

Teorie del Cinema: Il Dibattito Contemporaneo, a cura di Adriano D'Aloia e Ruggero Eugeni, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2017

Francesco Sticchi*

Publicato: 12 luglio 2018

* Oxford Brookes University (UK); ✉ francescosticchi@gmail.com



Nelle prime pagine del testo *Nietzsche e la Filosofia* (1978), Gilles Deleuze affermava che i nostri giudizi non esprimono valori, ma piuttosto modi di essere nel mondo; tali valutazioni, infatti, sono connesse con precise composizioni di elementi, ed è esattamente da questi assemblaggi che derivano i modi del nostro pensare, a loro volta espressione di concrete dinamiche relazionali. Pertanto, concetti, valutazioni e modelli teorici non sono strumenti astratti per osservare il mondo dall'esterno; tutt'altro, essi determinano le prospettive ontologiche ed epistemologiche, insieme alle relazioni fra le parti e il loro insieme, grazie alle quali una particolare pratica del pensiero prende forma. Tutto ciò implica la natura esperienziale ed ecologica delle idee, che però non va confusa con la loro equivalenza. Infatti lo stesso Deleuze sosteneva che ogni concetto possiede un potere connettivo, una capacità intensiva di catturare e combinare frammenti di realtà, definendo così un insieme di azioni da compiere nel mondo. Questa conclusione implica anche l'indissolubile legame che un modello intellettuale detiene con la realtà circostante, e stabilisce modi e potenzialità per affrontare i suoi aspetti problematici. Nell'introduzione a questa ricca e preziosa antologia (*Teorie del Cinema: Il Dibattito Contemporaneo*), curata da Adriano D'Aloia e Ruggero Eugeni, è possibile notare un simile approccio alla nozione di *teoria*, che viene definita come un *habitat*, come una condizione attiva che genera connessioni fra differenti saperi e discipline. Nel proseguire la lettura del testo si avverte una tensione Deleuziana-Nietzscheana, che emerge esattamente dalla portata delle urgenti questioni epistemologiche affrontate nel testo, e dalla raffinata capacità di combinare diversi, e talvolta divergenti, approcci allo studio dei media audiovisivi.

Infatti, D'Aloia e Eugeni hanno raccolto il lavoro (pubblicato negli ultimi quindici anni, con l'eccezione del saggio di Friedrich Kittler) di studiosi appartenenti a diversissimi indirizzi analitici: Cognitive Film Theory, Fenomenologia, Film-Philosophy e Archeologia dei Media, insieme a contributi dalle scienze neuro-cognitive

(in particolare Antonio Damasio, Uri Hasson e Tim Smith). Tuttavia, come gli autori efficacemente dimostrano nell'introduzione, queste discipline condividono un comune nesso problematico: la necessità di analizzare criticamente la trasformazione dei media audiovisivi dovuta all'avvento dell'era digitale e la conseguente rimodulazione e proliferazione di schermi che esperiamo nella nostra vita quotidiana; inoltre, data la notevole influenza delle neuroscienze, della teoria della mente incarnata, e del riemergere di studi fenomenologici, in tutti i saggi dell'antologia si può notare il desiderio di esaminare il ruolo e le potenzialità del corpo della/lo spettatrice/tore, osservato come il concreto e plastico luogo della visione. Secondo il parere degli autori, la selezione dei saggi è stata motivata esattamente dal desiderio di presentare analisi che potessero abbracciare i più svariati aspetti dello studio della mente incarnata delle/gli spettatrici/tori, e le inesplorate possibilità dei media digitali. Inoltre, D'Aloia e Eugeni fanno notare come gli studi di Cinema e Media siano diventati interdisciplinari o, secondo il loro suggerimento, campi interstiziali di ricerca, che necessitano continuamente di riconoscersi e trasformarsi attraverso un dialogo reciprocamente costruttivo con altre discipline, come le già menzionate teorie neuro-cognitive o innovativi approcci filosofici. Lo stato attuale della teoria del cinema e dei media è anche il risultato della frammentazione di grandi tradizioni analitiche, in particolare della cosiddetta Grand Theory, che combinava approcci psicoanalitici e strutturalisti con analisi d'ispirazione marxista allo scopo di ottenere un quadro completo della natura complessa del medium cinematografico. Questa frammentazione fu accompagnata dalla comparsa di studiosi (in particolare David Bordwell e Noël Carroll), che facevano riferimento alla tradizione della filosofia analitica, tipicamente diretta alle scienze "naturali", ma l'abbandono delle tradizioni teoriche strutturaliste fu anche prodotto dall'influenza di filosofi come Gilles Deleuze, che hanno ampiamente contribuito a mettere in contatto cinema e filosofia. Oltre a questi modelli teorici, anche la Fenomenologia e l'interesse per la natura "incarnata" e sinestetica dell'esperienza audiovisiva hanno trasformato lo studio dei media evidenziando il ruolo centrale delle attività percettive e emozionali/sensoriali per comprendere le complesse dinamiche dell'esperienza stessa. Per questa ragione, compaiono sempre nuovi studi che utilizzano strumenti e approcci empirici (come l'oculometria e il brain imaging) per analizzare l'attività cognitiva della/lo spettatrice/tore, o per studiare il ruolo fondamentale che i neuroni specchio svolgono nel definire le attività empatiche e di simulazione necessarie per l'esperienza audiovisiva.

