n. 11, novembre 1984, pp. 67-71
- E. Comuzio, G. De Santi, M. Garritano, E. Martini, A. Piccardi e G. Pironi, C. Salizzato, *Filmese e Libri*, «Cineforum», a. 24, n. 12, dicembre 1984, pp. 66-72
- E. Martini, *Libri. Hollywood, TV. Dissolvenza incrociata*, «Cineforum», a. 25, n. 1, gennaio 1985, pp. 17-19
- E. Martini, *Gremlins di Joe Dante*, «Cineforum», a. 25, n. 1, gennaio 1985, pp. 57-62
- A. Crespi e E. Martini, *Film-Maker. Lontano da Roma e Schede dei film premiati - Gli undici premiati*, «Cineforum», a. 25, nn. 2-3, febbraio-marzo 1985, pp. 3-10
- E. Martini, *Ghostbusters di Ivan Reitman*, «Cineforum», a. 25, n. 4, aprile 1985, pp. 61-66,
- E. Comuzio, A. Crespi, G. De Marinis, D. Ferrario, E. Martini, A. Piccardi, G. Rinaldi, P. Vecchi, *Cannes 85. Selezione ufficiale*, «Cineforum», a. 25, nn. 6-7, giugno-luglio 1985, pp. 6-44
- E. Martini, *Speciale Woody Allen. Girando intorno alla quarta parete. Woody Allen da "Provaci ancora, Sam" a "La rosa purpurea del Cairo"*, «Cineforum», a. 25, n. 9, settembre 1985, pp. 54-60
- E. Martini, *Venezia 85. Indietro nel futuro*, «Cineforum», a. 25, n. 10, ottobre 1985, pp. 30-33
- E. Martini, *Cercasi Susan disperatamente di Susan Seidelman*, «Cineforum», a. 25, n. 11, novembre 1985, pp. 85-90
- E. Martini, *Il nuovo Western. Più che un rilancio, omaggi al passato*, «Cineforum», a. 26, n. 3, marzo 1986, pp. 23-25
- E. Martini, *Berlino 86. Un cinema che è sempre lì per decollare*, «Cineforum», a. 26, n. 4, aprile 1986, pp. 3-7
- E. Martini, *Cannes 86. Produzioni d'autore, Selezione ufficiale, Un certain regard, Semaine de la critique, Quinzaine des réalisateurs, Mercato e sezioni varie*, «Cineforum», a. 26, nn. 6-7, giugno-luglio 1986, pp. 14-56
- E. Martini, *Hannah e le sue sorelle di Woody Allen*, «Cineforum», a. 26, n. 8, agosto 1986, pp. 63-68
- E. Martini, *Cronache. Venezia in sintesi*, «Cineforum», a. 26, n. 9, settembre 1986, pp. 4-5
- E. Martini, *Follia d'amore di Robert Altman*, «Cineforum», a. 26, n. 9, settembre 1986, pp. 77-82
- E. Martini, *Venezia 86. Ombre deformanti sul panorama anglo-americana*, «Cineforum», a. 26, n. 10, ottobre 1986, pp. 17-21
- E. Martini, *Mona lisa di Neil Jordan*, «Cineforum», a. 26, n. 10, ottobre 1986, pp. 75-78
- S. Bortolussi, E. Comuzio, E. Martini, *Filmese*, «Cineforum», a. 26, n. 10, ottobre 1986, pp. 89-95
- E. Martini, *Torino: Cinema Giovani. Ipotesi per i cineasti futuri*, «Cineforum», a. 26, n. 11, novembre 1986, pp. 16-18
- D. Catozzo, E. Comuzio, E. Martini, *Filmese e Visti in Tv*, «Cineforum», a. 26, n. 11, novembre 1986, pp. 74-76
- E. Martini, *Ancona 86: i modi di produzione del cinema italiano. Sotto il segno della Titanus*, «Cineforum», a. 26, n. 12, dicembre 1986, pp. 7-12
- E. Martini, *Velluto blu di David Lynch*, «Cineforum», a. 26, n. 12, dicembre 1986, pp. 41-46

- E. Martini, *Speciali Cinema anni '90: Italia. La fatica del cinema*, «Cineforum», a. 27, nn 1-2, gennaio-febbraio 1987, pp. 14-15
- S. Bortolussi, G. De Marinis, G. De Santi, E. Martini, L. Pelizzari, M. Sesti, *Filmese e Visti in Tv*, «Cineforum», a. 27, nn. 1-2, gennaio-febbraio 1987, pp. 88-97
- E. Martini, *Libri. Alla sedicesima edizione. Rotterdam: un festival in cerca di contesto*, «Cineforum», a. 27, n. 3, marzo 1987, pp. 7-11
- E. Martini, *Speciale Cinema italiano-2. Che cosa e come si produce. Il futuro nascosto in una selva di sigle produttive*, «Cineforum», n. 3, marzo 1987, pp. 22-29
- E. Martini, *Festival di Berlino. Berlino '87. Frammenti di un cinema del millennio*, «Cineforum», a. 27, n. 4, aprile 1987, pp. 7-14
- E. Martini, *Speciale Cinema italiano 3: i registi. L'ultima spiaggia*, «Cineforum», a. 27, n. 4, aprile 1987, pp. 48-49
- E. Martini, *Speciale Cinema italiano 4: l'art 28. Il malinconico destino dei "prodotti e abbandonati" e Intervista a Daniele Segre. Segre: dobbiamo diventare anche dei buoni imprenditori*, «Cineforum», a. 27, n. 5, maggio 1987, pp. 38-50
- E. Martini, *Il colore dei soldi di Martin Scorsese*, «Cineforum», a. 27, n. 5, maggio 1987, pp. 65-70
- E. Martini, *Cannes 87. Un cinema con meno confini*, «Cineforum», a. 27, nn. 6-7, giugno-luglio 1987, pp. 7-12
- L. Barisone, E. Comuzio, A. Crespi, D. D'Angelo, G. De Marinis, P. Detassis, B. Fornara, F. Grosoli, E. Martini, A. Piccardi, G. Rinaldi, A. Signorelli, G. Spagnoletti, P. Vecchi, *Cannes 87. I film in concorso*, «Cineforum», a. 27, nn. 6-7, giugno-luglio 1987, pp. 7-48
- E. Martini, *Venezia 87. Retrospectiva Mankiewicz. Gli strani inteerludi di Joseph L. Mankiewicz*, «Cineforum», a. 27, n. 10, ottobre 1987, pp. 25-30
- E. Comuzio, A. Crespi, E. Martini, M. Milanese, *Filmese*, «Cineforum», a. 27 n. 10, ottobre 1987, pp. 92-96
- E. Martini, *Cinema Giovani a Torino. "Corto" e video senza complessi*, «Cineforum», a. 27, n. 11, novembre 1987, pp. 17-19
- F. Chiacchiarri, A. Conforti, A. Crespi, E. Martini, G. Rinaldi, *Filmese e Visti in Tv*, «Cineforum», a. 27, n. 11, novembre 1987, pp. 87-93
- E. Martini, *Speciale The dead. Di pari passo con l'amore e la morte*, «Cineforum», a. 27, n. 12, dicembre 1987, pp. 22-29
- E. Martini, *I mutanti della porta accanto. Incubi e mostri della commedia americana anni '80*, «Cineforum», a. 27, n. 12, dicembre 1987, pp. 37-52
- E. Martini, *Speciale Cinema inglese. Blade Runner sul Tamigi. Produzioni innovative*, «Cineforum», a. 28, nn. 1-2, gennaio-febbraio 1988, pp. 16-33
- E. Martini, *Speciali "88". Sei storie produttive esemplari: 1) gli Ealing Studios*, «Cineforum», a. 28, n. 5, maggio 1988, pp. 24-44
- E. Martini, *Cannes 88. La "fatica" dello spettatore*, «Cineforum», a. 28, n. 6, giugno 1988, pp. 5-7
- E. Arosio, L. Barisone, E. Comuzio, A. Crespi, F. D'Angelo, G. De Marinis, P. Detassis, B. Fornara, E. Martini, A. Piccardi, G. Rinaldi, G. Spagnoletti, P. Vecchi, *Cannes 88. I film in concorso*, «Cineforum», a. 28, n. 6, giugno 1988, pp. 12-50
- E. Martini, *Mostra di Pesaro 88. Storie del passato e del futuro: il nuovo cinema di Taiwan*, «Cineforum», a. 28, nn. 7-8, luglio-agosto 1988, pp. 7-13
- E. Martini, *Mostra di Pesaro 88. Evento speciale: i giovani del cinema italiano*, «Cineforum», a. 28, nn. 7-8, luglio-agosto 1988, pp. 11-13
- E. Martini, *Venezia 88. Nell'area anglofona*, «Cineforum», a. 28, n. 9, settembre 1988, pp. 13-18
- F. Chiacchiarri, E. Martini, T. Masoni, A. Puccardi, G. Rinaldi, C. Salizzato, L. Stefanoni, *Filmese*, «Cineforum», a. 28, n. 9, settembre 1988, pp. 90-96
- E. Martini, *Speciale L'ultima tentazione di Cristo. La passione di Scorsese*, «Cineforum», a. 28, n. 10, ottobre 1988, pp. 30-37

