

Speciale

Innovative persistenze. Ruolo e immaginario della sala al *MASHRome Film Fest**

Sempre più di frequente i *Film Studies* contemporanei tendono a includere nella propria sfera d'interesse fenomeni testuali e socioculturali che si collocano sullo sfondo di quella che da più parti è stata identificata come una sostanziale “reinvenzione del cinema”¹. *Mash up*, *crowdsourcing*, *crowdfunding*, *crossmedialità*, *Creative Commons*, *cinema collettivo*, *creatività*, *remix*, *pastiche*, *re-editing* sono soltanto alcune delle modulazioni assunte dall'immagine cinematografica oggi. La riflessione che segue si pone l'obiettivo di provare a comprendere le dinamiche che caratterizzano la sala in questa fase di profonda trasformazione del *medium*, partendo dall'analisi di un caso di studio e cercando di formulare un'interpretazione dell'attuale “azione di colonizzazione” di nuove aree artistico-mediali attivata dal cinema. In tal senso, si tematizzerà questo meccanismo avvalendosi di un frame teorico mutuato dagli studi postcoloniali.

Il *MASHRome Film Fest*, tenutosi dal 6 al 9 giugno 2012, ha proposto una selezione di opere audiovisive all'insegna della contaminazione, con l'obiettivo di unire “cinema, arte e nuove visioni crossmediali”². Il territorio su cui gli artisti in concorso calcano i propri passi è evidentemente quello ibrido del cinema espanso³, in cui le potenzialità espressive trovano forme inedite e linguaggi che intersecano la pluralità delle arti visuali. Muovendosi tra remix cinematografico e sperimentazione, l'iniziativa si è strutturata secondo un format festivaliero che ha previsto tre diverse sezioni: *Mash Prime*, *Mash New Experience*, e *Talented Youth*, più una serie di progetti che hanno funzionato come focus sul concetto di *mash up* attraverso *masterclass*, tavole rotonde e momenti di discussione dedicati proprio ai linguaggi dell'intermedialità e delle formule contemporanee dell'audiovisivo. Un contenuto dal potenziale estremamente originale, dunque, collocato nella cornice di una manifestazione articolata

nelle forme di un festival che alla dimensione spettacolare dell'evento affianca inevitabilmente lo schema tradizionale della proiezione in sala. Se per un verso quindi la forte identità innovativa ha spinto il pubblico a “indagare e riflettere sulle nuove produzioni artistiche e a quanto ruota intorno all'era digitale e alla cultura del Remix”⁴, è pur vero che per l'altro verso tali contenuti sono stati inseriti in un contenitore, il festival, in grado di innescare quella che definiremmo (non per forza con connotazione ‘conservatrice’ e perciò in qualche modo contraria rispetto al posizionamento della manifestazione) un'esperienza filmica. Il teatro di questa esperienza è stato l'Acquario Romano – Casa dell'Architettura, sede che si fa portatrice di una scelta specifica. Nelle parole delle organizzatrici Mariangela Matarozzo e Alessandra Lo Russo:

Non aver scelto una sala cinematografica come luogo del festival ha per noi una precisa motivazione. Abbiamo scelto un luogo storico di Roma legato al mondo dell'arte e dell'architettura in cui il *concept* di *MAshRome* ha trovato la sua ‘naturale’ realizzazione perché perfettamente in linea con la commistione tra classico e moderno, sperimentazione di arti, ecc.⁵

L'idea di rivolgersi di proposito a uno spazio generalmente non adibito alla proiezione rappresenta qui una mossa strategica, ma al contempo mette anche in gioco le condizioni per ricreare una situazione di visione, realizzata tramite l'allestimento *ad hoc* di un contesto strutturato esattamente sulla falsariga della sala. Riconosciamo perciò, in prima battuta, un chiaro tentativo di marcare ancor più esplicitamente la vocazione dell'iniziativa a intersecare le nuove tendenze delle arti visuali, la quale conoscerà uno *spin off* nei mesi estivi presso una serie di altre location non convenzionali⁶, a loro volta riadattate per ospitare la proiezione delle opere presenti al festival. “Con l'apertura del nuovo, non vogliamo recluderci alla sala cinematografica: quando i contenuti sono così innovativi, anche il contenitore non può che essere declinato in tutte le sue infinite possibilità”⁷, continua l'organizzazione, ma a ben vedere la condizione di fruizione di queste sperimentazioni sembra in qualche modo volgersi all'indietro, in direzione di un modello di consumo dell'immagine in movimento che finisce per coincidere (anche nel caso delle video-performances) con quello cinematografico. Il contesto di visione che viene a stabilirsi – sebbene non puramente votato e funzionalmente creato all'uopo – ristabilisce infatti quelle etichette di comportamento, quelle ritualità e quei pattern fruitivi che hanno caratterizzato la visione cinematografica propriamente detta lungo tutta la storia della settima arte.