Nell'ultima sezione dell'introduzione incontriamo il problema del riposizionamento del Cinema, divenuto un post-medium a causa della perdita della propria specificità ontologica e dell'ibridazione di linguaggi e dispositivi prodotta dai media digitali. Tale complessa trasformazione (efficacemente sintetizzata dalla copertina del libro, che mostra *Ombre Rosse* [Stagecoach, Ford, 1939] riprodotto da uno Smartphone) non riguarda, però, solo il modo in cui ci relazioniamo con i media, ma, a causa del ruolo pervasivo degli schermi nella vita contemporanea, essa costituisce una completa mutazione antropologica, dal momento che prevede la generazione e continua produzione di nuove soggettività che necessitano di essere riconosciute e indagate. Cambiamenti radicali di tale portata sottolineano la necessità di un'Archeologia e, verrebbe da dire, di un'Ecologia dei Media, discipline che osservano le modificazioni cognitive, esperienziali ed epistemologiche che gli schermi hanno prodotto e continuamente rinnovano.

Il libro ha una struttura tripartita (in aggiunta alla sopramenzionata Introduzione ed alla Postfazione di Francesco Casetti), con ogni sezione dedicata ad un particolare aspetto del dibattito teorico contemporaneo. La prima parte (*Il dialogo con la filosofia*) è dedicata alla discussione di quelle analisi filosofiche del cinema che, utilizzando teorie fenomenologiche, o gli strumenti del pensiero deleuziano, stabiliscono un legame fra i media audiovisivi e la pratica "incarnata" del pensiero. L'interesse per la sensorialità è, infatti, il tema centrale del primo saggio di Vivian Sobchack, che evidenzia come gli elementi percettivi dell'esperienza filmica contribuiscano non solo nel generare specifiche sensazioni, o reazioni emotive, ma anche nel produrre un senso dell'esperienza che integra emozionalità ed intelletto. Pertanto, Sobchack sostiene che il cinema sia un medium sinestetico (o meglio cinestetico) dal momento che comunica combinando la percezione in un unicum ed esprimendo complessi stati corporei; infatti, il cinema "tocca" la/lo spettatrice/tore poiché lo schermo possiede una propria pelle che incontra quella delle/ei sue/oi avventrici/tori. Inoltre, l'approccio di Sobchack allo studio dell'esperienza audiovisiva permette di discutere le potenzialità esperienziali di uno specifico film, evitando così la tipica tendenza della teoria del cinema ad unicamente classificare e categorizzare delle opere audiovisive attraverso la descrizione di schemi e strutture ricorrenti.

In modo simile, Raymond Bellour (autore del secondo estratto) dimostra che la connessione fra il corpo/cervello è al centro dell'analisi contemporanea dei media, o meglio già lo era da quando Roland Barthes

stabili una connessione fra il testo letterario ed il corpo delle/gli lettrici/tori-spettatrici/tori. Ancora, l'interesse per le attività neurali (qui rappresentate dal lavoro di Daniel Stern ed Antonio Damasio) combinata in particolare con la filosofia Deleuziana dimostrano che la mente/cervello è costituita da una continua rimodulazione di schemi, immagini del corpo, e concetti, e che il cinema è capace di creare idee incarnate con le quali interagiamo. In contrasto ad una prospettiva cartesiana sulle facoltà della mente, è possibile rimarcare come i film riconfigurino le immagini dei nostri corpi nel mondo, e stimolino la generazione di relazioni costruttive e multilinerari con le nostre attività mnemoniche, definendo la memoria come una complessa piega in cui si dipanano infinite possibili combinazioni.

