



Presentazione

Board

Norme Editoriali

Call for papers

Contatti

Numeri

Quaderni

Autori

Twitter

Facebook

Cerca

Q

Cinema

Spettacoli

Libri

Mostre

Eventi

1.1. Metamorfosi e sovrimpressioni: la cinégraphie di Germaine Dulac*

Share

di Anna Masecchia, Chiara Tognolotti



Categorie

Gallerie

1. Qu'est-ce que le cinéma ?

In un testo riportato alla luce di recente Germaine Dulac descrive l'essenza del cinema come il danzare fluido di linee e ombre nel mutare continuo di ritmi e cadenze:

Lignes, volumes, surfaces, lumières, envisagés dans leurs métamorphoses constantes, sont susceptibles de nous étendre comme la plante qui croît si nous savons les ordonner en une construction capable de correspondre aux besoins de notre imagination et de nos nerfs, puisque les mouvements et les rythmes restent, en tout cas, même dans une incamation plus matérielle et significative, l'essence intime et unique de l'expression cinématographique. Nous éviquons une danseuse – Une femme? Non. Une ligne bondissante aux rythmes harmonieux. Nous éviquons sur des voiles une projection lumineuse. Matière précise? Non. Rythmes fluides (Dulac 2019 [inedito], p. 173).

L'immagine del germinare delle piante e delle metamorfosi del seme, che si fa fiore e frutto per poi appassire, ricorre sovente nel cinema d'avanguardia, nei film come nei discorsi che tentano d'inabissare una teoria della nuova arte individuandone i tratti inediti che possano designare per il cinema uno spazio indipendente e distante da letteratura, pittura e teatro. Dulac piega qui quello stereotipo visivo al motivo del fluire delle linee pure e del ritmo, fondamento della sua idea di cinema integrale; narrativo o astratto che sia, il film saprà coinvolgere l'immaginazione e nervi di spettatori e spettatrici quando riuscirà a restituire la mobilità incessante delle cose. Una mobilità che è continua metamorfosi di forme, di visioni ma anche di soggetti le cui psicologie sono disperate nel gioco ritmico-visivo del processo *cinégraphique*.

Tra i tanti procedimenti filmici utilizzati dalla regista nei suoi film, le sovrimpressioni e le dissolvenze incrociate giocano un ruolo fondamentale perché hanno nel loro stesso principio di composizione un meccanismo sperimentale che mette in movimento l'immagine e l'immaginazione, l'intelletto e le sensazioni, in un viaggio narrativo e trasformativo in cui protagonisti di una *cinéma pur* sono la psicologia dei personaggi, con le sue zone grigie, e la loro identità, con l'infinità propria di ogni essere umano.

2. Metamorfosi

Il tema della natura vischiosa e metamorfica dell'identità risuona più volte nelle pagine della *première garde* francese. Così ad esempio Jean Epstein:

L'individualité est un complexe mobile, que chacun, plus ou moins consciemment, doit se choisir et se construire, puis réaménager sans cesse, à partir d'une diversité d'aspects qui, eux-mêmes, sont fort loin d'être simples ou permanents, et dans la masse desquels, quand ils sont trop nombreux, l'individu parvient difficilement à se désigner et à se conserver avec une forme nette. Alors, la supposée personnalité devient un être diffus, d'un polymorphisme qui tend vers l'amorphe et qui se dissout dans le courant de ses axes-mères (Epstein 2014 [1927], p. 165).

E, a ben guardare, il cinema di Germaine Dulac potrebbe essere letto come un continuo ridefinire la rappresentazione dell'identità, e più ancora delle femminilità, in senso poliforo.