Senza che il “ritorno alla madrepatria”⁸ sia pedissequo nel riportare l'innovazione in sala, dunque, è

possibile riconoscere un movimento ricostruttivo in direzione di un assetto che garantisca l'innescarsi di un'esperienza in grado di farci nuovamente spettatori⁹. Decontestualizzato nell'ambito di un ambiente "prestato" al cinema, in perfetta linea con uno stile postmoderno¹⁰, il quale tende a trasformare la proiezione in spettacolo facendo leva sui suoi tratti ludici e d'attrazione¹¹, lo spettatore del *MAshRome Film Fest* conserva tuttavia una serie di costanti comportamentali che mettono in atto sia un particolare consumo mediale, sia "una determinata modalità di articolare la visione, la significazione e il desiderio attraverso lo spazio, il movimento e il tempo"¹² che lo definiscono tale nonostante egli non si trovi propriamente in sala¹³. Il *design* dello spazio riarticola la Casa dell'Architettura romana come "luogo di visione"¹⁴ (fig. 1, still), ovvero come area che nel momento in cui siamo invitati a prendere posto, si abbassano le luci e dal buio vediamo emergere l'immagine sullo schermo, al contempo *ridisegna* l'ambiente e lo *designa* come "cinematografico", in una parola – come sala.

Si tratta di un passaggio importante che si riverbera anche su quanto mostrato nell'ambito del festival: solcando la soglia di questa cornice alternativa che si offre come sala, quanto presentato sullo schermo – sia esso *mash up*, *remix*, contenuto audiovisivo di vocazione crossmediale, installazione, contaminazione artistica – diviene "opera" e paradossalmente, al di là del grado di sperimentazione, si fa in qualche modo cinema. Quanto mostrato viene allora riconosciuto e ratificato nel suo statuto artistico e mediale. Ci troviamo perciò di fronte a un meccanismo di legittimazione, nel quale l'idea di sala funziona come costruito in grado di comunicare una qualità cinematografica: in quanto ambiente connotato come emblematico "luogo del cinema", la sala (e l'allestimento che al *MAshRome* la ricrea) riflette questa sua qualità su quanto in essa viene proposto. È così che le sperimentazioni audiovisive al centro della manifestazione ricevono un riconoscimento del grado d'innovatività che le contraddistingue rispetto a un canone filmico più classico e tradizionale proprio attingendo a questo stesso frame e al contempo distanziandosene. In una tensione differenziale che pare quasi svilupparsi all'inverso¹⁵, i *mash up* del festival appaiono differenti nei confronti del film in termini almeno estetico-produttivi, ma rientrano in un circuito di fruizione e sono promotori di un'esperienza filmica, traendo esattamente dal cinema e dalla sua stessa logica di consumo il proprio status di "opere sperimentali". La sala si pone cioè al centro di un processo di istituzionalizzazione che riposa sulla funzione, sulla valenza simbolica e assiologica ad essa attribuita non soltanto dalla tradizione, ma anche e soprattutto da quegli attori culturali che si muovono a cavallo tra cinema e altre arti. Essa si pone pertanto come strumento in grado di agire culturalmente sugli oggetti audiovisivi che vede