Nel suo estratto, anche Carl Plantinga affronta la connessione fra cinema e coscienza umana. Come i due autori precedenti, Plantinga è interessato al ruolo che le emozioni svolgono nell'esperienza cinematografica e stabilisce una tassonomia per riconoscere specifici modelli affettivi. Oltre ad un insieme di reazioni emotive automatiche, Plantinga distingue fra emozioni locali (dirette ad elementi particolari) e globali (che riguardano una dimensione narrativa nella sua interezza), e indica processi meta-emozionali, ovvero prodotti come risposta a precedenti emozioni della/lo spettatrice/tore. Inoltre, secondo Plantinga è fondamentale analizzare quei processi che permettono di "allinearci" o avvicinarci ai personaggi filmici, o che sono legati all'apprezzamento e al riconoscimento dell'artisticità del mondo creato da uno specifico film. Plantinga, quindi, non è interessato a stabilire un parallelismo fra cinema e filosofia, ma mette in evidenza e analizza quelle dinamiche cognitive che danno luogo all'esperienza filmica e permettono alle/gli spettatrici/tori di esserne efficacemente coinvolti.

La prima sezione del libro è conclusa dal lavoro di Patricia Pisters sulla neuro-immagine (*neuroimage*), concetto elaborato per mostrare la capacità dei media digitali di cogliere la natura dinamica e incarnata della mente, che si manifesta come infinito processo di codificazione e ricodificazione di circuiti cerebrali. Infatti, usando il film *Michael Clayton* (Gilroy, 2007) come suo punto di riferimento, Pisters dimostra come il cinema generi completamente nuove connessioni neurali e, allo stesso tempo, mostri la composizione ecologica e trasformativa delle nostre menti incarnate. La neuro-immagine, quindi, è lo strumento di navigazione adatto per comprendere come ci trasformiamo attraverso le nostre relazioni con i media, e per osservare che, con la creazione di connessioni ed idee, scopriamo anche nuove potenze dei nostri corpi nel mondo.

La seconda sezione del libro (*Il dialogo con le scienze sperimentali*) è introdotta dalle riflessioni di Antonio Damasio sul cinema e sulla connessione del medium con specifici meccanismi cognitivi. Damasio è specialmente interessato sia alla capacità delle narrazioni cinematografiche di generare strutture coerenti e sequenziali, e anche a quei processi mentali che organizzano e danno senso alla percezione. Per Damasio, il vero potere del cinema non consiste in una piatta somiglianza fra film e attività cognitive umane; esso risiede, invece, nella sua potenza nel generare risposte emotive, che dirigono l'attenzione delle/gli spettatrice/tori e permettono loro di sentirsi parte di una realtà finzionale. In accordo con queste tesi l'estratto di Uri Hasson presenta e analizza i risultati di vari esperimenti condotti con l'utilizzo della risonanza magnetica funzionale (fMRI) che mostrano la complessità delle nostre risposte neurali e affettive ai film, e permettono di capire come il linguaggio cinematografico sia progredito nel controllare tali risposte. L'esperimento principale condotto da Hasson e i suoi collaboratori, svolto utilizzando *Il Buono, Il Brutto e il Cattivo* di Sergio Leone (1966), ha infatti riportato una notevole corrispondenza nelle reazioni di diversi soggetti, e ha confermato la profonda differenza fra film strutturati e video non strutturati nel catturare e dirigere l'attenzione delle/gli spettatrici/tori (più specificamente la loro correlazione intersoggettiva). Per di più, Hasson ritiene che tali esperimenti neurocognitivi possano aiutarci non solo a mappare le risposte di diversi tipi di pubblici ad un singolo film, ma anche a riconoscere gli effetti specifici di determinate opere audiovisive. Un altro approccio sperimentale allo studio del cinema è rappresentato dal lavoro di Tim Smith nel saggio seguente, in cui documenta l'efficacia del suo metodo (Cognitive Computational Cinematics). Smith denuncia la pervasiva tendenza all'astrazione negli studi di cinema, e rimarca la necessità di rigorosi esperimenti empirici che mostrino come registi e cineasti ottengano e dirigano l'attenzione delle/gli spettatrici/tori. Usando la tecnica dell'eye-tracking, infatti, scopriamo come le/gli spettatrici/tori non siano partecipanti passivi della visione, dal momento che è necessaria una notevole attività cognitiva per combinare e integrare l'insieme di elementi visivi frammentati di cui è composto un film. Smith si interessa anche al ruolo della luminosità e della saturazione cromatica nel generare particolari reazioni, e delinea una mappatura dei movimenti oculari capace di descrivere concretamente come le narrazioni cinematografiche siano assorbite e rimodelate dagli occhi delle/ei loro spettatrici/tori.