Nei film dove la traccia del racconto rimane più tenue, come in *La souriante madame Beudet* (1923), la metamorfosi delle cose e dei pensieri è suscitata dal desiderio della donna. I sogni – e gli incubi – della protagonista slabbano i contorni del reale e li deformano in modi allettanti o minacciosi: il letto disfatto e i cuscini sprimacciati sono segni di un anelito amoroso che resta fermo dentro le mura dell'immaginazione; il volto allegro del marito detestato si piega in una caricatura che trasforma il riso in un ghigno inquietante; e il tenista che si anima e da fotografia stampata sulle pagine di un quotidiano diviene angelo seduttore e vendicatore rappresentano una tensione metamorfica del reale che fa eco e amplifica gli affetti di madame Beudet (Williams 2014).

Ancora, i film di Dulac accolgono spesso motivi orientalisti che disegnano un'identità femminile mobile e altra. *La Fête espagnole* (1919; il ritrorno di Volonte di Bologna di 28' restaurata dalla Cinématique française e mostrata durante l'edizione 2020 del festival *Il cinema ritrovato* alla Biennale di Venezia) accosta l'immagine che accosta l'esotismo evocato dall'ambientazione spagnola del film ai tratti dell'orientalismo. Soledad/Eve Francis appare avvolta in un kimono, semidistesa su una *chaise longue* ricoperta da tessuti e cuscinetti dalle fantasie e dal taglio giapponese; accanto a lei, due piccoli gatti e un pappagallo in un'elegante gabbia di ferro battuto. L'iconografia della scena d'apertura accoglie i caratteri del gusto orientalista per come si era diffuso e consolidato tra gli anni Dieci e Venti del Novecento nell'arte, nella moda e nel design oltre che nel cinema e è finita per avvicinare i tratti della "identità orientale" ai modelli della New Woman; la postura rilassata e non curante e l'invito verso un altrove dotati da una sensualità quasi amorfica finivano per richiamare l'insofferenza alle norme borghesi e la cura per il proprio desiderio tipiche delle donne nuove d'inizio secolo (Studlar 1995).

Il montaggio proposto dal restauro lega quest'immagine alle sequenze di danza. Un tempo ballerina, la protagonista torna a danzare un'ultima volta. Un'inquadratura sensuale mostra l'amica di un tempo toglierle l'abito da sera per aiutarla a indossare il costume di scena; poi le sue movenze sul palcoscenico, accentuate dalle frange dell'abito nuovo e lucente, attraggono verso lei gli sguardi appassionati di uomini e donne (fig. 1). Così «nella danza, la qualità della Scuro Woman che sovente si scontrano con le norme culturali della femminilità tradizionale finiscono per riflettersi nel movimento sensuale e ritualizzato e nello spettacolo delle identità organizzate associate con l'ambiguo potere femminile» (Studlar 1995, p. 491; traduzione nostra).

Dunque l'attrattività dell'esotismo come appare nel film di Dulac, che sia declinata nei modi moreschi oppure orientalisti, sta nel disegnare un'identità femminile inedita e dalla natura cangiante, pronta a emanciparsi dalle categorie sociali statiche codificate dalla tradizione patriarcale per l'appunto divenendo altra, rimodellando la propria identità in modi diversi e mai stabili.

Nei film che abbandonano i modi consueti del narrare i personaggi di donne divengono figure della natura metamorfica del desiderio. Le prime immagini di *La Coquille et le clergymen* (1927) invitano lo sguardo a osservare un laboratorio ricolmo di alambicchi. Un uomo in abito talare – il clergymen di titolo (Alex Allin) – versa un liquido opaco da una grande conchiglia all'interno delle provette; il liquido diviene cristallo per poi frantumarsi e dissolversi in un fumo denso. Subito, dunque, affiora l'idea della natura alchemica del reale, dove i passaggi di stato della materia sembrano avvenire con apparente semplicità. Le sequenze a seguire delineano un universo «non di sogno, ma di immagini, dove la mente non avrebbe mai accennato ad andare», come violsino la discesa di apertura. I volti si deformano, s'incrinano e si spezzano; il collo della donna diviene un cuneo dalle pareti lucide che si riflettono su uno specchio d'acqua, per poi sciogliersi in macchie di luce; i contorni di edifici e strade della città sfumano nelle dissolvenze (fig. 2). Infine, una sfera di cristallo va in frantumi; sui frammenti appare sovrappreso il volto del clergymen, che raccoglie la sua immagine nella cavità della conchiglia e la beve, come fosse un liquido, in primi piani sempre più ravvicinati; ovvero – alla lettera – si appropriata della sua immagine e insieme, ingendolandola, la dissolve (fig. 3). Senz'altro il film lascia affiorare un processo fantasmatico segnato da un intrico di desideri ribelli che sgretolano la solidità solo apparente dell'io e mostrano le metamorfosi dell'identità che slitta di rappresentazione in rappresentazione così da mettere in scena non un racconto, ma i processi pulsionali della psiche, conducendo spettatori e spettatrici a identificarsi non con un personaggio ma con il muoversi e lo scivolare continuo l'una sull'altra delle pieghe dell'immagine (Flitterman-Lewis 1996, pp. 112-137).