- E. Martini, *Torino Cinema Giovani. Rivincita sul "lungo"*, «Cineforum», a. 28, n. 11, novembre 1988, pp. 4-7
- E. Martini, C. Salizzato, L. Stefanoni, *Filmese*, «Cineforum», a. 28, n. 11, novembre 1988, pp. 91-94
- E. Martini, *Cinema e rivoluzione francese. Di là dalla Manica: eccentrici e sportivi*, «Cineforum», a. 29, n. 4, aprile 1989, pp. 35-38
- E. Martini, *Speciale "Inseparabili". Il sogno della mutazione impossibile*, «Cineforum», a. 29, n. 4, aprile 1989, pp. 75-79
- E. Martini, *Cannes 89. Sotto i quaranta*, «Cineforum», a. 29, n. 6, giugno 1989, pp. 5-8
- E. Arosio, Artese, L. Barisone, E. Comuzio, A. Crespi, L. Cuciniello, S. Della Casa, G. De Marinis, P. Detassis, B. Fornara, L. Grandini, E. Martini, A. Piccardi, G. Rinaldi e G. Spagnoletti, P. Vecchi, *Cannes 89. Film in concorso*, «Cineforum» a. 29, n. 6, giugno 1986, pp. 12-55
- M. Alutto, F. Chiacchiari, S. Della Casa, P. Detassis, E. Martini, D. Salvi, M. Sesti, F. Troiano, V. Zagarrio, *Speciale Horror anni 80. Il visibile e il mostruoso. Congiunture e confutazioni e Gli autori e il genere*, «Cineforum», a. 29, nn. 7-8, luglio-agosto 1989, pp.32-86
- E. Martini, *Speciale Horror anni 80. Una postfazione: che fine ha fatto Roman?*, «Cineforum», a. 29, nn. 7-8, luglio-agosto 1989, pp. 95-106
- E. Martini, *Locarno 89. Monty Python's Flying Circus: il "nonsense" della vita*, «Cineforum», a. 29, n. 9, settembre 1989, pp. 28-32
- E. Martini, *Palombella rossa di Nanni Moretti. Intervista a Nanni Moretti*, «Cineforum», a. 29, n. 10, ottobre 1989, pp. 64-67
- E. Martini, *Le avventure del barone di Munchausen di Terry Gilliam e Erik il vichingo di Terry Jones*, «Cineforum», a. 29, n. 11, novembre 1989, pp. 63-67
- E. Martini, *Torino: Cinema Giovani. London Film Festival. Fisionomie di indipendenti a confronto*, «Cineforum», a. 29, n. 12, dicembre 1989, pp. 30-33
- E. Martini, *Flashback 1949. Idolo infranto e Il terzo uomo di Carol Reed*, «Cineforum», a. 29, n. 12, dicembre 1989, pp. 59-65
- E. Martini, *Speciale: dagli anni '80 ai '90. Bilanci e previsioni. Verso gli anni '90*, «Cineforum», a. 30, nn. 1-2, gennaio-febbraio 1990, pp. 35-38
- E. Martini, *Libri*, «Cineforum», a. 30, n. 3, marzo 1990, p. 2
- F. La Polla, E. Martini, *Crimini e misfatti di Woody Allen. Tragedia senza tempo*, «Cineforum», a. 30, n. 5 maggio 1990, pp. 54-56
- E. Martini, *Cannes '90. L'inquietudine della favola*, «Cineforum», a. 30, n. 6, giugno 1990, pp. 7-9
- E. Arosio, A. Barbera, F. Berti, S. Della Casa, E. Comuzio, A. Crespi, F. D'Angelo, G. De Marinis, B. Fornara, L. Gandini, F. Grosoli, P. Loffreda, E. Martini, M. Milanese, A. Piccardi, M. Pioppo, G. Rinaldi, A. Signorelli, G. Spagnoletti, P. Vecchi, *Cannes '90. I film in concorso*, «Cineforum», a. 30, n. 5, maggio 1990, pp. 14-64
- E. Martini, *Flashback. Da Oliver a Branagh: "Enrico v" quarantacinque anni dopo*, «Cineforum», a. 30, nn. 7-8, luglio-agosto 1990, pp. 79-84
- E. Martini, *Venezia '90. Martin Scorsese: l'uomo orchestra*, «Cineforum», a. 30, n. 10, ottobre 1990, pp. 13-17
- E. Martini, S. Zambetti, «Cineforum», a. 31, nn. 1-2, gennaio-febbraio 1991, pp. 1-2
- E. Martini, *Il silenzio degli innocenti di Jonathan Demme. Gli unici eroi possibili*, «Cineforum», a. 31, n. 5, maggio 1991, pp. 69-71
- E. Martini, *Cannes 91. Le convenzioni "eccentriche" del cinema italiano*, «Cineforum», a. 31, n. 6, giugno 1991, pp. 6-8
- A. Barbera, V. Bugno, E. Comuzio, E. Crespi, F. D'Angelo, S. Della Casa, G. De Marinis, B. Fornara, L. Gandini, F. Grosoli, P. Loffreda, E. Martini, M. Milanese, A. Piccardi, M. Pioppo, G. Rinaldi, A. Signorelli, G. Spagnoletti, P. Vecchi, *Cannes 91. Film in concorso*, «Cineforum», a. 31, n. 6, giugno 1991, pp. 11-40
- E. Martini, *Venezia '91. Furori elisabettiani*, «Cineforum», a. 31, n. 10, ottobre 1991, pp. 10-12

- G. Bozza, M. Causo, E. Comuzio, A. Conforti, A. Crespi, T. Finzi, B. Fornara, L. Gandini, F. Grosoli, P. Loffreda, E. Martini, G. Pincioli, P. Rauzi, G. Spagnoletti, *Venezia '91. In concorso e fuori concorso*, «Cineforum», a. 31, n. 10, ottobre 1991, pp. 13-29
- E. Martini, *Anteprime. È andata bene la giornata? La guerra di un popolo*, «Cineforum», n. 10, ottobre 1991, pp. 58-65
- E. Comuzio, *Libri. Storia del cinema inglese 1930-1990 di Emanuela Martini*, «Cineforum», a. 32, nn. 1-2 gennaio febbraio 1992, p. 2
- E. Martini, *Il fascino del dizionario*, «Cineforum», a. 32, nn. 1-2, gennaio febbraio 1992, p. 6
- P. Brunetta, F. Chiacchiarri, E. Comuzio, G. De Marinis, G. Gariazzo, E. Martini, T. Masoni, *Filmese*, «Cineforum», a. 32, n. 3, marzo 1992, pp. 70-79
- E. Martini, *Speciale Cape Fear Il promontorio della paura. Da Lee-Thompson a Scorsese*, «Cineforum», a. 32, n. 4, aprile 1992, pp. 56-64
- E. Martini, *Hook-Capitan Uncino di Steven Spielberg*, «Cineforum», a. 32, n. 5, maggio 1992, pp. 58-61
- E. Martini, *Cannes '92. Un piano sequenza, un melo cotogno e molte dubbie intenzioni*, «Cineforum», a. 32, n. 6, giugno 1992, pp. 13-18.
- E. Martini, *I tre Alien. L'ultimo viaggio della Nostromo*, «Cineforum», a. 32, n. 12, dicembre 1992, pp. 65-68
- E. Martini, *Squarci di cinema. Nel nome di Scrooge*, «Cineforum», a. 32, n. 12, dicembre 1992, pp. 88-90
- E. Martini, *Appunti per la collezione 1993*, «Cineforum», a. 33, n. 1-2, gennaio-febbraio 1993, pp. 3-4
- E. Martini, *Speciale Dracula. Il ballo dei vampiri e Insetto fotografico. Come in uno specchio: vampiri e macchina da presa*, «Cineforum», a. 33, nn. 1-2, gennaio-febbraio 1993, pp. 16-29
- E. Martini, *I protagonisti di Robert Altman*, «Cineforum», a. 33, nn. 1-2, gennaio-febbraio 1993, pp. 64-69
- E. Martini, *Speciale Gli spietati. L'ultimo western*, «Cineforum», a. 33, n. 3, marzo 1993, pp. 28-32
- E. Martini, *Speciale Gli spietati. Pistole nel pomeriggio*, «Cineforum», a. 33, n. 3, marzo 1993, pp. 37-45
- E. Martini, *Speciale Malcom X. Tempesta su Washington*, «Cineforum», a. 33, n. 4, aprile 1993, pp. 15-23
- E. Martini, *Flash da Cannes*, «Cineforum», a. 33, n. 5, maggio 1993, pp. 9-18
- E. Martini, *Cannes '93. Teatro, rabbia, metafora: gli autori a Cannes*, «Cineforum», a. 33, n. 6, giugno 1993, pp. 6-8
- A. Barbera, E. Comuzio, A. Crespi, F. D'Angelo, S. Della Casa, P. Detassis, B. Fornara, L. Gandini, G. Gariazzo, F. Grosoli, P. Loffreda, E. Martini, M. Milanese, M. Pioppo, G. Rinaldi, A. Signorelli, P. Vecchi, *Cannes '93. Film in concorso*, «Cineforum», a. 33, n. 6, giugno 1993, pp. 11-45
- E. Martini, *Scheda Speciale Lezioni di piano di Jane Campion*, «Cineforum», a. 33, n. 6, giugno 1993, pp. 64-67
- E. Martini, *Retrospective. Elogio di Harvey Keitel e Riserva cani*, «Cineforum», a. 33, nn. 7-8, luglio-agosto 1993, pp. 49-60
- E. Martini, *Venezia '93. I migliori e i peggiori di Venezia*, «Cineforum», a. 33, n. 9, settembre 1993, pp. 3-6
- G. Bozza, P. Brunetta, M. Causo, E. Comuzio, A. Crespi, P. Detassis, B. Fornara, L. Gandini, F. La Polla, F. Liberti, P. Loffreda, G. A. Nazzaro, M. Pippo, P. Rauzi, *Venezia '93. I film in concorso*, «Cineforum», a. 33, n. 9, settembre 1993, pp. 13-40
- E. Martini, *L'età dell'innocenza di Martin Scorsese*, «Cineforum», a. 33, n. 9, settembre 1993, pp. 65-69
- E. Martini, *Speciale Altman. Rane con le ali, Bestiario e The Next Generation*, «Cineforum», a. 33, n. 10, ottobre 1993, pp. 11-32
- E. Martini, *Caro diario di Nanni Moretti*, «Cineforum», a. 33, n. 11, novembre 1993, pp. 58-61