transitare. Non si tratta quindi soltanto di identificare i movimenti di migrazione¹⁶ e di eventuale ritorno alla sala attivati da una rinnovata istanza filmica, ma di osservare quali configurazioni assume la geografia mediale attuale, partendo ad esempio da quella circoscritta del *MASHRome Film Fest*, con l'obiettivo di rilevare e tracciare i fenomeni in atto, inquadrando l'entità e la funzione dei suoi elementi costitutivi. Ebbene, ciò che l'osservazione della manifestazione sembra lasciar emergere è una concezione e un utilizzo della sala non soltanto legati ad aspetti pratici e distributivi, ovvero rendere possibile la fruizione delle opere durante il festival, bensì a un'urgenza forse meno contingente ma senz'altro più profonda, che corrisponde alla necessità di attribuire uno statuto artistico e mediale a prodotti audiovisivi e *video-performances* che diventano così opere. L'iniziativa romana si rivela dunque un'occasione importante nei termini in cui offre la possibilità di osservare come la sala rappresenti qui una "vecchia istituzione", chiamata proprio a svolgere il compito di legittimare il nuovo¹⁷.

In questo contesto, la sala s'inserisce allora come elemento legato a un immaginario propriamente cinematografico, ma rappresenta anche uno spazio di esperienza che oggi più che mai può dare spazio a inedite forme audiovisive e alle intersezioni creative che caratterizzano la dimensione del postcinema. Sintesi di tradizione e sperimentazione cinematografica, la sala del *MASHRome Film Fest* riporta in primo piano la dualità e la copresenza di innovazione e persistenza tipica di quella che, con Rodowick, potremmo chiamare la "fase virtuale" della vita del film¹⁸.

Ma allora cosa c'è di davvero nuovo e cosa invece persiste?

Senza coltivare l'ambizione di trovare una soluzione a questa complessa domanda, l'immagine e la funzione della sala del *MASHRome Film Fest* possono suggerire una via non tanto per risolvere la questione, ma almeno per descrivere la logica che regola l'equilibrio tra vecchio e nuovo. Il ricorso a un luogo del filmico per promuovere una sostanziale presa di distanza dal cinema e per comunicare innovazione e contaminazione rappresenta la tendenza a impiegare emblemi e frame istituzionali, pratici e processuali di tipo tradizionale per assimilare e metabolizzare un nucleo di novità.

In un importante saggio, Homi K. Bhabha affronta il tema del postcolonialismo in chiave critica, lavorando comparativamente rispetto alla riflessione di Frederic Jameson sul concetto di postmoderno¹⁹. Se "l'esperienza del colonialismo sta nel problema di vivere 'nel cuore dell'incomprensibile'", ciò a cui oggi siamo chiamati – sostiene il filosofo indiano, collocandosi tra

Joseph Conrad e Walter Benjamin – è un’azione in grado di “mette[re] in atto una poetica della traduzione”²⁰. Si tratta di un’argomentazione particolarmente significativa, in grado di ripercorrere e spiegare efficacemente l’idea che stiamo qui formulando: la condizione postmediale mischia per così dire le carte in tavola, promuovendo una migrazione delle arti verso nuovi territori e inaugurando una tendenza che potremmo definire “postcolonialismo mediale”, per cui assistiamo a una conquista di domini fino a oggi lasciati al di fuori dell’area di competenza e specificità mediale del cinema. Ciò che in questa situazione può consentire una lettura dello scenario è il riconoscimento dell’intenso svilupparsi di prestiti e contaminazioni, non tanto per stabilire confini, bensì per tracciare i vettori che segnano questo meccanismo di scambi, sperimentazioni, traslazioni. Questo processo ha una ricaduta molto concreta sul versante spaziale e simbolico, la quale ci riporta precisamente alla questione della sala: in termini di spazi di visione e – più in generale – di consumo, in gioco c’è qui una ricodifica dei luoghi nel tentativo di operare una traduzione culturale, che mira alla ricostituzione delle condizioni necessarie per riconoscere un oggetto come filmico e per garantirne la fruizione.

Proprio per esplorare questo *trend* può ritornare utile porsi ancora una volta in linea con la letteratura postcoloniale *tout court* per cercare di far luce sulle logiche e i tratti caratterizzanti del postcinema. Ebbene, in tal senso, un primo passo per interrogarsi sulle contaminazioni e la labilità dei confini tra arti visuali consiste nell’acquisire la lezione di quelle riflessioni che propriamente e più letteralmente si sono occupate di *bordercrossing*: di fronte alla liquefazione dei confini e alla messa in discussione degli assetti geografici, le nostre mappe si riconfigurano, e con esse le categorie di locale/globale, inclusione/esclusione. Così il cinema, davanti all’espansione e al remix dei suoi linguaggi con altri²¹, vede stemperarsi quelle limitazioni disciplinari che lo distinguevano nettamente nella propria specificità mediale. Ciò che propriamente gli appartiene è messo in discussione e nuovi tratti concorrono per essere identificati come cinematografici o meno.

