

CINERGIE
il cinema e le altre arti

2

n.s. novembre 2012

Speciale

Leonardo live: i “contenuti alternativi” e la nuova identità della sala cinematografica

Bisogna arrendersi all'evidenza: la buona vecchia sala cinematografica non è più quella di una volta.
André Gaudreault, Philippe Marion¹

Sembra che le due versioni della *Vergine delle rocce* di Leonardo da Vinci non siano mai state esposte insieme, e che neanche il pittore le abbia viste l'una accanto all'altra². A riunirle per la prima volta, con altri capolavori del maestro rinascimentale, sono stati i curatori della mostra Leonardo da Vinci. Painter at the Court of Milan, tenutasi alla National Gallery di Londra dal 9 novembre 2011 al 5 febbraio 2012. Un'esposizione epocale, si è scritto, che non ha lasciato indifferenti storici e amatori d'arte, così come il grande pubblico, tanto da far segnare il tutto esaurito in poche settimane. Oltre che per ragioni storico-artistiche, questo caso si rivela particolarmente significativo nel quadro di un'indagine sui destini della sala cinematografica in epoca contemporanea. L'inaugurazione della mostra, tenutasi la sera prima dell'apertura al grande pubblico, è stata infatti trasmessa in diretta via satellite in circa quaranta sale del Regno Unito, e in *simulcast* sul canale televisivo Sky Arts. Non solo: pochi giorni dopo la chiusura dell'esposizione, una versione più lunga di *Leonardo Live* – come è stata intitolata la trasmissione – è stata proiettata in data unica in un numero limitato di sale in tutto il mondo³.

Fenomeno tutt'altro che eccezionale, *Leonardo Live* si iscrive a pieno titolo nell'insieme di oggetti non filmici (opere musicali, spettacoli teatrali, concerti...) che trovano uno spazio sempre più significativo nella programmazione delle sale cinematografiche. In questo contributo cercheremo di muovere i primi passi nell'esplorazione di questo fenomeno, soffermandoci in particolare su *Leonardo Live* e sulle trasmissioni dell'opera al cinema⁴, e indagandoli secondo tre direttrici: strategie di programmazione, forme testuali, e rituali di visione.

L'evento in sala: verso nuove strategie di programmazione

Negli ultimi decenni la moltiplicazione dei canali e delle forme di fruizione filmica ha messo in discussione lo statuto della sala come luogo privilegiato di incontro con il film che l'istituzionalizzazione del cinema le aveva assegnato⁵. Il che non significa il suo venir meno come luogo di visione, quanto piuttosto un riassetto delle modalità di ricezione che in essa hanno luogo, delle strategie di programmazione di cui è sede, degli oggetti che entrano a far parte della sua offerta. In questo quadro, una delle linee di trasformazione più significativa è senz'altro la crescente diffusione di quelli che vengono definiti "contenuti alternativi" (con termine anglosassone, *alternative contents*): oggetti non filmici come opere musicali e balletto, spettacoli teatrali e trasmissioni radiofoniche, partite di calcio e concerti, fino alla già menzionata inaugurazione della mostra alla National Gallery⁶, che costituiscono ormai uno degli appuntamenti fissi nella programmazione di molti dei cinema che hanno affrontato la transizione al digitale⁷, dai grandi complessi multischermo alle sale cittadine d'essai⁸. Indicativo del consolidamento del ruolo degli *alternative contents* nelle sale cinematografiche è il caso della catena di multiplex The Space Cinema, che ha in qualche modo istituzionalizzato i "contenuti extra" dedicandogli un calendario specifico, distinto dal resto della programmazione filmica (<http://www.thespacecinema.it/extra>).

Un aspetto su cui vale indubbiamente la pena soffermarsi è la modalità secondo cui tali spettacoli non filmici si inseriscono nel quadro dell'offerta – settimanale e stagionale – delle sale. Se infatti la "classica" programmazione cinematografica prevede costitutivamente la reiterazione dello spettacolo in giorni e orari differenti, i contenuti alternativi funzionano invece secondo una logica che potremmo definire "dell'evento": un solo passaggio (o un numero estremamente limitato) in contemporanea in un numero circoscritto di sale, spesso in Paesi differenti. Una dimensione di singolarità che dipende in buona parte dalla trasmissione *in diretta* via satellite⁹ degli spettacoli teatrali o di altro genere (condizione ideale ma non sempre possibile, anche banalmente per ragioni di fuso orario), ma che si ripropone, significativamente, anche nel momento in cui essi sono mostrati in differita, secondo una logica – la proiezione unica – volta a preservarne il carattere di singolarità. Inoltre, piuttosto che puntare su una diffusione più ampia possibile, i distributori privilegiano la selezione di un insieme limitato di sale. Se dunque da una parte uno degli elementi su cui fa maggiormente leva la promozione degli *alternative contents* è la democratizzazione di spettacoli altrimenti non accessibili al grande pubblico (com'è particolarmente evidente nel caso dell'opera), dall'altra non viene del tutto meno una dimensione di "esclusività", con una