La figura femminile appare allora come un fantasma del carattere metamorfico del desiderio, giacché le immagini di Dulac – e la scrittura di Artaud – non identificano, essenzializzandola, la donna con la tensione amorosa ma ne esplorano le declinazioni cangianti e imprevedibili, osservandola come una e allo stesso tempo nel suo essere continuamente ridefinita da metamorfosi incessanti (Artaud 1978 [1927], pp. 68-69).

In lavori come *Arabesques* (1929) la metamorfosi si declina nei modi del cinema astratto. Il film accosta giochi di luce, riflessi acquosi, lo sbocciare dei fiori, mentre s'intravedono il volto e la calzatura elegante di una donna. Qui la fotogenia – ovvero la risposta al quesito "che cos'è il cinema" (Pescatore 1992; Tognolotti 2005 e 2020) – è una questione di superfici che si sovrappongono e le une alle altre confondendosi e ibridandosi, e dunque perdendo le loro caratteristiche per fondersi in un movimento incessante:

Impressions à donner, reflets d'eau et d'objets cristallins en mouvement jouant sous la lumière du soleil en mouvement [...] Chaque mouvement suit le rythme de l'arabesque et peut être assimilé à la figure d'un ballet, mais où aucun artiste n'a de part, la lumière, l'eau et les surfaces réfléchissantes des formes, jouant seules (Dulac in Williams 2001, p. 80).

La metamorfosi si piega dunque alla ricerca dell'essenza dell'immagine filmica, punto focale dei pensieri sul cinema degli anni Venti, e Dulac declina nei modi dell'analogia con la musica, in specie Claude Debussy, giacché entrambe le forme d'arte mirano alla ricerca del segreto delle cose attraverso un medium che non le imita ma riesce a captare le «corrispondenze formali tra il vocabolario musicale [e cinematografico] e i processi del mondo» (Thouvenel 2010, p. 216). Secondo Dulac quel segreto sta nelle emozioni che sorgano dallo schermo e si riversano sulla platea:

Un film, un vrai film, ne doit pas pouvoir se raconter puisqu'il doit puiser son principe actif et émotif dans le sens des images faites d'«uniques vibrations visuelles». Raconte-t-on une symphonie? Raconte-t-on un tableau? Raconte-t-on une sculpture? Certes pas. On ne peut évoquer que l'impression et l'émotion qu'elles dégagent (Dulac 1994 [1927], p. 97).

Dunque la fotogenia è davvero una questione di superfici e metamorfosi: la pelle dei corpi delle donne, i contorni lucidi degli oggetti, la consistenza scivolosa dell'acqua si imprimono sulla pellicola, si ibridano tra loro e con essa, per poi riverberare sullo schermo così da accogliere e rimandare gli affetti che le animano. La superficie si fa dunque luogo «di mediazione e proiezione», per dirla con Giuliana Bruno (2016 [2014], p. 10), sorta di specchio fotografico che accoglie, mescola e riflette, dotandole di una forza più grande, le *mauxes de l'âme* (Dulac 1994 [1923], p. 27); e, per parte sua, «l'affetto si mostra anche come un medium poroso e malleabile di comunicazione materiale superficiale» (Bruno 2016 [2014], p. 27).