Ma facciamo un passo ulteriore: le ricerche che si sono occupate dei processi che interessano le identità culturali della “modernità liquida”²² (ad esempio la questione della migrazione e della dislocazione, il concetto di esilio, transnazionalismo, decentramento, frammentazione, ibridazione) e i numerosissimi contributi sulla globalizzazione hanno già da tempo messo a fuoco l’importanza della mobilità. Non a caso, tra i molti che se ne sono occupati sin dagli anni Novanta, Arjun Appadurai ha sottolineato come il nostro scenario si componga di una serie di flussi interconnessi²³ che caratterizzano i percorsi da/per un territorio all’altro trasformando soggetti, contesti e oggetti in entità ibride in grado

di sopravvivere e anzi sfruttare proprio l'elevatissimo grado di dinamicità. Anche gli studi sul cinema, soprattutto in tempi recenti, hanno integrato a pieno titolo l'orizzonte della mobilità nella propria sfera d'interesse; le declinazioni di questa variabile sono diverse ed eterogenee, comprendendo da un lato le forme di fruizione filmica in movimento²⁴ e dall'altro il movimento del medium cinema all'interno del *mediaspace*²⁵ contemporaneo. Che si tratti dunque di un'esperienza filmica attivata tramite *device* mobile o dei *mash up* crossmediali presentati nella cornice del festival romano, ci troviamo di fronte ad oggetti di studio ibridi, che facendo leva proprio sulla dimensione sperimentale ottimizzano la flessibilità, la leggerezza e spesso l'a-causalità narrativa. Come studiosi di cinema occorre allora capire in che modo rapportarsi a questa natura ibrida e quale definizione poter dare – sempre ammesso che ne esista una univoca – alle opere costruite sulla scorta della contaminazione audiovisiva, artistica e mediale.

Il nostro percorso di confronto con i teorici del postcolonialismo e della globalizzazione ci suggerisce in tal senso un'ultima, importante possibilità collaborativa. In un contesto dove il postcinema ci racconta la “diaspora” dell'immagine in movimento fuori e dentro la sala, Hamid Dabashi, che come è noto di diaspora si è occupato in senso stretto, riprende la formulazione di Edward Said e identifica lo stato degli intellettuali come “condizione anfibia”²⁶. A ben vedere si tratta di una definizione che inquadra perfettamente il panorama attuale, in cui il cinema resta legato a una serie di elementi tipici dell'universo classico, e al contempo fa il suo ingresso all'interno di veri e propri “ecosistemi narrativi”²⁷ strutturati sul modello della costante remixabilità ed espandibilità. Come anche il caso del *MAshRome* dimostra, quello del postcinema è dunque un “dispositivo filmico anfibio”. Come sostiene Dabashi, si tratta di un'entità che “si trova nel proprio elemento in due o più luoghi e quindi si sente a casa nel mondo [...] è attivo, agile, ingaggiato, vivido [...] è radicato sia qui che là – meglio, nella realtà globale che comprende sia il qui che il là”²⁸. La tensione che vede ai poli opposti tradizione e novità trova allora un possibile allentamento. La sala si configura perciò come emblema di uno spazio specifico ricreato altrove, ricostruendo quindi *ex post* le possibili radici cinematografiche di ciò che viene a contenere e istituendolo propriamente come suo contenuto. Si tratta, come si accennava, di un meccanismo che si verifica anche qualora la sala si sia a sua volta rilocata entro una cornice non cinematografica, come nel caso dell'Acquario Romano.