programmazione notevolmente più circoscritta rispetto a quella filmica classica.

Le scelte di programmazione si rivelano dunque determinanti nel collocare i contenuti alternativi più sul fronte della singolarità della performance (teatrale, sportiva, musicale) cui fanno riferimento, che su quello della riproducibilità del testo cinematografico, intervenendo a stabilire una sorta di discriminazione tra oggetti che, pur condividendo lo stesso spazio di fruizione, lo abitano in modi differenti. Eppure, più a fondo, tali logiche si estendono anche alla programmazione di film in senso stretto. Si pensi al moltiplicarsi delle anteprime per il grande pubblico, che trasformano la proiezione in un evento, o alla sempre più frequente redistribuzione di film in digitale per periodi limitati, in occasione di restauri o anniversari¹⁰.

La spinta dei contenuti alternativi sembra dunque contribuire a un ripensamento e a una riorganizzazione delle forme dell'offerta di contenuti nella sala cinematografica. Dove, accanto alla "classica" programmazione settimanale di film, si sperimentano strategie differenti e più flessibili: da una parte ritrovano vivacità formule come quella della rassegna costruita su base stagionale (si pensi alla trasmissione di stagioni operistiche come quella del Met), dall'altra a una logica che potremmo definire *orizzontale e continuativa*, se ne affianca una *verticale e puntuale* (l'"evento" al cinema, filmico o meno), che delinea nuove modalità di incontro con lo spazio istituzionale della sala e, come vedremo, ridefinisce le forme di ritualità che essa implica.

Una "nuova arte-in-divenire"

Prima di procedere in questa direzione, è tuttavia opportuno chiedersi che tipo di oggetto abbiamo di fronte nel momento in cui ci rechiamo al cinema per vedere un'opera lirica, un concerto, o l'inaugurazione di una mostra. Sofferamoci sul caso di *Leonardo Live*: proiettato su quaranta schermi del Regno Unito in contemporanea con l'inaugurazione dell'esposizione alla National Gallery, esso alterna riprese effettuate in diretta durante l'evento (che comprendono un *tour* della mostra e interviste agli ospiti) e materiale premontato, che fornisce approfondimenti sul pittore e notizie sul *backstage*. Più lunga (100 minuti in luogo di 80) è la versione circolata in seguito alla chiusura dell'esposizione, arricchita di materiale informativo ed emendata di alcuni errori dovuti alla diretta, come la rottura di una macchina da presa.

Una ricognizione delle modalità con cui *Leonardo Live* viene descritto nell'ambito dei discorsi promozionali da una parte, critici dall'altra, rivela una significativa incertezza definitoria: se i primi

privilegiano espressioni come “show”, “programma” o “trasmissione” o ancora “visita guidata cinematografica”, nei secondi si riscontra con maggior frequenza, soprattutto nei commenti relativi alla seconda versione, il ricorso a termini come “film” o “documentario”. Quindi da una parte il rimando è evidentemente al medium televisivo, che costituisce in effetti uno dei modelli di riferimento principali: da un lato nella copertura in diretta dell’evento, dall’altro nella ripresa di una serie di convenzioni proprie del *talk-show* (il dialogo tra il presentatore e gli ospiti, le costanti interpellazioni al pubblico...). Inoltre, a venir presentata come responsabile del discorso non è la figura del regista Phil Gatsby (eventualmente menzionato in quanto produttore), quanto piuttosto quella dei due presentatori: il critico d’arte Tim Marlow, conduttore di numerosi programmi sul piccolo schermo, e la presentatrice televisiva Mariella Forstup. Dall’altra parte *Leonardo Live* presenta, in modo più evidente nella seconda versione una serie di convenzioni più vicine a quelle di un film documentario, e come tale viene definito nelle recensioni e sui siti specializzati¹¹. Si tratta allora di un programma televisivo trasmesso al cinema, di un documentario che sfrutta ampiamente forme linguistiche tipiche del piccolo schermo, o di due formati testuali, diversi riconducibili ciascuno a una delle due categorie? Nessuna di queste tre opzioni sembra descrivere esattamente *Leonardo Live*, il quale non si caratterizza a ben vedere né come programma televisivo né come film documentario, ma come qualcosa di ancora differente.