- E. Comuzio, S. Della Casa, G. De Marinis, B. Fornara, E. Martini, G. Nazzaro, *Filmese*, «Cineforum», a. 33, n. 11, novembre 1993, pp. 81-87
- E. Martini, *Speciale Immagini. Superset d'autore*, «Cineforum», a. 34, nn. 1-2, gennaio-febbraio 1994, pp. 17-32
- E. Martini, *M. Butterfly di David Cronenberg*, «Cineforum», a. 34, nn. 1-2, gennaio-febbraio 1994, pp. 75-79
- E. Martini, *Orson Welles. In disgrazia alla fortuna e agli occhi*, «Cineforum», a. 34, n. 3, marzo 1994, pp. 24-40
- F. Berti, E. Comuzio, S. Della Casa, G. De Marinis, E. Martini, D. Salvi, *Filmese*, «Cineforum», a. 34, n. 3, marzo 1994, pp. 80-89
- E. Martini, *Speciale Schindler's list. Il colore nero*, «Cineforum», a. 34, n. 4, aprile 1994, pp. 28-32
- E. Martini, *Speciale Immagini. Tutti i giorni eccetto Natale*, «Cineforum», a. 34, n. 5, maggio 1994, pp. 47-61
- E. Martini, *Cannes '94. Cannes dalla A alla Z*, «Cineforum», a. 34, n. 6, maggio 1994, pp. 7-17
- A. Barbera, E. Comuzio, A. Crespi, F. D'Angelo, S. Della Casa, G. De Marinis, P. Detassis, B. Fornara, L. Gandini, G. Graziano, F. Grosoli, F. La Polla, P. Loffreda, E. Magrelli, E. Martini, G. A. Nazzaro, G. Rinaldi, A. Signorelli e P. Vecchi, *Cannes '94. Film in concorso*, «Cineforum», a. 34, n. 6, maggio 1994, pp. 18-56
- E. Martini, G. De Marinis, B. Fornara e P. Loffreda, *Horror d'annata: il peggio del '93-'94. Horror Flash*, «Cineforum», a. 34, nn. 7-8, luglio-agosto 1994, pp. 8-15
- G. De Marinis, E. Martini, G.A. Nazzaro, *Filmese*, «Cineforum», a. 34, nn. 7-8, luglio-agosto 1994, pp. 82-85
- E. Martini, *Venezia '94. Una vecchia idea di cinema*, «Cineforum», a. 34, n. 9, settembre 1994, pp. 4-9
- G. Bozza, M. Causo, E. Comuzio, A. Crespi, A. Di Luzio, M. Fadda, B. Fornara, L. Gandini, F. Grosoli, F. La Polla, P. Loffreda, E. Martini, G. A. Nazzaro, P. Rauzi, *Venezia '94. Film in concorso*, «Cineforum», a. 34, n. 9, settembre 1994, pp. 11-37
- M. Borroni, M. Causo, E. Comuzio, S. Della Casa, G. De Marinis, B. Fornara, L. Gandini, P. Loffreda, E. Martini, *Filmese*, «Cineforum», a. 34, n. 9, settembre 1994, pp. 76-85
- G. De Marinis, B. Fornara, E. Martelli, E. Martini, M. Pioppo, *Filmese*, «Cineforum», a. 34, n. 10, ottobre 1994, pp. 80-84
- E. Martini, *Speciale Mike Leigh. Dolce è la vita?*, «Cineforum», a. 34, n. 11, novembre 1994, pp. 45-52
- E. Martini, *Speciale Pulp Fiction. Junk Movie*, «Cineforum», a. 34, n. 11, novembre 1994, pp. 58-62
- G. De Marinis, E. Martini e U. Mosca, *Filmese*, «Cineforum», a. 34, n. 11, novembre 1994, pp. 84-87
- E. Martini, *Speciale Immagini. I due volti di Frankenstein*, «Cineforum», a. 34, n. 12, dicembre 1994, pp. 15-26
- S. Della Casa, F. Liberti, E. Martelli, E. Martini, T. Masoni, G. A. Nazzaro e G. Rinaldi, *Filmese*, «Cineforum», a. 34, n. 12, dicembre 1994, pp. 84-89
- S. Della Casa, G. De Marinis, L. Gandini, M. Martani, E. Martini e G. A. Nazzaro, *Filmese*, «Cineforum», a. 35, n. 1, gennaio-febbraio 1995, pp. 82-87
- E. Martini, *Frankenstein di Mary Shelley di Kenneth Branagh*, «Cineforum», a. 35, n. 2, marzo 1995, pp. 66-69
- G. De Marinis, E. Martelli, E. Martini, G. A. Nazzaro, G. Rinaldi, *Filmese*, «Cineforum», a. 35, n. 2, marzo 1995, pp. 82-87
- E. Martini, *Pret-à-porter di Robert Altman*, «Cineforum», a. 35, n. 3, aprile 1995, pp. 68-72
- G. De Marinis, F. La Polla, E. Martini, L. Mosso, *Filmese*, «Cineforum», a. 35, n. 3, aprile 1995, pp. 84-87
- E. Martini, *I cento anni del cinema 4. Nouvelle vague*, «Cineforum», a. 35, n. 4, maggio 1995, pp. 3-14

- E. Martini, *Cannes '95. Gli ingredienti del cocktail*, «Cineforum», a. 35, n. 5, giugno 1995, pp. 4-7
- G. De Marinis, A. di Luzio, M. Fadda, P. Loffreda, M. Martani, E. Martelli, E. Martini e G. A. Nazzaro, *Filmese*, «Cineforum», a. 35, n. 5, giugno 1995, pp. 80-88
- E. Martini, *Geografia del cinema. Hollywood, Hollywood, dove vai?*, «Cineforum», a. 35, n. 6, luglio-agosto 1995, pp. 26-27
- E. Martini, *Mostre e rassegne. Venezia '95: la Mostra delle buone intenzioni e Le nostre pagelle*, «Cineforum», a. 35, n. 8, ottobre 1995, pp. 3-6
- E. Martini, *Speciale Terra e libertà. "Chi scrive la storia controlla il presente"*, «Cineforum», a. 35, n. 8, ottobre 1995, pp. 50-52
- M. Causo, G. De Marinis, M. Fadda, L. Gandini, F. Liberti, G. Manzoli, E. Martini, *Filmese*, «Cineforum», a. 35, n. 10, dicembre 1995, pp. 84-92
- E. Martini, *Il mucchio cavalca ancora. Perché no? Ovvero Pistole nel pomeriggio*, «Cineforum», a. 36, n. 1, gennaio-febbraio 1996, pp. 4-6
- E. Martini, *Speciale Immagini. Mai dire Bond: 007 dalla A alla Z. L'antieroe che divento un "caso" ed è rimasto un mito*, «Cineforum», a. 36, n. 1, gennaio-febbraio 1996, pp. 30-39
- M. Borroni, E. Comuzio, G. De Marinis, M. Fadda, G. Manzoli, E. Martini, L. Mosso, *Filmese*, «Cineforum», a. 36, n. 1, gennaio-febbraio 1996, pp. 81-89
- E. Martini, *2000: Odissea nella mente. Strange Days: I giorni del playback e delle rose*, «Cineforum», a. 36, n. 2, marzo 1996, pp. 4-7
- E. Martini, *Speciale Casino. Paradise Lost*, «Cineforum», a. 36, n. 3, aprile 1996, pp. 4-8
- E. Martini, *Riccardo III di Richard Loncraine*, «Cineforum», a. 36, n. 4, maggio 1996, pp. 66-69
- E. Martini, *Top Cannes. Cannes '96 dalla A alla Z*, «Cineforum», a. 36, n. 5, giugno 1996, pp. 5-13
- A. Barbera, M. Causo, A. Crespi, S. Della Casa, M. Fedda, F. D'Angelo, B. Fornara, L. Gandini, G. Gariazzo, P. Loffreda, E. Martini, G. A. Nazzaro, G. Rialdi, A. Signorelli, P. Vecchi, *Top Cannes. Film in concorso*, «Cineforum», a. 36, n. 5, giugno 1996, pp. 14-41
- F. Chiacchiari, E. Comuzio, G. Cremonini, S. Della Casa, G. De Marinis, A. di Luzio, P. Loffreda, E. Martini, *Filmese*, «Cineforum», a. 36, n. 5, giugno 1996, pp. 76-88
- E. Martini, *Trash-crashing. La gazzarra liquidatoria su Crash*, «Cineforum», a. 36, n. 6, luglio-agosto 1996, pp. 2-7
- E. Martini, *Venezia Anno Zero. L'idea che non c'è*, «Cineforum», a. 36, n. 7, settembre 1996, pp. 26 e 29-31
- E. Martini, *Speciale Fratelli Caino e Abel. L'inferno dentro di noi (Fratelli)*, «Cineforum», a. 36, n. 8, ottobre 1996, pp. 16-18
- E. Martini, *M. James Cronenberg. Cronache di un sobborgo di Londra*, «Cineforum», a. 36, n. 9, novembre 1996, pp. 15-18
- E. Martini, *Shakespeare e il cinema. Brush up your Shakespeare*, «Cineforum», a. 37, n. 2, marzo 1997, pp. 2-5
- E. Martini, *Guerre stellari vent'anni dopo. Il piacere del sogno*, «Cineforum», a. 37, n. 3, aprile 1997, pp. 4-6
- E. Martini, *Cannes '97. Siamo tutti assassini*, «Cineforum», a. 37, n. 4, maggio 1997, pp. 5-6
- E. Martini, *Attualità. La scommessa di Branagh*, «Cineforum», a. 37, n. 4, maggio 1997, pp. 61-62
- R. Censi, A. di Luzio, E. Martini, L. Mosso, A. Piccardi, F. Pitassio, *Filmese*, «Cineforum», a. 37, n. 4, maggio 1997, pp. 81-87
- E. Martini, *Speciale Vertigo. Dal regno dei morti*, «Cineforum», a. 37, n. 5, giugno 1997, pp. 4-7
- F. Chiacchiari, E. Comuzio, A. di Luzio, S. Emiliani, G. Gariazzo, F. Liberti, A. G. Mancino, G. Manzoli, E. Martini, U. Mosca, G. A. Nazzaro, A. Tagliacozzo, *Filmese*, «Cineforum», a. 37, n. 5, giugno 1997, pp. 72-87
- E. Martini, *Nuovo cinema meridionale. Tano e gli altri*, «Cineforum», a. 37, n. 7, settembre 1997, pp. 3-7
- E. Martini, *Venezia dei bisnonni. Author! Author!*, «Cineforum», a. 37, n. 7, settembre 1997, pp. 15-16