Nel quadro di un postcolonialismo mediale, le prassi di un medium riconosciuto inglobano nuove forme espressive alludendo ad una conquista e al contempo sottolineando come una radice di novità

inevitabilmente contaminati gli stessi media istituzionali che operano questa assimilazione; qui persistenza e innovazione rappresentano due spinte necessarie ad animare lo sviluppo e la fluida sedimentazione di formule filmiche inedite. Ancora radicato al terreno delle pratiche della sala, ma già respirando dalle branchie che il nuovo ambiente espanso ha implementato sul suo corpo, il postcinema trova nella sua natura anfibia un ulteriore nucleo oppositivo che va a sommarsi a quella “moltitudine”, quel “sistema di scarti”²⁹, che secondo Jacques Rancière caratterizzerebbe in profondità la settima arte. Ecco allora che interrogarsi sul ruolo e l’immaginario della sala diviene un modo per mettere a fuoco le innovative persistenze che, nella loro contraddizione, rendono denso e affascinante il territorio ibrido del postcinema.

Miriam De Rosa

^{1*} Ringrazio l'organizzazione della manifestazione, nella persona di Alessandra Lo Russo, per la cortese disponibilità e per l'intervista rilasciata per la stesura di questo testo.

Tra i molti contributi, segnalo qui soltanto Chuck Tryon, *Reinventing Cinema. Movies in the Age of Convergence*, New Brunswick, London, Rutgers University Press, 2009.

²Dal comunicato stampa del festival, disponibile on line su <http://www.mashrome.org/> (consultato il 12 luglio 2012).

³Riferimento obbligato in relazione al concetto di "cinema espanso" è Gene Youngblood, *Expanded Cinema*, P. Dutton & Co., Inc., New York 1970. A partire da questo testo, molte sono le riflessioni sviluppatesi in direzione di una tematizzazione dell'idea di cinema espanso. Nel panorama attuale ricordiamo almeno Martin Rieser, Andrea Zapp, *New Screen Media: Cinema/Art/Narrative*, London-Karlsruhe, BFI-ZKM, 2002; Jeffrey Shaw, Peter Weibel (a cura di), *Future Cinema: the cinematic imaginary after film*, Karlsruhe-Cambridge MA., ZKM-MIT Press, 2002; Susan Lord, Janine Marchessault, *Fluid Screens, Expanded Cinema*, Toronto, University of Toronto Press, 2007. In ambito italo-francese, vale poi la pena di segnalare una serie di recenti collettanee: Philippe Dubois, Lucia Ramos Monteiro, Alessandro Bordina (a cura di), *Oui, c'est du cinéma/Yes, It's Cinema*, Udine, Campanotto, 2009; Alice Autelitano (a cura di), *The cinematic Experience. Film, Contemporary Art, Museum/Film, arte contemporanea, museo*, Udine, Campanotto, 2010; Philippe Dubois, Frédéric Monvoisin, Elena Biserna (a cura di), *Extended Cinema. Le cinéma gagne du terrain*, Udine, Campanotto, 2010; Claudia D'Alonzo, Ken Slock, Philippe Dubois (a cura di), *Cinéma, critique des images*, Udine, Campanotto, 2012.

⁴*Ibidem*.

⁵Dall'intervista ad Alessandra Lo Russo, 6 luglio 2012; d'ora in avanti indicata come INT.

⁶“Oltre a realizzare eventi in sale e *altre location non tradizionali*, le proiezioni si svolgeranno in luoghi non convenzionali come arene estive ed ogni manifestazione prestigiosa dove i contenuti di *MashRome* saranno valorizzati. Ad esempio, il 10 luglio partiamo con il *Mash in Tour*, dove porteremo una selezione di film a *Roma Vintage* all'interno di un festival di videoclip, il 13 luglio a Torino presso *L'Imbarchino*, il 4 agosto a *Calici di Stelle* a San Martino di Marruccina (Ch), un prestigioso evento legato al mondo della cultura”, INT, corsivo mio.

⁷INT. [mettiamo: *Ibidem*]

⁸Francesco Casetti, “Back to the Motherland. The film theatre in the postmedia age”, *Screen*, vol. 52, n. 1, primavera 2011, pp. 1-12. [mettere prima vol. poi n.]

⁹Si tratta in questo caso di spettatori esperti e appassionati, il cui sguardo ormai allenato al consumo dell'immagine in movimento li ha resi molto spesso in grado di elaborare una finezza critica, una capacità operativa e d'intervento rispetto al testo filmico classico. Sono, in altre parole, potenziali *mashuppers* e *remixers* che trasformano l'interpellazione e l'ingaggio promossi dal testo filmico in un fattivo lavoro sul film. Per riprendere la modellizzazione di Charles Musser, la contemplazione, il discernimento e il successivo *engagement*, termina qui in una riscoperta dell'importanza della narrazione che, rispetto al cinema delle origini cui si riferisce l'autore, non resta soltanto sul piano intellettuale, psicologico ed emotivo, ma al contrario stimola una vera e propria rielaborazione dell'audiovisivo, la quale si fonda, fa leva e talvolta esibisce una cultura e una volontà di alimentare il discorso sul film.