Discutendo il caso dell’opera lirica trasmessa al cinema, André Gaudreault e Philippe Marion sostengono che essa si configuri come una vera e propria performance discorsiva, che, andando oltre il livello della mera registrazione, determina la nascita di una “nuova arte-in-divenire” che sarebbe secondo gli autori “la captazione-diffusione, in diretta o in differita, di spettacoli non cinematografici per la sala cinematografica”¹². Un insieme di spettacoli individuabile non solo a partire dalla condivisione del luogo di diffusione (la sala cinematografica, appunto), ma dotato di una serie di convenzioni stabili e riconoscibili, che li accomunano al di là dei contenuti di ciascun *broadcast*. Uno di questi tratti è sicuramente il riferimento a una dimensione di “liveness”: non a caso *Live in HD* è il nome della serie di trasmissioni cinematografiche di opere liriche del Met, e i produttori di *Leonardo Live* hanno utilizzato il termine nel titolo stesso, per quanto tale definizione resti in larga parte problematica¹³. A venir meno nella fruizione di *Leonardo Live*, e più in generale degli spettacoli non filmici al cinema, è infatti non solo la co-presenza del pubblico con lo spettacolo, ma anche, nel caso delle differite, la simultaneità tra la rappresentazione e la sua fruizione in sala. Nonostante ciò essi offrono un’esperienza coerente con un’idea di “liveness” che, come ha efficacemente messo in evidenza Philip Auslander, non si basa su un confine netto tra performance *live* e mediatizzate, ma vede piuttosto un’oscillazione e un costante scambio tra i due poli¹⁴.

In questo quadro diventa possibile una sorta di paradosso, per cui il massimo della mediazione permette di ottenere un senso di immediatezza¹⁵. Infatti da un lato i discorsi promozionali di *Leonardo Live* insistono nell'affermare che si tratta di una trasmissione “*captured live*”, in cui, se esiste una forma di mediazione tra spettatore e opere pittoriche, essa pertiene piuttosto a una delle modalità più classiche della fruizione artistica, la visita guidata. Dall'altro lato, come osservano Gaudreault e Marion a proposito dell'opera lirica¹⁶, siamo in presenza di un lavoro che va ben oltre la pura e semplice captazione di un evento. *Leonardo Live* è stato preventivamente sottoposto a un rigoroso lavoro di scrittura, al punto che le parti da registrare la sera dell'inaugurazione hanno costituito il punto di partenza per sviluppare il materiale pre-montato¹⁷. Non solo: a essere esplicitamente ribaditi sono gli elementi che la mediazione della presentazione cinematografica aggiunge rispetto all'esperienza diretta – e che dunque vanno in qualche modo a compensare la sua assenza: la possibilità di vedere i dipinti da vicino, ad alta risoluzione e su grande schermo, l'accesso al *backstage* della mostra e ad approfondimenti relativi al pittore... In modo analogo, non solo le trasmissioni cinematografiche dell'opera offrono agli spettatori una serie di elementi cui il pubblico a teatro non ha accesso (come le interviste agli attori dietro le quinte), ma coloro che le filmano per il cinema dimostrano di sfruttare “il potenziale del medium che è loro proprio, e di superare, a volte sublimare, la semplice e banale messa in registro”¹⁸, al punto da arrivare a introdurre riferimenti allo stesso processo produttivo cinematografico: si pensi alle opere del Met di New York, in cui alcune inquadrature non esitano a mostrare le postazioni in cui viene effettuato il montaggio delle immagini destinate al pubblico in sala.

Dunque una serie di convenzioni riconducibili alla performance *live* (quella operistica, teatrale e, per estensione, la visita guidata a una mostra), alla televisione e al cinema, convergono a delineare un oggetto dalla fisionomia propria e, per quanto ancora incerta, già dotata di una serie di tratti riconoscibili.