3. Sovrimpressioni

Metamorfosi, fluttuazioni del desiderio e dell'identità si traducono dunque in effetti visivi che confermano la natura sperimentale del cinema di Dulac. La sovrimpressioni è forse la soluzione formale più frequente nel suo cinema, insieme ai giochi di luce già evidenziati, a quegli effetti di rifrazioni luminose che esprimono stati d'animo cangianti, movimenti del desiderio non convenzionali, in un orizzonte borghese in cui alla *agency* delle donne è lasciato pochissimo spazio di manovra.

Nella conferenza del 1924 su *Les procédés expressifs du cinématographe*, poi pubblicata in "Cinémagazine", Dulac mette decisamente in chiaro ciò che per lei è la *cinégraphie* e quanto sia diversa da altre arti come la letteratura e il teatro. Tra i procedimenti descritti per spiegarne cos'è per lei il cinema c'è anche la sovrimpressioni che serve, nel suo orizzonte creativo, a tradurre visivamente il pensiero e la vita interiore:

Que de drames magnifiques ce procédé tout psychologique, tout subjectif peut permettre d'échafauder. Jugez quelle hauteur de pensée serait atteinte si un être de chair pouvait entrer en lutte avec son âme, dans un combat visuel. Les fantômes moraux : craintes, remords, souvenirs, espoirs, prenant forme et s'entrechoquant dans un combat ardent. Féerie, enfer... fantasmagorie dans le réel... ce que nous sommes au-delà de nous [...]. Quel domaine?... et quel domaine purement cinématographique, grâce aux surimpressions (Dulac 1994 [1924], pp. 37-38).

Dulac cita, tra gli altri, l'esempio di una sequenza di *La souriante Madame Beudet* in cui la moglie, leggendo una rivista, immagina prima una fuga in automobile e, poi, come si è ricordato poco sopra, che un aitante campione di tennis venga a portare via il grossolano e dispotico marito.

Quando parla della sovrimpressioni Dulac non ha ancora realizzato, sebbene avesse già previsto di farlo (Dulac 1994 [1923], p. 27). *L'Invasion au voyage*, dichiarato ispirato alla poesia di Charles Baudelaire raccolta in *Les Fleurs du mal* – libro che, va ricordato, tiene tra le mani anche Madame Beudet quando legge il sonetto *La Mort des amants*. La fonte è dichiarata, oltre che dall'omonimia, dalla citazione in esergo di alcuni versi:

Mon enfant, ma sœur,
Songe à la douceur
D'aller là-bas vivre ensemble!

Des meubles luisants,
Polis par les ans,
Décoraient notre chambre.
L'Invasion au voyage, Charles Baudelaire.

La vicenda censoria per offesa al pudore che aveva segnato la pubblicazione delle liriche baudelaireane, insieme alla particolare concezione della donna che emerge nella raccolta, rendono significativa questa presenza nei due film di Dulac. Del resto, il riferimento al poeta della Parigi moderna, della passante e della *femme maladroite*, dello Spreen e dell'*Idéal*, e soprattutto di una *rêverie* conseguenza della noia borghese (Gargano 1994, pp. 129-130) non sorprende conoscendo il cinema di Dulac: il sonetto di Baudelaire raccoglie in sé infatti temi e figure a cui la *cinégraphiste* è molto sensibile. «Un cinema «art de sensations», che concepisce una storia «non sur des données dramatique, mais sur des données émotives [...] un art plus intérieur qu'extérieur» (Dulac 1994 [1923], p. 30), trova nella poesia baudelaireana una dimensione ritmica ed evocativa che produce a sua volta sensazioni e immagini, nel quadro di una poesia che è a sua volta arte del movimento. Un movimento del pensiero che trasfigura la realtà, la trasla al suo al di là, per citare nuovamente l'orizzonte proprio anche di Epstein (Tognolotti e Vichi 2020).