Per un'analisi della tipologia di sguardo dello spettatore cinematografico, si rimanda almeno a Mariagrazia Fanchi, *Spettatore*, Milano, Il Castoro, 2005; il riferimento a Charles Musser riprende il saggio Id., “A Cinema of Contemplation, a Cinema of Discernment: Spectatorship, Intertextuality and Attractions in the 1890s”, in Wanda Strauven, *Cinema of Attraction Reloaded*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2006, pp. 160 e ss.; sulla cultura e il circuito dei discorsi sul film cfr. almeno Janet Harbord, *Film Cultures*, London, Thousand Oaks, New Delhi, Sage, 2002 e Chuck Tryon, *Reinventing Cinema. Movies in the Age of Convergence*, cit.. In relazione alla rielaborazione dei contenuti audiovisivi da parte dello spettatore e, in generale, secondo una possibilità produttiva *grassroots* la letteratura è ricchissima; nell'impossibilità di riprendere tutti i riferimenti, riportiamo soltanto il volume di Stefan Sonvilla-Weiss (a cura di), *Mash up Cultures*, Wien, Springer 2010, che risulta particolarmente significativo rispetto al caso di studio presentato, oltre alle ricerche recenti che esplorano questo ambito nel solo contesto italiano: Luciano De Giusti (a cura di), *Immagini migranti. Forme intermediali del cinema nell'era digitale*, Venezia, Marsilio, 2008; Emiliana De Blasio, Paolo Peverini (a cura di), *Opencinema. Scenari di visione cinematografica negli anni '10*, Roma, Fondazione Ente dello Spettacolo, 2010. Benchè riferito all'ambito artistico, emblematico è poi il lavoro di Mariagrazia Fanchi, “Creatività convergente. L'arte in Italia fra istanze top-down e bottom-up”, in Francesco Casetti, *L'arte al tempo dei media*, Postmedia, Milano 2012.

¹⁰Laurent Jullier, *L'écran post-moderne. Un cinéma de l'allusion et du feu d'artifice*, Paris, L'Harmattan, 1997; trad. it. *Il cinema postmoderno*, Torino, Kaplan, 2006, pp. 25-26.

¹¹Non a caso, sulla base di contributi importanti come quelli di Tom Gunning e André Gaudreault, diviene possibile tracciare almeno una delle linee interpretative delle forme contemporanee lungo un vettore di continuità tra cinema dell'attrazione e la dimensione di *entertainment* tipica del postcinema. Cfr. Tom Gunning, André Gaudreault, “Le cinéma des premiers temps: un défi à l'histoire du cinéma?”, in Jacques Aumont, André Gaudreault (a cura di), *Histoire du cinéma. Nouvelles approches*, Paris, Sorbonne, 1989, pp. 49-63; Tom Gunning, “Re-Newing Old Technologies: Astonishment, Second Nature, and the Uncanny in Technology from the Previous Turn-of-the-Century”, in David Thorburn, Henry Jenkins (a cura di), *Rethinking Media Change The Aesthetics of Transition*, Cambridge MA, MIT

Press, 2003.

¹²David N. Rodowick, *The Virtual Life of Film*, Cambridge MA, Harvard University Press, 2007; trad. it. *Il cinema nell'era del virtuale*, Milano, Olivares, 2008, p. 203.

¹³La ricostituzione di ambienti altri per la visione da un lato e il profondo processo di riattualizzazione che sta attraversando le sale distribuite sia nel centro cittadino sia al di fuori del contesto urbano dall'altro, rappresentano le due opposte ricadute di uno stesso trend che muove in direzione di una contaminazione tra le arti e dunque della relativa rifunzionalizzazione degli spazi ad esse originariamente deputati. A proposito del secondo aspetto, si rimanda al contributo di Georgia Conte "Fuori e dentro la sala. Impatto socio-urbanistico e culturale nei nuovi e vecchi spazi di visione" in questo stesso numero di *Cinergie*.