- L. Barisone, G. Bozza, M. Causo, R. Censi, F. Chiacchiari, E. Comuzio, A. Crespi, A. Della Casa, S. Emiliani, M. Fadda, B. Fornara, L. Gandini, G. Gariazzo, F. Grosoli, P. Loffreda, P. Malanga, A. G. Mancino, E. Martini, L. Mosso, G. A. Nazzaro, F. Pitassio, P. Rauzi, *Venezia dei bisnonni. Film in concorso*, «Cineforum», a. 37, n. 7, settembre 1997, pp. 25-55
- E. Martini, *Raccontare l'inferno. Il cuore nero di James Ellroy*, «Cineforum», a. 37, n. 9, novembre 1997, pp. 16-17
- E. Martini, *Titanic: la tecnica e il cuore. La libertà del sogno*, «Cineforum», a. 38, n. 1, gennaio-febbraio 1998, pp. 4-9
- E. Martini, *Boogie Nights di Paul Thomas Anderson*, «Cineforum», a. 38, n. 2, marzo 1998, pp. 50-53
- E. Martini, *Kundun: le forme del dissolversi. La religione del cinema*, «Cineforum», a. 38, n. 3, aprile 1998, pp. 3-6
- E. Martini, *Cannes '98. Cinema a due facce*, «Cineforum», a. 38, n. 4, maggio 1998, pp. 4-5
- E. Comuzio, E. Martini, *Libri*, «Cineforum», a. 38, n. 4, maggio 1998, p. 94
- E. Martini, M. Borroni e F. Liberti, *Strade perdute di David Lynch*, «Cineforum», a. 38, n. 5, giugno 1998, pp. 16-21
- E. Barbera, L. Barisone, C. Chatrian, A. Crespi, F. D'Angelo, S. Della Casa, M. Fadda, B. Fornara, A. Frambrosi, L. Gandini, F. Grosoli, A. Invernici, F. Liberti, P. Loffreda, E. Martini, G. Rinaldi, A. Signorelli, F. Tassi, *Tutto Cannes*, «Cineforum», a. 38, n. 5, giugno 1998, pp. 46-87
- E. Martini, *La stagione a filtro. Bei momenti '97-'98 e I preferiti da Cineforum*, «Cineforum», a. 38, n. 6, luglio-agosto 1998, pp. 3-10
- E. Martini, *Venezia '98. Sarà vera Arte?*, «Cineforum», a. 38, n. 7, settembre 1998, pp. 4-7
- E. Comuzio, A. Crespi, A. di Luzio, S. Emiliani, B. Fornara, G. Manzoli, E. Martini, T. Masoni, A. Piccardi, F. Pitassio, F. Tassi, *Filmese*, «Cineforum», a. 38, n. 7, settembre 1998, pp. 70-83
- E. Martini, *Fratelli d'Italia. La storia raccontata attraverso la passione. Intervista a Gianni Amelio*, «Cineforum», a. 38, n. 8, ottobre 1998, pp. 8-16
- E. Martini, *Why we fight: Salvate il soldato Ryan. Erano sacrificabili*, «Cineforum», a. 38, n. 9, novembre 1998, pp. 8-10.
- P. Maria Bocchi, A. Bomarsi, G. Manzoli, E. Martini, E. Morreale, A. Piccardi, A. Zanetti, *Filmese*, «Cineforum», a. 38, n. 9, novembre 1998, pp. 34-42
- E. Martini, *Conflitto di interessi di Robert Altman*, «Cineforum», a. 39, n. 1, gennaio-febbraio 1999, pp. 23-25
- P. M. Bocchi, A. Bomarsi, G. Manzoli, E. Martini, E. Morreale, A. Piccardi, A. Zanetti, *Filmese*, «Cineforum», a. 39, n. 1, gennaio-febbraio 1999, pp. 34-42
- L. Barisone, R. Censi, C. Chatrian, A. Crespi, F. D'Angelo, S. Della Casa, M. Fadda, B. Fornara, A. Frambrosi, L. Gandini, F. Liberti, P. Loffreda, E. Martini, A. Morsiani, G. Rinaldi, A. Signorelli, F. Tassi, *Tutto Cannes*, «Cineforum», a. 39, n. 5, giugno 1999, pp. 37-75
- E. Martini, *Desiderio di Mélo. Il tutto si addice a Pedro*, «Cineforum», a. 39, n. 8 (ottobre 1999), p. 7-9
- E. Martini, *100 per il 2.000. Robert Altman... che avrà settantacinque anni nel 2000*, «Cineforum», a. 39, n. 9, novembre 1999, pp. 58-59
- E. Martini, *100 per il 2.000. Martin Scorsese. New York-Las Vegas-New York: dall'inferno e ritorno*, «Cineforum», a. 40, n. 2, marzo 2000, pp. 78-79
- E. Martini, *103 per il 2.000. Paul Thomas Anderson. The talented Mr. Anderson*, «Cineforum», a. 40, n. 3, aprile 2000, p. 58
- E. Martini, *Americani tragici e folli. San Fernando Valley, oggi*, «Cineforum», a. 40, n. 4, maggio 2000, pp. 7-8
- E. Martini, *117 per il 2.000. Gianni Amelio. La storia sotto le storie*, «Cineforum», a. 40, n. 5, giugno 2000, pp. 56-57

- L. Barisone, M. Causo, R. Censi, C. Chatran, A. Crespi, S. Della Casa, M. Fadda, B. Fornara, A. Frambrosi, L. Gandini, F. Grosoli, F. Liberti, P. Loffreda, E. Martini, A. Morsiani, A. Signorelli, F. Tassi, A. Termenini, *Cannes 2000*, «Cineforum», a. 40, n. 6, luglio 2000, pp. 21-65
- E. Martini, *In the mood for love di Wong Kar-wai. La fine della storia*, «Cineforum», a. 40, n. 10, dicembre 2000, pp. 14-16
- E. Martini, *Dementia 2000. Bluto e gli altri*, «Cineforum», a. 41, n. 2, marzo 2001, pp. 70-72
- E. Martini, *Speciale La stanza del figlio. Il filo di Arianna*, «Cineforum», a. 41, n. 3, aprile 2001, pp. 9-10.
- L. Barisone, M. Causo, R. Censi, C. Chatrian, A. Crespi, F. D'Angelo, S. Della Casa, M. Fadda, B. Fornara, A. Frambrosi, L. Gandini, F. Liberti, P. Loffreda, E. Martini, A. Morsiani, G. A. Nazzaro, G. Rinaldi, A. Signorelli, F. Tassi, A. Termenini, *Tutto Cannes 2001*, «Cineforum», a. 41, n. 6, luglio 2001, pp. 36-75
- E. Martini, *Speciale A.I.: un mondo senza pietà. Orfani: da E.T. ad A.I.*, «Cineforum», a. 41, n. 9, novembre 2001, pp. 8-9
- E. Martini, *La promessa di Sean Penn: il male quotidiano. Americana*, «Cineforum», a. 41, n. 10, dicembre 2001, pp. 3-4
- E. Martini, *Apocalisse finita: Apocalypse now Redux. God Bless Amerika*, «Cineforum», a. 42, n. 1, gennaio-febbraio 2002, pp. 3-5
- E. Martini, *L'ora di religione di Marco Bellocchio: non riconciliato. La coerenza delle piccole azioni: intervista a Marco Bellocchio*, «Cineforum», a. 42, n. 5, giugno 2002, pp. 11-13
- A. Barbera, L. Barisone, M. S. Bazzoli, M. Causo, R. Censi, C. Chatrian, A. Crespi, S. Della Casa, S. Emiliani, M. Fadda, B. Fornara, A. Frambrosi, L. Gandini, P. Loffreda, E. Martini, A. Morsiani, G. A. Nazzaro, G. Rinaldi, A. Signorelli, F. Tassi, A. Termenini, *Tutto Cannes 2002*, «Cineforum», a. 42, n. 6, luglio 2002, pp. 7-51
- L. Barisone, P. Maria Bocchi, G. Bozza, V. Brozzoni, M. Causo, C. Chatrian, C. Comuzio, E. Comuzio, A. Crespi, S. Emiliani, B. Fornara, A. Frambrosi, L. Gandini, P. Loffreda, L. Malavisi, A. G. Mancino, E. Martini, A. Meneghelli, E. Morreale, A. Morsiani, L. Mosso, R. Parizzi, F. Pitassio, P. Rauzi, *Venezia. E dopo?*, «Cineforum», a. 42, n. 9, novembre 2002, pp. 6-27
- Mosso, R. Parizzi, F. Pitassio, P. Rauzi, *Venezia 2002*, «Cineforum», a. 42, n. 9, novembre 2002, pp. 54-74
- E. Martini, *Magdalene di Peter Mullan*, «Cineforum», a. 42, n. 9, dicembre 2002, pp. 30-32
- L. Barisone, P. Maria Bocchi, G. Bozza, V. Brozzoni, M. Causo, C. Chatrian, C. Comuzio, E. Comuzio, A. Crespi, S. Emiliani, B. Fornara, A. Frambrosi, L. Gandini, P. Loffreda, L. Malavisi, A. G. Mancino, E. Martini, A. Meneghelli, E. Morreale, A. Morsiani, E. Martini, *Polanski nel ghetto. Il pianista: una questione di morale*, «Cineforum», a. 43, n. 1, gennaio 2003, pp. 3-6
- E. Martini, *Scheda - Il signore degli anelli - le due torri di Peter Jackson. Il crepuscolo degli eroi*, «Cineforum», a. 43, n. 3, marzo 2003, pp. 16-19
- A. Barbera, L. Barisone, M. S. Bazzoli, M. Causo, R. Censi, C. Chatrian, A. Crespi, S. Emiliani, B. Fornara, A. Frambrosi, L. Gandini, P. Loffreda, A. G. Mancino, E. Martini, A. Morsiani, G. A. Nazzaro, G. Rinaldi, A. Signorelli, F. Tassi, A. Termenini, S. Zambetti, *Cannes all'angolo*, «Cineforum», a. 43, n. 6, giugno-luglio 2003, pp. 7-46
- E. Martini, *Il dolore condiviso: Le chiavi di casa. Se l'amore non basta*, «Cineforum», a. 44, n. 9, novembre 2004, pp. 5-7
- E. Martini, *Libri*, «Cineforum», a. 46, n. 9, novembre 2006, p. 95
- E. Martini, *Libri*, «Cineforum», a. 47, n. 3, aprile 2007, p. 94
- A. Barbera, P. Bertolin, P. M. Bocchi, C. Borroni, M. Causo, R. Censi, C. Chatrian, A. Crespi, S. Emiliani, M. Fadda, B. Fornara, A. Frambrosi, L. Gandini, B. Crespi, F. Liberti, E. Martini, E. Morreale, A. Mordiani, G. A. Nazzaro, F. Tassi, A. Termenini, M. Zambetti, *Tutto Cannes. Poeti vs narratori, Cannes 60° ... funziona!*, «Cineforum», a. 47, n. 6, luglio 2007, pp. 35-74
- E. Martini, *Cineforumbook Tim Burton. Edward mani di forbice*, «Cineforum», a. 47, n. 7, agosto-settembre 2007, p. 44