Dopo il cartello con i versi di Baudelaire, il film si apre inquadrando l'ingresso del locale notturno, luogo principale dell'azione, che viene reso con una scenografia palesemente artificiale si campeggia l'insegna al neon. *L'Invasion au voyage*. Il viaggio rimanda a quel *là-bas* in cui la donna del sonetto è invitata ad andare a vivere: un luogo indimentato ma chiaramente esotico, spesso sfondo della poesia moderna e che si ritrova, come si è visto, in tanto cinema degli anni Venti. Il ingresso del bar, con la sua porta circolare, diventa rapidamente un luogo-soglia, il cui interno viene spiatto dai passanti e sul quale incalza la signora che entra in scena poco dopo, scendendo da un taxi. Il lento ingresso di lei, sollecitato da una dissolvenza incrociata, altro procedimento che per Dulac traduce i risvolti psicologici dei personaggi, assume la funzione di una soglia emotiva ma anche sociale: una signora sposata della buona borghesia sta «passando attraverso», sta trasgredendo le regole del vivere «perbene», come chiarirà poco dopo l'inserito in cui, con un «flashback soggettivo, assistiamo allo stesso episodio di abbandono da parte del marito e di attesa che si ripete nella monotona vita familiare della donna. Tutto ciò che il concetto di fotogenia richiama di sé sprigiona dal modo in cui la porta scrovolte, di metallo e vetro, rifrange una luce abbagliante. Un luccichio che nella sua intermittenza ricorda un faro – viaggio verso lidi lontani – ma anche un proiettore cinematografico: il locale notturno si trasforma così nella scatola scenica in cui sarà possibile realizzare variegate le sensazioni e le emozioni di una Madame che si concede l'azzardo mondano di avventurarsi nella notte parigina.

Tutto il corpo centrale del film, a cui si affiancano insieme la donna e l'ufficiale di marina che la corteggerà (fig. 4). Alla fine del flashback memoriale sulla vita domestica, Dulac anticipa una figura importante della *rêverie* come la donna alla finestra: la donna si avvicina alla finestra e osserva la città, decidendo di immergersi nella notte metropolitana. Jean Starobinski (1989) fa riferimento a *La moglie alla finestra* di Dalí per non trascurare in questa posa femminile un moto malinconico che innesca la fantascienza. La ragazza raccontata da Dulac non desidera solo immaginarsi altrove ma, cosa importante, entra in azione, raggiungendo la vita notturna parigina.

Da questo momento in poi, il film dissolve costantemente il moto dell'immagine che anticipa la visione (accettare l'invaso alla danza prima di farlo (fig. 5)). Il disagio mutato del desiderio si esprime attraverso la *mutique à silence* (Dulac 1994 [1928], pp. 106-108) che nasce dall'uso delle sovrimpressioni, unite alle dissolvenze incrociate e all'uso di primissimi piani e dettagli (si pensi al gioco delle mani nel momento in cui l'ufficiale scuote le fedie nuziale). Lo scambio di sguardi sempre più desideranti si fa più intenso nella stretta dei corpi, quando la coppia si ritrova al tavolo. La melodia evocata dalle inquadrature di un violinista e del suo strumento suscita emozioni e accompagna i percorsi del desiderio: i primissimi piani di lei, i corpi serrati e alternano e di essi compaiono un paesaggio marino agognato e pieno di promesse, velieri che li portano lontano, i corpi serrati che guardano verso l'orizzonte (fig. 6). Ma il desiderio è frustrato dalle regole del vivere borghese sia nella donna, sia nell'uomo (la donna ha anche un bambino).