La sala cinematografica e i nuovi rituali di fruizione

Diventa a questo punto necessario interrogarsi su come i contenuti alternativi ridefiniscono il modo in cui lo spettatore entra in relazione con lo spazio istituzionale della sala, e gli atteggiamenti di fruizione che esso è chiamato ad assumere.

Discutendo l'eterogeneità dei contesti che caratterizza la fruizione filmica contemporanea, Francesco Casetti e Mariagrazia Fanchi insistono sulla diversità delle esperienze di visione che

ciascuno di essi va a delineare, e sulla conseguente necessità per lo spettatore di ri-negoziare costantemente il quadro in cui si muove, individuando di volta in volta modalità di comportamento appropriate e legittime¹⁹. Un'esigenza che si ripropone anche in spazi di visione più tradizionali come la sala, in cui forme e rituali di fruizione si modificano sotto la spinta di una molteplicità di fattori,²⁰ tra cui la crescente diffusione dei contenuti alternativi gioca un ruolo tutt'altro che irrilevante. Nel caso della proiezione di un'opera musicale, uno spettacolo teatrale o un evento sportivo al cinema, non si ha infatti semplicemente la fruizione di oggetti non filmici secondo regole e comportamenti "codificati" per la visione in sala, quanto piuttosto una situazione più complessa, in cui quelle stesse regole e comportamenti vengono ridefiniti dalla natura dei contenuti offerti, e dall'insieme delle convenzioni proprie alle forme spettacolari cui essi fanno riferimento. Emblematico è il caso dell'opera: uno degli argomenti più discussi nelle cronache giornalistiche è infatti l'imbarazzo del pubblico al cinema di fronte alla necessità o meno di applaudire, secondo una delle forme di reazione spettatoriale più consolidate nei teatri lirici. La crucialità dell'applauso nell'istituire un contatto diretto e immediato tra il pubblico e l'attore nell'ambito di una rappresentazione a teatro viene evidentemente meno nel momento in cui, in sala, non si riproduce la medesima situazione di co-presenza. Da qui l'incertezza nel codice di comportamento da adottare, e, nel momento in cui gli spettatori non rinunciano a manifestare la propria approvazione battendo anche entusiasticamente le mani, una ridefinizione della condotta propria dello spettatore *cinematografico*. Un discorso analogo vale, ad esempio, per i concerti rock o pop al cinema, che mettono in questione l'immobilità stessa del fruitore, così come il suo isolamento: esattamente come nel momento in cui applaude, lo spettatore cessa di percepire se stesso come un individuo isolato, calato in un contesto che lo pone "a tu per tu" con lo schermo, per aprirsi al riconoscimento della collettività che lo attornia e di cui fa parte. Una collettività con cui è più che mai chiamato a confrontarsi sulle forme della propria partecipazione, negoziandone la legittimità in relazione al contesto in cui essa ha luogo. Si tratta di considerazioni solo apparentemente banali, che si inscrivono in un più ampio contesto di indebolimento dell'azione pragmatica della sala, con la conseguente necessità di rinegoziare costantemente stili e forme di ricezione anche all'interno di una cornice relativamente stabile. Infatti, se da un lato il cinema non è più il luogo privilegiato di fruizione del film, e dall'altro il film non è più il solo oggetto ad essere fruibile al cinema, si profilano una serie di stili spettatoriali molteplici e differenziati, spesso incerti e ancora in via di definizione. Rimane tuttavia possibile individuare alcuni principi ricorrenti che connotano la ricezione dei contenuti alternativi nella sala cinematografica. Innanzitutto, il delinarsi di una ri-socializzazione di forme spettacolari la cui fruizione è già ampiamente mediata dal piccolo schermo televisivo (e dunque destinate a una fruizione domestica), contribuisce alla riarticolazione delle

relazioni tra i poli, solo apparentemente opposti, del pubblico e del privato (già in atto, com'è ben noto, su altri fronti: basti pensare alle pratiche dell'*home cinema*). In secondo luogo, la diffusione di contenuti non filmici al cinema si basa su una promessa di accessibilità, secondo cui forme spettacolari tradizionalmente interdette al grande pubblico (il teatro e l'opera, l'inaugurazione di una mostra...) troverebbero grazie alla "popolarità" del contesto della sala una via di diffusione più ampia e democratica. Eppure, come del resto si è già accennato, è possibile individuare anche un moto contrario: la rigida limitazione del numero di schermi e degli orari di proiezione si erge infatti a garanzia di una sorta di "esclusività", che bilancia l'imposizione di rituali di fruizione per alcuni versi più rigidi (la necessità di adeguarsi a determinati orari e spazi di proiezione, in luogo della più ampia scelta data dalla programmazione cinematografica) con la proposta di un'esperienza irripetibile e per alcuni versi ancora elitaria. Quello che va a determinarsi è dunque in terzo luogo un investimento differente nei confronti dell'esperienza di fruizione, in termini tanto economici quanto emotivi: le politiche tariffarie, in generale più elevate rispetto a quelle applicate ai film (ma nettamente inferiori, per esempio, a quelle dell'opera lirica), implicano con ogni probabilità un livello di aspettativa maggiore nei confronti dall'esperienza di fruizione, da cui la sua forte connotazione in termini spettacolari.