Come ideale conclusione di questa sezione troviamo un saggio di Murray Smith, in cui il teorico offre una disamina delle opportunità analitiche prodotte dalla comparsa degli studi neuro-cognitivi dei media audiovisivi. M. Smith ritiene che questa svolta negli studi di cinema non debba essere considerata come un'arida naturalizzazione dell'estetica cinematografica: tutt'altro, essa offre l'opportunità di comprendere più a fondo, ad esempio, come empatizziamo con i personaggi dei film, o il modo in cui gestiamo narrazioni disturbanti e negative. In tal senso le neuroscienze costituiscono una grande opportunità per definire una precisa metodologia quantitativa per gli studi di cinema, che, attraverso l'accurata accumulazione di dati e dettagli, può anche produrre una completa trasformazione dell'analisi e della comprensione dei media audiovisivi.

La terza parte del libro riguarda il ruolo della Mediologia e dell'Archeologia dei Media (*Il dialogo con la mediologia*). Il primo saggio, di Friedrich Kittler, affronta la mutazione antropologica prodotta dal continuo flusso di dati che caratterizza la dimensione tecnologica contemporanea. In linea con il lavoro di Marshall McLuhan, Kittler ritiene che questa trasformazione della memoria, della pratica della conoscenza e dell'archiviazione, risieda nella conclusione del mondo di Gutenberg, e nell'avvento di quella che potremmo chiamare "l'era elettronica", che ha generato una rimodulazione ontologica della realtà. Queste valutazioni ci conducono a ritenere che ciò che chiamiamo coscienza è un'illusione da esaminare criticamente con gli strumenti di un'archeologia che ne tracci le radici epistemologiche. Kittler, pertanto, delinea una serie di passaggi storici e tecnologici che ha condotto il concetto di "umano" alla contemporanea dimensione digitale, e forse alla sua stessa fine.

Lo stato corrente dell'Archeologia dei Media è il nodo centrale del saggio seguente di Jussi Parikka e Erkki Huhtamo. Come già sottolineato da Kittler, i due studiosi ritengono che i media non rappresentino semplicemente delle componenti esterne della nostra vita cognitiva, essi piuttosto producono concreti modi di pensare ed essere nel mondo. Di conseguenza, l'archeologia dei media deve evitare un approccio storicista e interessarsi alla problematica comparsa di nuove soggettività e dei nuovi tipi di relazioni ecologiche e di potere generate dalla tecnologia digitale, prendendo il lavoro di Michel Foucault come punto di riferimento teorico. Infatti, per Parikka e Huhtamo l'archeologia dei media dovrebbe aprirsi all'analisi di tutte quelle pratiche discorsive, culturali e politiche, in cui siamo coinvolti come animali sociali e, inoltre, questa disciplina rappresenta un'unica "cassetta degli attrezzi" per la disamina dei punti critici che emergono da queste stesse dimensioni relazionali. In tal senso, l'archeologia dei media dovrebbe essere considerata come una disciplina completamente nuova, ispirata, ma non completamente dipendente, dal lavoro di Foucault e Kittler.