¹⁴ Utilizzo qui il termine "luogo" in accezione heideggeriana, in contrapposizione all'idea di "spazio", concetto che per il filosofo indica semplicemente un'estensione priva di marcature, connotazioni, funzionalizzazioni. Cfr. M. Heidegger "Costruire Abitare Pensare" e "...Poeticamente abita l'uomo..." in *Saggi e discorsi*, Milano, Mursia, 1976, pp. 96-108 e 125-138.

¹⁵ La eco va naturalmente a Rosalind E. Krauss, *A Voyage on the North Sea. Art in the Age of the Post-Medium Condition*, London, Thames & Hudson 1999; it. *L'arte nell'era postmediale. Marcel Broodthaers, ad esempio*, Milano, Postmedia 2005. L'inversione che mi pare caratterizzare la logica differenziale si riferisce al fatto che nella formulazione di Krauss il cinema riscopre la sua specificità aprendosi e confrontandosi con le altre arti, quindi uscendo dalla sala per invadere spazi nuovi. Per converso, le opere presentate al *MashRome Film Fest* sono senz'altro radicate nel dominio della settima arte ma si vogliono presentare come sperimentazioni di un linguaggio audiovisivo che non si presenta come cinema, ma proprio come contaminazione e che solo in un secondo momento – entrando in sala – si istituisce come oggetto dall'estetica e dal formato *postcinematografico*, e dunque come qualcosa che varcando l'ingresso di una sala ricostituita si riaccosta al cinema per darsi diversa.

¹⁶L'idea di rilocalizzazione del dispositivo filmico proposta da Francesco Casetti rappresenta qui naturalmente una categoria fondamentale per lo sviluppo del dibattito sulle traiettorie di contaminazione e sperimentazione intraprese dall'immagine in movimento nella contemporaneità. Cfr. Francesco Casetti (a cura di), "Relocation", numero monografico di *Cinéma & Cie*, n. 11, autunno 2008. Le successive ricerche adottano esplicitamente un'ottica di *postcinema*, ma rappresentano studi maggiormente circostanziati, focalizzati su un aspetto particolare del vasto territorio d'analisi; in tal senso si faccia riferimento alle interessanti riflessioni di Simone Arcagni, Giovanni Spagnoletti (a cura di), "Dal post-moderno al post-cinema", numero monografico di *Close up. Storie della visione*, nn. 24-25, 2009; Simone Arcagni, *Oltre il cinema. Metropoli e media*, Torino, Kaplan, 2010, Domenico Quaranta, *Media, new media, postmedia*. Milano, Postmedia 2010. Un tentativo di sistematizzazione delle posizioni teoriche e una proposta di analisi è offerta, almeno nelle intenzioni, dal mio *Cinema e postmedia*, Milano, Postmedia (in corso di pubblicazione).