- A. Barbera, P. M. Bocchi, C. Borroni, M. Causo, R. Censi, C. Chatrian, A. Crespi, S. Emiliani, M. Fadda, B. Fornara, A. Frambrosi, L. Gandini, B. Crespi, S. Emiliani, M. Fadda, B. Fornara, A. Frambrosi, L. Gandini, B. Crespi, M. Mariotti, E. Martini, E. Morreale, A. Morsiani, G. A. Nazzaro, A. Pezzotta, F. Tassi, A. Termenini, *Tutto Cannes. Cannes 2008 apri gli occhi*, «Cineforum», a. 48, n. 6, luglio 2008, pp. 37-74
- E. Martini, *Cineforumbook David Cronenberg. Each man kills the thing he loves*, «Cineforum», a. 48, nn. 7-8, agosto-settembre 2008, pp. 34-35
- E. Martini, *Editoriali. Meet Me in St. Louis*, «Cineforum», a. 49, n. 2, marzo 2009, p. 2
- E. Martini, *Speciale Gran Torino Clint Eastwood. L'uomo senza pistola*, «Cineforum», a. 49, n. 3, aprile 2009, pp. 4-6
- A. Barbera, P. M. Bocchi, C. Borroni, M. Causo, C. Chatrian, S. Emiliani, B. Fornara, A. Frambrosi, L. Gandini, F. Gironi, L. Leone, F. Liberti, R. Manassero, E. Martini, E. Morreale, A. Morsiani, L. Rossi, F. Tassi, A. Termenini, *Tutto Cannes. Speciale Cannes*, «Cineforum», a. 49, n. 5, giugno 2009, pp. 49-84
- E. Martini, *Shutter Island di Martin Scorsese. Le catene della colpa*, «Cineforum», a. 50, n. 3, aprile 2010, pp. 39-42
- E. Martini, *Libri*, «Cineforum», a. 50, n. 4, maggio 2010, pp. 94-95
- P. M. Bocchi, C. Borroni, M. Causo, C. Chatrian, A. Crespi, S. Emiliani, B. Fornara, A. Frambrosi, L. Gandini, F. Gironi, L. Leone, F. Liberti, R. Morsiani, L. Rossi, F. Tassi, G. Viaro, *Speciale Cannes 2010*, «Cineforum», a. 50, n. 5, giugno 2010, pp. 52-85
- E. Martini, *Speciale Cineforum 1961-2011. Il lungo addio (The long goodbye di Robert Altman)*, «Cineforum», a. 50, n. 10, dicembre 2010, p. 18
- E. Martini, *I migliori del 2010 secondo i collaboratori di Cineforum*, «Cineforum», a. 51, n. 1, gennaio-febbraio 2011, p. 52
- E. Martini, *Speciale Habemus Papam. Cambia, todo cambia*, «Cineforum», a. 51, n. 3, aprile 2011, pp. 11-12
- E. Martini, *Libri*, «Cineforum», a. 51, n. 4, maggio 2011, p. 95
- A. Barbera, P. M. Bocchi, C. Borroni, M. Causo, C. Chatrian, S. Emiliani, B. Fornara, A. Frambrosi, L. Gandini, F. Gironi, F. Liberti, R. Manassero, E. Martini, E. Morreale, A. Morsiani, L. Rossi, F. Tassi, A. Termenini, *Speciale Cannes*, «Cineforum», a. 51, n. 5, giugno 2011, pp. 48-80
- E. Martini, *Speciale J. Edgar Clint Eastwood. Mamma cara*, «Cineforum», a. 52, n. 1, gennaio-febbraio 2012, pp. 8-10
- P. M. Bocchi, C. Chatrian, S. Emiliani, B. Fornara, A. Frambrosi, L. Gandini, F. Gironi, F. Liberti, R. Manassero, E. Martini, F. Pedroni, L. Rossi, F. Tassi, *Speciale Cannes*, «Cineforum», a. 52, n. 5, giugno 2012, pp. 43-75
- E. Martini, *Primopiano The master Paul Thomas Anderson. Donne di sabbia*, «Cineforum», a. 53, n. 1, gennaio-febbraio 2013, pp. 8-10
- E. Martini, *Primopiano Qualcosa nell'aria Olivier Assayas. Cinema "dell'anima"*, «Cineforum», a. 53, n. 2, marzo 2013, pp. 5-7
- F. Betteni-Barnes, P. M. Bocchi, M. Causo, C. Chatrian, A. Chimento, S. Emiliani, B. Fornara, A. Frambrosi, L. Gandini, F. Gironi, E. Martini, F. Pedroni, L. Rossi, F. Tassi, A. Termenini, A. Uccelli, *Speciale Cannes*, «Cineforum», a. 53, n. 5, giugno 2013, pp. 56-91
- E. Martini, *I film Il grande Gatsby di Buzz Luhrmann. Dimenticare Fitzgerald*, «Cineforum», a. 53, n. 6, luglio 2013, pp. 25-27
- E. Martini, *Percorsi 40 registi per il futuro 21.30. Calin Peter Netzer*, «Cineforum», a. 53, n. 6, luglio 2013, pp. 72-73
- E. Martini, *I migliori film del 2013 secondo i collaboratori di Cineforum*, «Cineforum», a. 54, n. 1, gennaio-febbraio 2014, p. 52
- P. Bianchi, P. M. Bocchi, C. Borroni, M. Causo, C. Chatrian, A. Chimento, S. Emiliani, B. Fornara, L. Gandini, F. Gironi, R. Manassero, E. Martini, F. Pedroni, L. Rossi, F. Tassi, A. Uccelli, G. Zerbinati, *Speciale Cannes*, «Cineforum», a. 54, n. 5, giugno 2014, pp. 52-85

E. Martini, *Sandro. Fare critica oltre la scrittura*, «Cineforum», a. 54, n. 5, giugno 2014, p. 91

P. Bianchi, P. M. Bocchi, M. Causo, C. Chatrian, A. Chimento, S. Emiliani, B. Fornara, L. Gandini, F. Gironi, R. Manassero, E. Martini, F. Pedroni, L. Rossi, A. Uccelli e G. Zerbinati, *Speciale Cannes*, «Cineforum», a. 55, n. 5, giugno 2015, pp. 50-79

P. Bianchi, P. M. Bocchi, C. Borroni, M. Causo, C. Chatrian, A. Chimeno, S. Emiliani, A. Frambrosi, B. Fornara, L. Gandini, F. Gironi, R. Manassero, E. Martini, F. Pedroni, L. Rossi, S. Soranna, F. Tassi, A. Uccelli, *69° Festival di Cannes*, «Cineforum», a. 56, n. 5, giugno 2016, pp. 61-88

E. Martini, *Festival Berlinale 2017. Forum: scoprire nuovi talenti, a Berlino*, «Cineforum», a. 57, n. 3, aprile 2017, pp. 81-83

E. Martini, *Primo piano Elle di Olivier Assayas. Fantasmia in un mondo liquido*, «Cineforum», a. 57, n. 4 maggio 2017, pp. 16-18

P. Bianchi, P. Maria Bocchi, C. Borroni, M. Causo, A. Chimento, S. Emiliani, B. Fornara, L. Gandini, F. Gironi, R. Manassero, E. Martini, F. Pedroni, L. Rossi, S. Soranna, F. Tassi, A. Termenini, A. Uccelli, *70° Festival di Cannes*, «Cineforum», a. 57, n. 6, luglio 2017, pp. 51-86

E. Martini, *Primo piano Dunkirk di Christopher Nolan. Keep calm and carry on*, «Cineforum», a. 57, n. 8 ottobre 2017, pp. 6-8

E. Martini, *Book. Scrittori e spioni: Graham Greene e gli altri*, «Cineforum», a. 58, n. 3, aprile 2018, pp. 45-51

E. Martini, *Festival Berlinale 2018. Forum*, «Cineforum», a. 58, n. 3, aprile 2018, pp. 81-82

P. Bianchi, P. M. Bocchi, C. Borroni, M. Causo, A. Chimento, S. Emiliani, B. Fornara, A. Frambrosi, L. Gandini, F. Gironi, R. Manassero, E. Martini, F. Pedroni, L. Rossi, S. Soranna, F. Tassi, A. Uccelli, *71° Festival di Cannes*, «Cineforum», a. 58, n. 4, maggio 2018, pp. 56-85

E. Martini, *Festival Berlinale. Concorso*, «Cineforum», a. 59, n. 3, aprile 2019, pp. 83-84

P. Bianchi, P. M. Bocchi, C. Borroni, M. Causo, A. Chimento, S. Emiliani, B. Fornara, L. Gandini, F. Gironi, R. Manassero, E. Martini, F. Pedroni, L. Rossi, S. Santoli, S. Soranna, F. Tassi, A. Termenini, A. Uccelli, *72° Festival di Cannes*, «Cineforum», a. 59, n. 6, luglio 2019, pp. 52-85

E. Martini, *Editoriale Think!*, «Cineforum nuova serie», a. 60, n. 0, dicembre 2020), p. 5

E. Martini, *Primo piano Mank di David Fincher. Americani, Geni o sregolatezza? Tre Maverick per la nascita di Quarto potere*, «Cineforum nuova serie», a. 60, n. 0, dicembre 2020, pp. 39-45

E. Martini, *Controcampo L'uomo che amava le donne. Woody Allen femminista*, «Cineforum nuova serie», a. 60, n. 0, dicembre 2020, pp. 69-74

E. Martini, *Editoriale The Man in the High Castle*, «Cineforum nuova serie», a. 61, n. 1, marzo 2021, p. 8

E. Martini, *Focus Punk'n'Polka. Tra il Giro d'Italia 2020 e Sanremo 2021, il nuovo sound del gruppo romagnolo*, «Cineforum nuova serie», a. 61, n. 1, marzo 2021, pp. 87-92