La modernità di Dulac, la sua spinta a sperimentare (il mezzo è amplificata dall'idea che la sostiene di raccontare un mondo in cambiamento, nel quale dare spazio alla fluidità del desiderio significa combattere contro la rigidità degli schemi sociali sia per le donne sia per gli uomini). Si lotta soccombendo, ma *L'invasion au voyage* racconta un mondo in cui la questione di genere tocca entrambi i protagonisti, entrambi vittime. Se in *La Coquille et le clergymen*, uscito nello stesso anno, attraverso la rappresentazione vorticosa delle pulsioni psichiche, gli spettatori e le spettatrici vengono invitati a scivolare tra le pieghe dell'incestualità, in questo caso sono chiamati a prendere coscienza di un reale e di una doppia morale che imbriglia il desiderio e riaccesa, nella medesima scena i suoi protagonisti. Dai versi di Baudelaire, il pittore della vita moderna, scaturisce la *fiction* sociale di Dulac, che firma da autrice e pensatrice il suo lavoro (fig. 8).

*Questo saggio è stato concepito congiuntamente dalle due autrici, ma per la stesura materiale del testo Chiara Tognolotti ha scritto il paragrafo 2. *Metamorfosi* e Anna Masecchia ha scritto il paragrafo 3. *Sovrimpressioni*.

Bibliografia

A. Artaud, 'Le cinéma et l'abstraction', *Le Monde illustré*, 3645, 29 ottobre 1927, ora in Id., *Œuvres complètes*, vol. III, Paris, Gallimard, 1978, pp. 68-69.

G. Bruno, *Superfici. A proposito di estetica, materialità e media* [2014], Milano, Johan&Levi, 2016.

G. Dulac, *Écrits sur le cinéma (1919-1937)*, Paris, Paris expérimental, 1994.

Ead., *Qu'est-ce que le cinéma?*, Paris, Light Cone Edition, 2019.

J. Epstein, *Le Cinéma du Diable*, Paris, Melot, 1947, ora in Id., *Écrits complets*, vol. V, Paris, Independencia Éditions, 2014, pp. 97-183.

S. Flitterman-Lewis, *To Desire Differently. Feminism and the French Cinema*, New York, Columbia University Press, 1996.

A. Gargano, '« Il panno grigio » e la « foderà di seta »', Noia e amore a Vetusta', *Il confronto letterario*, XI, 1994, pp. 129-138.

G. Pescatore (a cura di), 'Fotogenia. La bellezza del cinema', *Cinema & Cinema*, 64, 1992.

J. Starobinski, *La malinconia allo specchio. Tre lettere di Baudelaire*, Milano, SE, 1989.

G. Studlar, '«Out Salomcing Salomes»: Dance, The New Woman, and Fan Magazine Orientalism', *Michigan Quarterly Review*, XXXIV, 4, fall 1995, pp. 487-510.

É. Thouvenel, *Les Images de l'eau dans le cinéma français des années Vingt*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2010.

C. Tognolotti, *Al cuore dell'immagine. L'idea di fotogenia nel cinema europeo degli anni Venti*, Bologna-Palermo, Edizioni della Battaglia-La luna nel pozzo, 2005.

Ead., «La caduta della casa Usher» (J. Epstein, 1928). *Fotogenie, superfici, metamorfosi*, Milano-Udine, Mimesis, 2020.

C. Tognolotti, L. Vichi, *De la photogénie du réel à la théorie d'un cinéma au-delà du réel : l'archipel Jean Epstein*, Torino, Kaplan, 2020.

T. Williams, *Germaine Dulac. A Cinema of Sensations*, Urbana-Chicago-Springfield, University of Illinois Press, 2014.

Ead., 'Germaine Dulac. Du figuratif à l'abstraction', in N. Brenez e C. Lebrat (a cura di), *Jenne, dure et pure ! Une histoire du cinéma d'avant-garde et expérimental en France*, Milano-Parigi, Mazzotta-Cinématique française, 2001, pp. 78-82.

Tag: cinema sperimentale | smarginature | FASCiNA | Le sperimentali

Facebook Mi piace 0 Twitter Tumblr

Sezioni

- Saggi
- Recensioni
- Gallerie
- Video
- Interviste
- Zoom

Tutti i Tag di Arabeschi

I tag più rilevanti nell'archivio di Arabeschi.