Si tratta di questioni che meriterebbero di essere ulteriormente approfondite. Tuttavia, quello che emerge già in tutta la sua evidenza è come, di fronte alle dinamiche di ridefinizione delle forme e dei rituali di fruizione che caratterizzano il panorama contemporaneo, la rilevanza della sala come luogo di ricezione sia tutt'altro che venuta meno. Al contrario, essa continua a essere un luogo cruciale a partire da cui interrogarci sulla nostra identità di spettatori.

Elisa Mandelli

¹ André Gaudreault, Philippe Marion, “Il cinema è morto, ancora! Un medium e le sue crisi d’identità...”, in Francesco Casetti, Jane Gaines, Valentina Re (a cura di), *Dall’inizio, alla fine / In the Very Beginning, at the Very End. Teorie del cinema in prospettiva / Film Theories in Perspective*, Atti del XVI Convegno Internazionale di Studi sul Cinema (Udine, 24-26 marzo 2009), Udine, Forum, 2010, p. 138.

² Cfr. l’intervista al curatore della National Gallery Luke Syson: <http://www.nationalgallery.org.uk/whats-on/exhibitions/louvre-to-london> (salvo diversa indicazione, la data dell’ultima consultazione per tutte le fonti online citate è il 5 luglio 2012). La prima versione del dipinto (1483-5), è conservata al Louvre di Parigi, la seconda (1491-9, 1506-8) alla National Gallery di Londra.

³ Il 16 febbraio 2012 in Europa e negli Usa, con qualche scarto per altri Paesi (ad esempio il 18 e il 19 febbraio in Australia).

⁴ L’opera è stata tra i primi spettacoli non cinematografici a essere trasmessi al cinema, con alcune sperimentazioni già negli anni ’50 (su cui cfr. Mark Schubert, “The Metropolitan Opera Live in HD, in European Digital Cinema Forum”, a cura di, *The EDCF Guide to Alternative Content in Digital Cinema*, http://www.edcf.net/edcf_docs/edcf_alt_content_for_dcinema.pdf), e una decisa affermazione a partire dal 2006: pioniere è stato il Met di New York, che ha concluso nel 2011-12 la sesta stagione. Anche sul fronte dell’elaborazione teorica, l’opera al cinema suscita un notevole interesse, sia sul fronte degli studi di cinema e comunicazione (per cui si vedano almeno A. Gaudreault, P. Marion, *op. cit.*, e Paul Heyer, “Live from the Met: Digital Broadcast Cinema”, in *Canadian Journal of Communication*, vol. 33, n. 4, 2008, pp. 591-604), che negli studi musicologici (cfr. il numero speciale di *The Opera Quarterly*, vol. 26, n. 1, 2010, dedicato alle forme di mediazione dell’opera, e James Steichen, “HD Opera: A Love/Hate Story”, *The Opera Quarterly*, vol. 27, n. 4, 2011, pp. 443-459).

⁵ Francesco Casetti, Mariagrazia Fanchi (a cura di), “Transitions”, *Cinéma&Cie*, n. 5, 2004; Id. (a cura di), *Terre incognite: lo spettatore italiano e le nuove forme dell’esperienza di visione del film*, Roma, Carocci, 2006; Mariagrazia Fanchi, *Spettatore*, Milano, Il Castoro, 2005.

⁶ Una visita ai siti web dei distributori di contenuti digitali per i cinema restituisce immediatamente la varietà degli oggetti che possono trovare spazio sul grande schermo. Cfr. ad esempio l’italiana Nexo Digital (<http://www.nexodigital.it/>), o lo statunitense Fathom Events (<http://www.fathomevents.com/>).