E. Martini, *Editoriale Le incendiarie*, «Cineforum nuova serie», a. 61, n. 2, giugno 2021, p. 6

E. Martini, *Primo piano Bad girls*, «Cineforum nuova serie», a. 61, n. 2, giugno 2021, pp. 33- 42

E. Martini, *Editoriale Il dispaccio francese: da Cannes a OSS 117*, «Cineforum nuova serie», a. 61, n. 3, settembre 2021, p. 6

E. Martini, *Primo piano Kiss Kiss Bang Bang. Quando l'agente segreto è donna*, «Cineforum nuova serie», a. 61, n. 3, settembre 2021, pp. 27-33

E. Martini, *Gli anni della fenice - Le Diable au corps*, «Cineforum nuova serie», a. 61, n. 3, settembre 2021, pp. 92-98

E. Martini, *Editoriale Everybody Wants To be a Cat*, «Cineforum nuova serie», a. 61, n. 4, dicembre 2021, p. 6

E. Martini, *Primo piano Of Time and the City. Kenneth Branagh torna a Belfast, la città in cui è nato*, «Cineforum nuova serie», a. 61, n. 4, dicembre 2021, pp. 29-35

E. Martini, *Festival 78° Mostra Internazionale d'Arte cinematografica-Biennale di Venezia. Cicheti veneziani*, «Cineforum nuova serie», a. 61, n. 4, dicembre 2021, p. 116

- C. Borroni, L. Gandini, M. Lastrucci, R. Manassero, E. Martini, F. Pedroni, L. Rossi, A. Uccelli, *Festival 78° Mostra Internazionale d'Arte cinematografica-Biennale di Venezia. Temi e sfizi*, «Cineforum nuova serie», a. 61, n. 4, dicembre 2021, pp. 117-126
- E. Martini, *Editoriale Sarà una risata...*, «Cineforum nuova serie», a. 62, n. 5, marzo 2022, p. 6
- E. Martini, *Stardust memories Shall We Gather at the River? Tra il west e il nulla: l'ultimo spettacolo*, «Cineforum nuova serie», a. 62, n. 5, marzo 2022, pp. 79-81
- E. Martini, *Editoriale Buongiorno, cinema*, «Cineforum nuova serie», a. 62, n. 6, giugno 2022, p. 6
- R. Chiesi, M. Lastrucci, A. Libera, A. G. Mancino, E. Martini, F. Pedroni, L. Rossi, A. Uccello, P. Vecchi, *Primo piano I magnifici 10*, «Cineforum nuova serie», a. 62, n. 6, giugno 2022, pp. 25-42
- E. Martini, *Stardust memories Principi delle tenebre parte 1. Viaggio a puntate tra i vampiri dello schermo*, «Cineforum nuova serie», a. 62, n. 6, giugno 2022, pp. 117-120
- E. Martini, *Editoriale Funny & Unfunny Valentines*, «Cineforum nuova serie», a. 62, n. 7, settembre 2022, p. 6
- E. Martini, *Focus Intervista a Gianni Amelio. Lo splendore nell'erba*, «Cineforum nuova serie», a. 62, n. 7, settembre 2022, pp. 53-64
- E. Martini, *Stardust Memories Paradisi avari. I mélo di Douglas Sirk*, «Cineforum nuova serie», a. 62, n. 7, settembre 2022, pp. 81-89
- P. M. Bocchi, C. Borroni, B. Fornara, R. Manassero, E. Martini, D. Oberto, F. Pedroni, L. Rossi e A. Uccelli, *Festival 75° Festival di Cannes*, «Cineforum nuova serie», a. 62, n. 7, settembre 2022, pp. 112-122
- P. M. Bocchi, C. Borroni, R. Manassero, E. Martini, D. Oberto, F. Pedroni, L. Rossi, A. Uccelli, *Festival 75° Festival di Cannes. Percorsi soggettivi tra le immagini*, «Cineforum nuova serie», a. 62, n. 7, settembre 2022, pp. 123-128
- E. Martini, *Editoriale La linea dell'orizzonte*, «Cineforum nuova serie», a. 62, n. 8 (dicembre 2022), p. 6
- E. Martini, *Primo piano Steven Spielberg. L'uomo delle catastrofi*, «Cineforum nuova serie», a. 62, n. 8, dicembre 2022, pp. 9-15
- E. Martini, *Primo piano Spielberg's List*, «Cineforum nuova serie», a. 62, n. 8, dicembre 2022, pp. 37-44
- E. Martini, *Stardust Memories Addio al Novecento*, «Cineforum nuova serie», a. 62, n. 8, dicembre 2022, pp. 94-95
- E. Martini, P. M. Bocchi, A. Uccelli, C. Borroni, M. Lastrucci, L. Rossi, *Festival 79° Mostra del Cinema di Venezia*, «Cineforum nuova serie», a. 62, n. 8, dicembre 2022, pp. 118-128
- E. Martini, *Editoriale Il grande gigante findandese*, «Cineforum nuova serie», a. 63, n. 10, giugno 2023, p. 6
- E. Martini, *Flash forward I film di Teona Strugar Mitevska*, «Cineforum nuova serie», a. 63, n. 10, giugno 2023, pp. 66-68
- E. Martini, *Gli anni della Fenice Principi delle tenebre parte 2. Da New Orleans a Forks: vampiri verso il nuovo millennio*, «Cineforum nuova serie», a. 63, n. 10, giugno 2023, pp. 111-119
- E. Martini, *Editoriale Lady Jane*, «Cineforum nuova serie», a. 63, n. 11, settembre 2023, p. 6
- E. Martini, *Focus Dalla Findandia con sentimento. I duri non cantano "Dude" Kurismaki*, «Cineforum nuova serie», a. 63, n. 11, settembre 2023, pp. 69-77
- P. Bianchi, C. Borroni, B. Fornara, R. Manassero, E. Martini, F. Pedroni, L. Rossi, F. Ruzzier, A. Uccelli, *Festival 76° Festival di Cannes*, «Cineforum nuova serie», a. 63, n. 11, settembre 2023, pp. 114-124
- C. Borroni, E. Martini, F. Pedroni, L. Rossi e A. Uccelli, *Festival 76° Festival di Cannes. Festival à la carte*, «Cineforum nuova serie», a. 63, n. 11, settembre 2023, pp. 125-129
- E. Martini, *Editoriale Le scarpette rosse*, «Cineforum nuova serie», a. 63, n. 12, dicembre 2023, p. 6
- P. M. Bocchi, C. Borroni, A. Uccelli, E. Martini e M. Lastrucci, *Festival 80° Mostra del Cinema di Venezia*, «Cineforum nuova serie», a. 63, n. 12 (dicembre 2023), pp. 122-128
- E. Martini, *Editoriale Rosebud*, «Cineforum nuova serie», a. 64, n. 13, marzo 2024, p. 6

- E. Martini, *Stardust memories Marlon Brando. Cent'anni dopo*, «Cineforum nuova serie», nuova serie, a. 64, n. 13, marzo 2024, pp. 95-108
- E. Martini, *Editoriale Powell & Pressburger: c'era una volta il cinema*, «Cineforum nuova serie», a. 64, n. 14, giugno 2024, pp. 7-8
- E. Martini, *Gli anni della fenice Al cinema con Truman. Capote, nato il 30 settembre 2024*, «Cineforum nuova serie», a. 64, n. 14, giugno 2024, pp. 77-94
- E. Martini, *Il lungo addio Un intruso a Hollywood. Roger Corman il re degli indie*, «Cineforum nuova serie», a. 64, n. 14, giugno 2024, pp. 107-114
- E. Martini, *Editoriale Hawkeye Pierce & Oliver Oyl*, «Cineforum nuova serie», a. 64, n. 15, settembre 2024, p. 6
- A. Bellavita, C. Borroni, M. Causo, R. Chiesi, G. Frasca, M. Lastrucci, E. Martini, A. Piccardi, A. Previtali, R. Rossi, *Primo piano Orizzonti lontani. Dato per morto, ogni tanto i western riaffiora, anche nel terzo millennio*, «Cineforum nuova serie», a. 64, n. 15, settembre 2024, pp. 20-37
- E. Martini, *Editoriale E se fosse una parodia?*, «Cineforum nuova serie», a. 64, n. 16, dicembre 2024, p. 6
- E. Martini, *Gli anni della fenice La materia di cui è fatta la storia. Mussolini nella bella serie Sky di Joe Wright*, «Cineforum nuova serie», a. 64, n. 16, dicembre 2024, pp. 47-50
- E. Martini, *Icone Giustizia è verità? La parola al giurato n. 2*, «Cineforum nuova serie», a. 64, n. 16, dicembre 2024, pp. 61-66
- E. Martini, *Editoriale A volte ritornano*, «Cineforum nuova serie», a. 65, n. 17, mar 2025, p. 6
- E. Martini, *Le strade perdute del sogno americano. Da Lumberton a Twin Peaks*, «Cineforum nuova serie», a. 65, n. 17, mar 2025, pp. 19-34
- E. Martini, *Bob Altman blues. Di cosa parliamo quando parliamo d'America*, «Cineforum nuova serie», a. 65, n. 17, mar 2025, pp. 81-90
- E. Martini, *Editoriale Gatsby ha cent'anni*, «Cineforum nuova serie», a. 65, n. 18, giugno 2025, p. 6
- E. Martini *Grande schermo Scomode verità di Mike Leigh. Casa dolce casa*, «Cineforum nuova serie», a. 65, n. 18, giugno 2025, pp. 61-67
- A. G. Mancino, E. Martini, *Editoriale La lunga marcia educativa di mastro Goffredo da Gubbio. Il critico anche poeta*, «Cineforum nuova serie», a. 65, n. 19, settembre 2025, pp. 7-10
- E. Martini, *Icone Kim Novak. Leone d'oro alla carriera della 82° Mostra del cinema*, «Cineforum nuova serie», a. 65, n. 19, settembre 2025, pp. 79-88
- A. Bellavita, E. Martini, F. Pedroni, L. Rossi e A. Uccelli, *Festival 78° Festival di Cannes*, «Cineforum nuova serie», a. 65, n. 19, settembre 2025, pp. 123-127