È proprio su questa conclusione che si aggancia il seguente saggio di François Albera e Maria Tortajada, in cui i due autori riprendono l'analisi foucaultiana del concetto di dispositivo, sottolineando, tuttavia, come non sia necessario legare tale ricerca con la critica delle pratiche e dei discorsi di potere. Albera e Tortajada seguono, infatti, il percorso tracciato da Gaston Bachelard e George Canguilhem, e presentano diverse definizioni del concetto di dispositivo, affermando che il miglior modo per identificare questa nozione risiede nella puntualizzazione degli elementi pratici e relazionali prodotti da particolari media e apparati tecnologici, rivelando così anche i soggetti attivi automaticamente generati da essi. Per tale ragione è la pratica del dispositivo che permette la definizione di possibili connessioni concettuali, aggiungendo l'analisi della nozione di potere in un momento successivo; in tal senso Albera e Tortajada analizzano il dispositivo con un metodo capace di svelare possibilità sconosciute del medium esattamente attraverso una riscoperta e una ri-definizione continua del medium stesso.

Giuliana Bruno, nell'ultimo saggio di questa sezione, propone una dimostrazione pratica di un approccio *ap-tico* all'analisi dei media audiovisivi, che inizia con la rimozione del cinema dal suo sito privilegiato e dalla specificità ontologica, e prosegue con la messa in relazione dello stesso con l'architettura, la museologia e lo studio della sua complessa "sartorialità" materiale. Quindi, per Bruno sono le superfici materiali a comporre la vera sostanza dell'esperienza audiovisiva; come già sostenuto da Sobchack, lo schermo ha una pelle, una consistenza e una spazialità che avvolge e tocca la/lo spettatrice/tore, ed è all'interno delle dinamiche di questo incontro che dovremmo esaminare e comprendere il potere espressivo del cinema, i tipi di pratiche che è capace di produrre, e la sua connessione con il mondo circostante. Per di più, Bruno, con la sua analisi archeologica del medium, dimostra che l'ubiquità ha caratterizzato il cinema sin dalla sua comparsa (ed anche prima del suo preciso avvento storico), e solo concependolo come sistema ecologico possiamo comprendere l'intensità con cui schermi e "ambienti filmici" permettono alle/gli spettatrici/tori di esperire modi percepire e interagire nel mondo.

Nella postfazione troviamo una generale riflessione di Francesco Casetti sul panorama della Teoria del Cinema e dei Media. Casetti suggerisce che, benché queste discipline siano incredibilmente attive e stiano vivendo un momento di grande proliferazione, il relativo abbandono della Grand Theory (e dei metodi analitici legati ad essa), e l'eccessivo affidamento alla filosofia analitica, rischiano di privare la teoria stessa di uno sguardo critico necessario per riformulare particolari metodi di ricerca. Allo stesso tempo, il generale clima post-teorico in cui siamo immersi può produrre la sensazione di un "spermarket teorico", in cui ogni ricercatrice/tore sceglie l'approccio più congeniale senza analizzarne gli aspetti problematici dal punto di vista metodologico e storico. Tuttavia, Casetti ritiene che la trasformazione del cinema e dei media audiovisivi in senso lato costituisca un'occasione fondamentale per scoprire nuovi aspetti e forme di tali oggetti di studio, e magari per ripensare e rifondare la teoria stessa; dopotutto, come afferma Casetti, la verità della teoria dipende anche nella sua significatività storica e nel suo relazionarsi efficacemente con il mondo circostante, in modo tale da non osservare gli eventi dall'esterno con l'illusione di una cristallizzata oggettività.

Completando la lettura di questa avvincente antologia, appare evidente che D'Aloia e Eugeni siano riusciti nel portare a termine due ardui compiti; da un lato, la loro raccolta rappresenta una cartografia ed una stella polare per quegli audaci avventurieri desiderosi di viaggiare nello sconfinato e rizomatico mondo della Teoria del Cinema e dei Media. Inoltre, l'accurata selezione dei saggi, connessi da un produttivo dialogo interstiziale, e dagli appassionanti commenti critici dei due autori, segnalano le ancora nascoste potenzialità e i possibili percorsi analitici che queste discipline possono svelare. In conclusione, dopo aver assorbito ed attraversato il multiforme mondo degli studi dei media riportato nel testo, possiamo osservare come la teoria, ridefinendo e rielaborando il passato e il futuro del cinema, riconfiguri e riformuli il passato e il futuro di un altro misterioso apparato tecnologico: l'essere umano stesso.