¹⁷Sulla capacità di ratifica e definizione riverberata dalla sala verso ciò che in essa trova spazio, interessante sembra la più ampia riflessione sviluppata negli ultimi cinquant'anni dall'estetica analitica a proposito della definizione dell'arte; riferimenti importanti in tal senso sono Monroe Beardsley, Arthur C. Danto, George Dickie, Dennis Dutton, Nelson Goodman, Peter Kivy, Jerrold Levinson, Frank Sibley e Richard Wollheim, i cui testi sono raccolti per il lettore italiano nella selezione di Pietro Kobau, Giovanni Matteucci, Stefano Velotti (a cura di), *Estetica e filosofia analitica*, Bologna, Il Mulino, 2007 e in Paolo D'Angelo (a cura di), *Introduzione all'estetica analitica*, Roma-Bari, Laterza, 2008. Più specificatamente legate al campo cinematografico e alla *Film Philosophy*, sono poi le posizioni di Stanley Cavell, *Pursuit of Happiness: the Hollywood Comedy of Remarriage*, Cambridge MA, Harvard University Press, 1981, trad. it. *Alla ricerca della felicità. La commedia hollywoodiana del rimatrimonio*, Torino, Einaudi, 1999; David Bordwell, Noël Carroll (a cura di), *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*, Madison, University of Wisconsin Press, 1996; Noël Carroll, *Engaging the Moving Image*, New Haven-London, Yale University Press, 2003; Noël Carroll, Jinhee Choi (a cura di), *Philosophy of Film and Motion Picture*, Malden, Blackwell, 2006; Paisley Livingstone, Carl Plantinga (a cura di), *The Routledge Companion to Philosophy and Film*, London-New York, Routledge, 2008. In ambito italiano, dove, come è noto, l'estetica analitica ha inizialmente incontrato qualche resistenza nello stabilirsi e dialogare con la filosofia analitica, la filosofia del linguaggio e l'estetica in sé, vale almeno la pena di ricordare i recenti testi che si sono occupati di mettere in relazione la questione della definizione e l'ontologia dell'arte, tipiche del corpus disciplinare, con la riflessione sul cinema: Daniela Angelucci, *Cinema*, in Paolo D'Angelo (a cura di), *Le arti nell'estetica analitica*, Macerata, Quodlibet, 2008 e Id., *Cinema ed estetica analitica*, in Roma, Enciclopedia Treccani XXI secolo, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2009, consultabile anche online all'indirizzo [http://www.treccani.it/enciclopedia/cinema-ed-estetica-analitica_\(XXI-Secolo\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/cinema-ed-estetica-analitica_(XXI-Secolo)/) (consultato il 20 settembre 2012). Nell'ambito dei *Film Studies* si veda invece nuovamente Janet Harbord, *Film Cultures, op. cit.*

¹⁸Facciamo qui eco al titolo originale del testo di Rodowick, *op. cit.*

¹⁹A quanti il riferimento a Bhabha potrà apparire decontestualizzato, è appena il caso di ricordare come l'idea di una conquista che 'strappi' i territori di un'arte per annetterli a un'altra sia stata metaforicamente assunta dal dibattito teorico degli ultimi anni intorno ai *Film Studies*. La stessa idea di migrazione, movimento in direzione esterna o interna rispetto all'area di pertinenza del filmico alludono allo sconfinamento del cinema. Il testo cui ci riferiamo è *Come il nuovo avanza nel mondo. Spazio postmoderno, tempi postcoloniali e tentativi di traduzione culturale*, in Id., *I luoghi della cultura*, Roma, Meltemi 2001.

²⁰ H.K. Bhabha, *op. cit.*, p. 294.

²¹ Nicola Dusi, Lucio Spaziante (a cura di), *Remix-Remake. Pratiche di replicabilità*, Roma, Meltemi 2006.

²² Zygmunt Bauman, *Modernità Liquida*, Roma Bari, Laterza, (2002) 2006.

²³ Arjun Appadurai, "Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy", in *Theory, Culture & Society*, n. 7, giugno 1990, pp. 295-310; Id., *Modernity at Large: cultural dimensions of globalization*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1996; it. *Modernità in polvere*, Roma, Meltemi, 2001.

²⁴ Cfr. almeno Maurizio Ambrosini, Giovanna Maina, Elena Marcheschi (a cura di), *I film in tasca. Videofonino, cinema e televisione*, Pisa, Felici Editore, 2009; Roger Odin (a cura di), "Il cinema nell'epoca del videofonino", numero monografico di *Bianco e Nero*, n. 568, LXXI, settembre-dicembre 2010; Pelle Snickars Patrick Vonderau (a cura di), *Moving Data: The iPhone and the Future of Media*, New York, Columbia University Press 2012.

²⁵ La dizione è di Nick Couldry, Anna McCarthy, *MediaSpace. Place, Scale, and Culture in a Media Age*, New York, Routledge, 2004.

²⁶ Cfr. Hamid Dabashi, *Post-Orientalism: knowledge and power in time of terror*, New Brunswick, Transaction Publishers, 2009; Edward Said, *Representations of the Intellectuals*, New York, Pantheon Books 1994.

²⁷ Il riferimento va alle riflessioni sviluppate negli ultimi anni da Guglielmo Pescatore e Veronica Innocenti; cfr. in particolare <http://www.mediamutations.org/home/mm3/> (ultima visita 12 luglio 2012).

²⁸ H. Dabashi, *op. cit.*, p. 230 (traduzione mia).

²⁹ Jacques Rancière, *Les écartés du cinéma*, Paris, La fabrique, 2011, pp. 11-12.