## Sitografia su «Cineforum»

[focus - Classifiche - Filoamericana, di genere, partigiana | Cineforum](#)

[La recensione di The Spirit of '45 | Cineforum](#)

[focus - Suonala ancora, Martin! - La mattanza in folk blues | Cineforum](#)

[focus - In memoria - Un ricordo di Carlo Mazzacurati | Cineforum](#)

[focus - Your Possible Futures - Il futuro è nato nel 1982 | Cineforum](#)

[La recensione di Mia madre | Cineforum](#)

[focus - Immortali - Welles, cane sciolto | Cineforum](#)

[La recensione di The Hateful Eight | Cineforum](#)

[festival - Bergamo Film Meeting 35 - Miloš Forman, go west young man! | Cineforum](#) estratto, 201, 7 marzo 2017

[festival - Cannes 70 - Barbara di Mathieu Amalric | Cineforum](#)

[festival - Cannes 70 - Twin Peaks di David Lynch | Cineforum](#)

[festival - Cannes 70 - D'après une histoire vraie di Roman Polanski | Cineforum](#)

[focus - 25 x 2000 - 25 x 2000: Gran Torino | Cineforum](#)

[focus - Film in tv - L.A. Confidential di Curtis Hanson | Cineforum](#) Cineforum n 369, 24 novembre 2017

[La recensione di Quello che non so di lei | Cineforum](#)

[festival - Cannes 71 - Fahrenheit 451 di Ramin Bahrani | Cineforum](#)

[festival - Cannes 71 - Under the Silver Lake di David Robert Mitchell | Cineforum](#)

[focus - Kubrick, vent'anni dopo - Kubrick, vent'anni dopo: Lolita | Cineforum](#)

[festival - Cannes 72 - Sorry we Missed You di Ken Loach | Cineforum](#)

[festival - Cannes 72 - Once Upon a Time... in Hollywood di Quentin Tarantino | Cineforum](#)

[festival - Cannes 72 - The Lighthouse di Robert Eggers | Cineforum](#)

[focus - 1969: da Woodstock alla Luna - David Bowie nello spazio | Cineforum](#)

[La recensione di Sorry We Missed You | Cineforum](#)

[La recensione di Piccole donne | Cineforum](#)

[focus - Fellini100 - Fellini 100 - Le tentazioni del dottor Antonio \(1962\) | Cineforum](#)

[focus - Libri - Accordi e disaccordi | Cineforum](#)

[La recensione di Da 5 Bloods – Come fratelli | Cineforum](#)

[festival - Il Cinema Ritrovato 2020 - La chiave di vetro | Cineforum](#)

[festival - Il Cinema Ritrovato 2020 - Henry Fonda for President | Cineforum](#)

[festival - Venezia 77 - The Humain Voice di Pedro Almodóvar | Cineforum](#)

[festival - Venezia 77 - Pieces of a Woman di Kornél Mundruczó | Cineforum](#)

[festival - Venezia 77 - One Night in Miami - 1 | Cineforum](#)

[festival - Venezia 77 - Love After Love di Ann Hui | Cineforum](#)

[dall'archivio - Caro diario, rieccomi | Cineforum](#) Cineforum 329 (novembre 1993)

[La recensione di La vita straordinaria di David Copperfield | Cineforum](#)

[focus - Opinioni - Lady Henderson presenta: The Show MUST Go On! | Cineforum](#)

[focus - In memoria - Sean Connery, solitario cinico gaglioffo ighissimo | Cineforum](#)

[La recensione di The Rossellinis | Cineforum](#)

[focus - Libri - Mereghetti 2021: che la Forza sia con voi! | Cineforum](#)

[La recensione di Ma Rainey's Black Bottom | Cineforum](#)

[La recensione di Pieces of a Woman | Cineforum](#)

[La recensione di One Night in Miami | Cineforum](#)

[festival - Berlinale 71 - Albatros di Xavier Beauvais | Cineforum](#)

[festival - Berlinale 71 - Per Lucio di Pietro Marcello | Cineforum](#)

[focus - In memoria - Monte Hellman, strade verso il nulla | Cineforum](#)

[La recensione di The Human Voice | Cineforum](#)

[festival - Il Cinema ritrovato 2021 - Frenchman's Creek \(L'avventura viene dal mare\) di Mitchell Leisen | Cineforum](#)

[festival - Il Cinema ritrovato 2021 - Nightmare Alley \(La fiera delle illusioni\) di Edmund Goulding | Cineforum](#)

[festival - Il Cinema ritrovato 2021 - Watermelon Man di Melvin Van Peebles | Cineforum](#)

[festival - Venezia 78 - Last Night in Soho di Edgar Wright | Cineforum](#)

[festival - Venezia 78 - Sundown di Michel Franco | Cineforum](#)

[festival - Venezia 78 - The Last Duel di Ridley Scott | Cineforum](#)

[La recensione di The Last Duel | Cineforum](#)

[La recensione di Ultima notte a Soho | Cineforum](#)

[focus - Immortali - Le Diable au corps | Cineforum](#)

[La recensione di House of Gucci | Cineforum](#)

[La recensione di West Side Story | Cineforum](#)

[focus - Libri - God Save the Queen | Cineforum](#)

[La recensione di Belfast | Cineforum](#)

[festival - Bergamo Film Meeting 40 - Sentinelle Sud di Mathieu G rault | Cineforum](#)

[La recensione di Sundown | Cineforum](#)

[La recensione di Love after Love | Cineforum](#)

[festival - Cannes 75 - Coupez! di Michel Hazanavicius | Cineforum](#)

[festival - Cannes 75 - Jane Campion, la femme cin ma | Cineforum](#)

[festival - Cannes 75 - Three Hundred Years of Longing | Cineforum](#)

[festival - Il Cinema Ritrovato 2022 | Cineforum](#)

[festival - Il Cinema Ritrovato 2022 - Hugo Fregonese 1: Appuntamenti con il destino | Cineforum](#)

[festival - Il Cinema Ritrovato 2022 - Hugo Fregonese 2: Tutti i colori del buio | Cineforum](#)

[festival - Venezia 79 - Riget Exodus di Lars von Trier | Cineforum](#)

[festival - Venezia 79 - The Banshees of Inisherin di Martin McDonagh | Cineforum](#)

[festival - Venezia 79 - The Happiest Man in the World di Teona Strugar Mitevska | Cineforum](#)

[La recensione di Cut! Zombi contro zombi | Cineforum](#)

[rubrica - Spielberg's List 1971-2021 | Cineforum](#)

[focus - Spielberg's List 1971-2021 - Spielberg's List 1971-2021 - Parte 1 | Cineforum](#)

[focus - Spielberg's List 1971-2021 - Spielberg's List 1971-2021 - Parte 2 | Cineforum](#)

[focus - Spielberg's List 1971-2021 - Spielberg's List 1971-2021 - Parte 3 | Cineforum](#)

[focus - Spielberg's List 1971-2021 - Spielberg's List 1971-2021 - Parte 4 | Cineforum](#)

[focus - Spielberg's List 1971-2021 - Spielberg's List 1971-2021 - Parte 5 | Cineforum](#)

[focus - Spielberg's List 1971-2021 - Spielberg's List 1971-2021 - Parte 6 | Cineforum](#)

[focus - Spielberg's List 1971-2021 - Spielberg's List 1971-2021 - Parte 7 | Cineforum](#)

[focus - Spielberg's List 1971-2021 - Spielberg's List 1971-2021 - Parte 8 | Cineforum](#)

[La recensione di Sentinelle Sud | Cineforum](#)

[La recensione di Gli spiriti dell'isola | Cineforum](#)

[rubrica - Bad Girls | Cineforum](#)

[focus - Bad Girls - Bad Girls - Parte 1 | Cineforum](#)

[festival - Bergamo Film Meeting 41 - Le prix du passage di Thierry Binisti | Cineforum](#)

[focus - Bad Girls - Bad Girls - Parte 2 | Cineforum](#)

[focus - Bad Girls - Bad Girls - Parte 3 | Cineforum](#)

[La recensione di L'appuntamento | Cineforum](#)

[focus - Bad Girls - Bad Girls - Parte 4 | Cineforum](#)

[focus - Bad Girls - Bad Girls - Parte 5 | Cineforum](#)

[focus - Bad Girls - Bad Girls - Parte 6 | Cineforum](#)

[focus - Bad Girls - Bad Girls - Parte 7 | Cineforum](#)

[focus - Bad Girls - Bad Girls - Parte 8 | Cineforum](#)

[festival - Cannes 76 - Jeanne du Barry di Ma wenn | Cineforum](#)

[festival - Cannes 76 - Fallen Leaves di Aki Kaurismaki | Cineforum](#)  
[festival - Cannes 76 - The Old Oak di Ken Loach | Cineforum](#)  
[focus - Bad Girls - Bad Girls - Parte 9 | Cineforum](#)  
[focus - Bad Girls - Bad Girls - Parte 10 | Cineforum](#)  
[La recensione di Tremila anni di attesa | Cineforum](#)  
[festival - Venezia 80 - El Conde di Pablo Larraín | Cineforum](#)  
[festival - Venezia 80 - D'argent et de sang di Xavier Giannoli | Cineforum](#)  
[festival - Venezia 80 - Magyarázat mindenre - Explanation for Everything di Gabòr Reisz | Cineforum](#)  
[La recensione di Jeanne du Barry - La favorita del re | Cineforum](#)  
[La recensione di El Conde | Cineforum](#)  
[La recensione di The Old Oak | Cineforum](#)  
[La recensione di Foglie al vento | Cineforum](#)  
[festival - Bergamo Film Meeting 42 - Levante di Lillah Halla | Cineforum](#)  
[festival - Bergamo Film Meeting 42 - The Wall di Philippe Van Leeuw | Cineforum](#)  
[focus - Icone - Marlon Brando, 100 anni dopo | Cineforum](#) Cineforum aprile 2024  
[La recensione di Una spiegazione per tutto | Cineforum](#)  
[festival - Cannes 77 - Furiosa: A Mad Max Saga | Cineforum](#)  
[festival - Cannes 77 - The Shrouds di David Cronenberg | Cineforum](#)  
[festival - Cannes 77 - Parthenope di Paolo Sorrentino | Cineforum](#)  
[La recensione di Made in England: I Film di Powell e Pressburger | Cineforum](#)  
[La recensione di Parthenope | Cineforum](#)  
[La recensione di Nosferatu | Cineforum](#)  
[La recensione di M - Il figlio del secolo | Cineforum](#) Cineforum NS 16, gennaio 2025  
[dall'archivio - I cento anni di Paul Newman, un attore a tutta birra | Cineforum](#) Cineforum n 264, anno 27, maggio 1987  
[focus - Icone - Buon compleanno, Mr. Altman | Cineforum](#) Cineforum n 17, marzo 2025  
[festival - Bergamo Film Meeting 43 - Gina di Ulrike Kofler | Cineforum](#)  
[festival - Bergamo Film Meeting 43 - Biru Unjarga di Egil Pedersen | Cineforum](#)  
[La recensione di The Shrouds - Segreti sepolti | Cineforum](#)  
[festival - Cannes 78 - Die My Love di Lynne Ramsay | Cineforum](#)  
[festival - Venezia 82 - Mother di Teona Strugar Mitevska | Cineforum](#)  
[festival - Venezia 82 - The Testament of Ann Lee di Mona Fastvold | Cineforum](#)  
[festival - Venezia 82 - Broken English di Iain Forsyth e Jane Pollard | Cineforum](#)