- corpo (117)
- performance (113)
- fotografia (101)
- visualità (98)
- teatro (83)
- attrice (64)
- cinema (63)
- FASCiNA (63)
- smarginature (61)
- pittura (50)
- Pier Paolo Pasolini (48)
- illustrazione (48)
- divismo (43)
- Le sperimentali (43)
- identità (42)
- fumetto (41)
- cultura visuale (39)
- società (36)
- illustratori (34)
- intermedialità (34)
- autobiografia (34)
- stardom (34)

Prossimi Eventi

ESCL.9th Congress -Imaging inclusive. Sapienza Università di Roma

Lunedì 06 Settembre

Fonte: www.escl9c2021

Gli Autori di Arabeschi

- Maria Rizzarelli
- Stefania Filimini
- Corinne Pontillo
- Simona Scattina
- Elena Porciani
- Laura Pernice
- Giovanna Rizzarelli
- Marco Scotto
- Chiara Tognolotti
- Giovanna Caggelli
- Alessandro Gianneli
- Cristina Graziosi
- Beatrice Selgardi
- Michele Guerra
- Riccardo Donati
- Giuliano Felice
- Marion Giovanna Italia
- Balgh Scuderi
- Carmon Van den Bergh
- Jan Baetens
- Marco A. Bazzocchi
- Francesca Auteri
- Luca Cardone
- Giovanna Santara
- Cristina Savietti
- Arianna Frattese
- Sarah Bonciarelli
- Anne Reverseau
- Stefania Giovenco
- Giulia Simi
- Fabrizio Bondi
- Giorgio Bacchi
- Cristina Casero
- Nicola Catelli
- Vittoria Marpana
- Alcio Bilò
- Barbara Di Stefano
- Giulio Barbagallo
- Valentina Valentini
- Salvo Ardicci
- Luca Lischi
- Marina Pano
- Viviana Triscani
- Andrina Di Brito
- Jennifer Malvezzi
- Marco Arnaudo
- Simona Busi
- Ilaria De Pascalis
- Micaela Veronesi
- Anna Masecchia
- Salvo Ardicci
- Redazione Arabeschi
- Giada Russo
- Francesco Gallina
- Roberta Gandolfi
- Lorena Fruc
- Elena Marcheschi
- Farah Polato
- Francesca Brignoli
- Giovanna Maina
- Sara Martin
- Chiara Checchigiani
- Angela Bianca Saponari
- Damiano Pellegri
- Francesco Pellegri
- Anna Duque
- Luca Zarbano
- Carlo Tomanoni
- Anna Maria Monteverdi
- Maria Vignolo
- Chiara Saverio
- Nicola Lucchi
- Maria Pia Arponi
- Elisa Altanasi
- Filippo Milani
- Lorenzo Donati
- Massimo Fusillo
- Federica Mazzocchi
- Nicola Pasalin
- Marco Datta Gessa
- Raffaella Ferreri
- Federica Pich
- Cristina Coker
- Giulia Fanara
- Mariagrazia Pietrilli
- Giada Cipitone
- Luca Trilli
- Rossella Catanese
- Edgardo Furo
- Elena Mosconi
- Adriano Comoy Pizarro
- Daniella Orchiola
- Marco Maggi
- Gastano Trebbiati
- Italo Marchesini
- Alessandra Sarchi
- Teresa Spagnoli
- Anna Tono
- Giuseppe Montemagno
- Lisa Gasparotto
- Alberto Giovanni Buso
- Francesca Dosi
- Marielauro Di Nardo
- Luca Palermo
- Nuova Gemini
- Antonio Costo
- Novella Primo
- Riccardo Gasparini Geroni
- Francesca Tomasi
- Martina Mengoni
- Alessandro Scatola
- Giovanni Vito Di Stefano
- Renato Pallavicini
- Laura Cuzzu
- Dario Stazzone
- Luisa Letuzzi
- Rosamaria Salvatore
- Mariagrazia Fianchi
- Luca Barra