⁷ Tale polifunzionalità degli spazi è stata concepita come un modo per attutire gli elevati costi della conversione al digitale, sfruttandone al massimo le opportunità. Cfr. Georgia Conte, *Visioni binarie. La digitalizzazione delle sale in Italia*, in F. Casetti, M. Fanchi, *Terre incognite*, cit., pp. 28-29. Non si discuteranno qui le problematiche – certo non da poco – connesse alla proiezione di film in formato digitale, il cosiddetto “Digital Cinema Package”.

⁸ A ospitare la programmazione di contenuti alternativi sono soprattutto le grandi catene di multiplex (Uci, The Space...), ma essi trovano spazio anche in alcuni cinema monoschermo o multisala cittadini. In questo contributo non ci soffermeremo sulle pur significative differenze che essi presentano in termini di strategie di programmazione e di configurazione del contesto di visione, per cui si rimanda a Georgia Conte, *Altri percorsi. I cityplex, i circuiti cittadini e i cinema monoschermo*, in F. Casetti, M. Fanchi (a cura di), *Terre incognite*, cit., pp. 42-47 e Sara Testori, *Tassonomia. Forme e valenze del cinema multiplex in Italia*, ivi, pp. 14-24.

⁹ La trasmissione via satellite permette la diffusione di contenuti digitali in diretta a un ampio bacino di utenza, con costi indipendenti dal numero di parabole riceventi. Sulle diverse modalità di distribuzione dei contenuti digitali al cinema, cfr. Silvio Borri, “Distribution in the digital model: the delivery and transmission of content”, *European Cinema Journal*, vol. VIII, n. 1, aprile 2006, pp. 2-3 (http://www.mediasalles.it/journal/ecj1_06ing.pdf).

¹⁰ Ad esempio *The Blues Brothers* (John Landis, 1980), al cinema nella versione digitale restaurata il 20 e il 21 giugno 2012, in occasione dei 30 anni dalla scomparsa di John Belushi.

¹¹ Ad esempio su imdb: <http://www.imdb.com/title/tt2248897/>.

¹² A. Gaudreault, P. Marion, *op. cit.*, p. 140. Paul Heyer suggerisce di parlare di Digital Broadcast Cinema per descrivere “the broadcast into movie theatres, either live or recorded [...], of various art and entertainment productions that, like cinema, have a narrative format”. Una definizione che include opera, balletto, e teatro, ma non, ad esempio, sport e concerti. Cfr. Id., *op. cit.*, p. 593.

¹³ Anche nel caso della versione trasmessa a quattro mesi di distanza rispetto alla registrazione e dopo la chiusura della mostra, i discorsi promozionali descrivono un evento *live* più che un film. La tensione tra i discorsi dei produttori, che insistono sulla *liveness* del *broadcast*, e quelli critici, che lo riconducono alla forma documentaria, rende evidente da una parte la precisa strategia messa in atto per posizionare *Leonardo Live* come “contenuto alternativo” piuttosto che come documentario sull’arte, dall’altra la crucialità del concetto di *liveness* a questo scopo.

¹⁴ Philip Auslander, *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*, Londra-New York, Routledge, 1999. Con “performance mediatizzata”, Auslander intende una performance “that is circulated on television, as audio or video recordings, and in other forms based in technologies of reproduction” (ivi, p. 5).

¹⁵ Sulla dialettica tra immediatezza e ipermedizione cfr. Jay David Bolter, Richard Grusin, *Remediation. Competizione e integrazione tra media vecchi e nuovi* (1999), Milano, Guerini e Associati, 2002.

¹⁶ A. Gaudreault, P. Marion, *op. cit.*, p. 139.

¹⁷ Si veda la descrizione del processo produttivo sul blog del regista e produttore Phil Grabsky (<http://philgrabsky.blogspot.it/2011/11/leonardo-live.html>). Lo stesso processo è utilizzato per il backstage e le

interviste nelle trasmissioni dell'opera: cfr. J. Steichen, *op. cit.*, pp. 448-449.

¹⁸ A. Gaudreault, P. Marion, *op. cit.*, p. 140.

¹⁹ Si vedano i rispettivi saggi nel volume da loro curato, *Terre incognite*, cit., pp. 9-13 e 103-118.

²⁰ Cfr. Francesco Casetti, "Ritorno alla madrepatria. La sala cinematografica in un'epoca post-mediata", *Fata Morgana*, n. 8 (*Visuale*), 2009, pp. 173-188.