## Abstract in English

Master's thesis in History and valorization of cultural heritage *Contemporary film criticism. The case of Emanuela Martini* aims to summarize the work of Emanuela Martini in her long career that began in 1976 and has now spanned fifty years for the monthly «Cineforum», as well as the new version of the magazine now renamed «Cineforum new series», restarted with the number 0 starting from 2020 and the quarterly release.

The text opens with an introductory chapter which summarizes the way in which the bibliography and the content present in the text were collected: first of all, the articles written by Emanuela Martini for «Cineforum» and the contributions present in the «Cineforum new series» were collected and scanned into PDF; they were in the state library of Cremona and in the central municipal library in Palazzo Sormani in Milan. The work continued with the reading of all the writings and a selection based on the topics which are then treated during the thesis.

The first chapter *History on film criticism* deals with reconstructing the birth, evolution and contradictions. Several essays on the topic are taken into consideration. The first essay considered is *La critica cinematografica* by Alberto Pezzotta, a volume that contains a summary of the evolution of this institution but above all the methods of analyzing a film, the theories and contradictions of this discipline; several passages analyze film criticism as a form of rhetoric. *La critica cinematografica. Metodo, storia e scrittura* by Claudio Bisoni reports different methods of critical analysis, and it also contains a chapter that briefly summarizes the history of the critical discipline. *Gli anni affollati. La cultura cinematografica italiana (1970-79)* written by Bisoni also focuses on a very specific historical and social period: the seventies, a decade dotted with strong political ferment and militancy and where critics find themselves having to mediate or even take sides in a climate full of social tensions which sometimes lead to cases of violence; the methods of dissemination and cinematographic enjoyment typical of those years are described, such as reviews in periodicals (specialised and daily), film clubs, film reviews or groups of cinephiles. A third text by Bisoni is *La storia della critica*, also focused on the seventies; the situation of «Cineforum» magazine in those years is briefly reported. *La cinematografia in Italia, 1929-59* by Luigi Pellizzari is a focused essay that once again mentions the birth of film criticism but focuses mainly on the thirty years from 1929 to 1959, therefore covering the fascist period and the post-war period, of how reviewers had to adapt to the regime in the disheartening of films and how they subsequently regained freedom of expression. Another case of a summary text of the whole phenomenon is Gianni Rondolino's *La critica* which once again reconstructs the origin, evolution and various phases of film criticism. Other information comes from the Treccani page dedicated to Film Criticism which contains interventions by Daniele

Dottrini, Morando Morandini and Bruno Roberti. The last contribution for this chapter comes from the same newspaper «Cineforum» *Speciale Critica* written by Marangi and Pellizzari and published in September 2010; it contains a series of interviews with the magazine's reviewers, including Emanuela Martini, who report their vision on their profession and on the world of cinema. The chapter ends with some final reflections on the complicated and contradictory topic of film criticism.

The second chapter is dedicated to the «Cineforum» magazine, its birth as a newspaper linked to the FIC, its Christian Democratic roots, the drift towards the left and auteur cinema and finally its transformation into «Cineforum new series» in December 2020 where it starts again from issue 0. It follows the short biography of Emanuela Martini and her style; she was born in Forlì, graduated in political science at the University of Bologna, began writing for «Cineforum» in 1976 and with the rebirth of the newspaper took on its direction; some experiences outside the periodical are also mentioned, such as the publication of essays and participation in festivals and the writing style: the reviewer's writing methods change depending on the type of review and the judgment on the film in question; the more in-depth reviews in the Profiles, the Specials and the Close-up focus on the themes of the works and references to previous or contemporary works, while the shorter reviews on Filmese or in the festival reports limit themselves to reporting the plot and the opinions on it, the cast or the technical side; in the criticisms, the tone is more gossipy and provocative but at the same time it is amused and ironic.

The following text location, *The areas of criticism*, presents a description of all the columns to which Emanuela Martini contributes over the years for the old and new magazine. The first article of the sections Schede, Filmoguida later renamed *Filmese*, *Gli Speciali*, *Primo Piano*, *Editoriali*, *Controcampo*, *Gli anni della Fenice*, *Stardust Memories*, *Flashback*, *Retrospective*, *I 100 anni del Cinema*, *100 per il 2.000*, columns focused on texts (*Libri*, *Book*, *Anteprime*) and reports on Festivals (the Cannes Film Festival, the Venice International Film Festival, the exhibition of Pesaro, the Salso Film & TV Festival of Salsomaggiore and the Ancona Festival).

Subsequently, some of the cinematographic genres addressed by the reviewer in *Cinematographic genres* are analysed. In «Cineforum» there are reviews for any film genre but mainly four are covered, therefore excluding melodrama, western, historical or war film. Instead, comedy and horror are explored in depth, the two genres that Martini has dealt with most throughout her career; both are present in almost all «Cineforum» and new series columns. The other genres present are science fiction and fantasy as, together with horror, they are linked to the macro-strand of fantasy. Some films that have been labeled in a certain film category are inserted here in specific paragraphs different from the genre to which they belong; for example *Ghostbusters* by Ivan Reitman and *Gremlins* by Joe Dante are very often labeled in the comedy or fantasy genre but Martini's reviews are inserted in

the paragraph on horror as within the articles there are reflections regarding the horror genre, or the disheartened ones about the melodrama directed by David Cronenberg are always included in the horror genre as Martini herself uses those spaces to compare the two types of films which are apparently opposites but which have different elements in common. If the first two genres present many publications by Martini and continue today, sci-fi and fantasy are less frequent but still present interesting close examinations that link the three strands of fantasy.

*The themes* is a chapter dedicated to some of the recurring themes in Emanuela Martini's production linked to «Cineforum». The major exclusions in this chapter are the theme of memory and historical re-elaboration, but these themes are present in various writings analyzed throughout the text. A paragraph focuses on the role that women have in the world of cinema, how they are represented, cases of actresses, screenwriters and actresses and reviews of works that have a prominent female figure behind them. The second theme present is the complex relationship between cinema and TV, in some cases rivals and in other communicating media; the first articles on the topic reflect on the crisis of cinema in the seventies and how television seems to supplant it but how the latter ends up helping the former thanks to the reruns that push the public to go to the cinema; the latest interventions on the topic are actual reviews of television products: the season of *Twin Peaks* by David Lynch dating back to 2017 and *M - Il figlio del secolo* by Joe Wright. But the most predominant topic remains the theme of international filmographies. The main countries that Martini delves into, in «Cineforum» and in other venues such as publications are Italy, the United States of America and the United Kingdom. Contributions on Asian and Spanish filmography are also reported but there are much fewer interventions in this regard, however the writings on Spanish cinema are useful as they are compared with Italian productions. French filmography is excluded from the chapter but some interventions on this national cinema are present in other parts of the thesis. Martini's last topic covered is the influence that William Shakespeare had on films: we talk about the cinematographic adaptations of theatrical works such as the films directed by Laurence Olivier and Kenneth Branagh, but also about "unofficial" inspirations and transpositions; the articles on the topic are almost all dated to the nineties, a period marked by the proliferation of many films inspired by Shakespeare's works. The last chapter *The Authors* is dedicated to some of the authorial filmmakers that Emanuela Martini has followed throughout her long career. Although they are very recurrent in the production written on «Cineforum», Steven Spielberg, Martin Scorsese, Paul Thomas Anderson and Nanni Moretti are excluded but some dispassionate comments on these artists are included in other chapters. The three main ones analyzed are the Americans of the New Hollywood Woody Allen, Robert Altman and the Italian Gianni Amelio, coming from the wave of productions in the south of the peninsula during the eighties. The careers of the two American authors are almost entirely retraced and the reviewer

defines Allen and Altman as among the very few "feminist" directors in an American film period where the woman is relegated to the shoulder of the male protagonist. Allen's great merit is having effectively made women the protagonists in comedy, a genre considered predominantly male; as a cabaret comedian, the director starts with comic films with an episodic structure and then evolves and constantly improves film after film, becoming increasingly familiar with the camera and writing. His filmography is dotted with reflections and anxieties related to the meaning of life and the complex relationship with other people. Altman is one of the strongest personalities of *New Hollywood*: he also creates works that fall within comedy and each of his films presents a deconstruction of American society by dissecting its absurdities and contradictions present in the USA, his is a cynical and irreverent humor that spares almost no one; Martini dedicates several contributions to Altman in the magazine and externally. The last director analyzed is Gianni Amelio, about whom however relatively little is written in the magazine and paradoxically there are many more publications by the reviewer outside «Cineforum». There are interviews addressed to Amelio: one dated October 1998 and dedicated to the film *Così ridevano*, the second is on *Il Signore delle formiche*, released in September 2022. The third and final contribution on the Italian director is the special for the *117 for 2.000*, where Martini summarizes his filmography and poetics. From the contributions analyzed, an artist emerges who uses the cinematographic medium to tell his vision of history and past events; as an avowed homosexual, in films such as *Il signore delle formiche*, space is also given to the theme of gay love.