- Elsa Mandelli
- Valentina Re
- Désirée Massaroni
- Andrea Vecchia
- Diletta Pavese
- Giulia Muggio
- Doriana Legge
- Daria Messero
- Maria Nicoletta
- Catherine O'Rawe
- Veronica Panelli
- Giulio Isacoli
- Martina Bonanni
- Anna Barsotti
- Giada Guassardo
- Cristina Janeli
- Laura Mariani
- Deborah Toschi
- Elena Di Raddo
- Stefano Tomassini
- Giuseppe Palazzolo
- Lorena Mari
- Stella Dagna
- Marga Carnicé Mur
- Myriam Mereu
- Giulia Raici
- Alessandro Cecchi
- Serena Grazzini
- Elena Randi
- Federica Stevanini
- Chiara Scattina
- Luca Cristiano
- Raffaella Donnarumma
- Fabio Pezzetti
- Thorstein
- Paolo Geroni
- Sven Thonissen
- Kilian
- Toni Marino
- Tommaso Mellini
- Dario Russo
- Sergio Vitale
- Guido Vissello
- Giovanna Zaganeli
- Alessandro Puglisi
- Federico Fastelli
- Antonia Stichnot
- Matteo Ermano
- Alessandra Grandelli
- Gorgia Landolfo
- Sofia Pellegri
- Giada Peterle
- Luca Zenobi
- Francesco Guzzetti
- Elisa Dal Zotto
- Pietro Cotte
- Tatiana Korneeva
- Virgilio Fantuzzi
- Stefania Berté
- Marco Mondino
- Fabiola Di Maggio
- Salvatore Lana
- Gala Clotilde Chemerich
- Costanza Quattriglio
- Michela Gulla
- Vincenzo Maggiti
- Rossella Barcellona
- Mariaelsa Dimdi
- Eleonora Chareri
- Stefano Oddi
- Riccardo Paterlini
- Valeria Merola
- Andrea Lombardi
- Dario Collini
- Simona Mariucci
- Francesco Vasari
- Stefania Cappellini
- Isaria Bellini
- Margherita Piroto
- Barbara Ancessi
- Ida Campegnani
- Caterina Verbaro
- Roberto Campari
- Masro Glion
- Tomaso Subini
- Carla Benedetti
- Francesca Tusciano
- Stefano Cusi
- Gabriele Rigola
- Andrea Minuz
- Claudio Bisoni
- Giacomo Manzoni
- Pierre-Paul Carotenuto
- Rinaldo Finardi
- Roberto Chesi
- Davide Luglio
- Hervé Joubert-Laurençin
- Fernando Gioiale
- Francesco Galluzzi
- Angela Felice
- Matteo Marelli
- Elisa Guadagnini
- Stefano Bessonni
- Pier Luigi Gaspa
- Chiara Zanini
- Mariaelisa Marinoni
- Michael Squire
- Giuseppe Privati
- Elena Carletti
- Cristina Gamberti
- Sarah-Hélène Van Put
- Martina Federico
- Gianni Dubbini
- Victoria Streppone
- Alessia Cavallaro
- Marco Rossi
- Martina Piffero
- Luca Bandirali
- Roberto De Gaetano
- Roy Menarini
- Emiliano Moreale
- Christiane U
- Maria Arena
- Enrico Temoni
- Leonardo Gasparini
- Damiano Gasparini
- Luca Peretti
- Giulia Di Ilio
- Andrea Iacolino
- Clara Luca Trombetta
- Alessandra Russo
- Emma Gobetto
- Martina Libanisi
- Aurora Romeo
- Mario Spada
- Francesco Fiorentino
- Giovanna Mangano
- Daniela Ricci
- Kathleen LaPenta-Long
- Jacqueline Reich
- Eva Mariani
- Bernadette Luciano
- Maria Teresa Soldati
- Rosa Nocchi
- Francio Anzo
- Patrizia Bellotta
- Nicola Dusi
- Rossella Mazzaglia
- Chiara Mengozzi
- Katella Pizzi
- Ilaria Schiavini
- Rossana Diodati