

And Now For Something (Not) Completely Different: approcci videografici allo studio e all'analisi del film

Chiara Grizzaffi*

Published: 12 luglio 2018

“La critica del film – scriveva Luigi Faccini nel 1967 sulle pagine di *Cinema&Film* – è generalmente un fare colpevole; *colpevole di decifrare esclusivamente i significati del film attraverso la descrizione o la trascrizione dei contenuti*” (2013: 69; corsivo di chi scrive). Alla base delle prassi critiche e di studio del film vi è sempre stato un paradosso evidente: parlare o scrivere di cinema significa dover tradurre in linguaggio verbale una serie di codici visivi e sonori. Questo esercizio di ‘traduzione’, che pure ha prodotto negli anni pagine straordinarie, implica la rinuncia alla possibilità di citare il film, di ricorrere all’immagine per dare vita attraverso di essa a quella “collaborazione pratica” che consente al fruitore di non limitarsi a “consumare” il testo, ma di farsene co-autore (Barthes 1988: 63).

L’introduzione di supporti quali le VHS e i DVD ha segnato un cambiamento decisivo per critici e studiosi. Con questi ausili, i film possono essere visti più e più volte, consentendo di raggiungere un grado di accuratezza nell’analisi testuale impensabile in passato. Uno studio come quello proposto da Mark Rappaport in “The Secret Life of Objects” e dedicato alle scenografie e agli oggetti di scena della Hollywood classica richiede non solo un’attenzione quasi maniacale all’immagine, ma una precisione che solo la fruizione dei film in DVD – con la possibilità di mettere in pausa e di rivedere quante volte si vuole uno stesso momento – consente (Rappaport 2017). L’evoluzione degli strumenti per l’home video ha segnato un cambiamento decisivo non soltanto nel modo in cui le audience fanno esperienza dei film, ma anche nella maniera in cui critici e studiosi possono oggi confrontarsi con un testo che è a un tempo *smaterializzato*, svincolato dall’esigenza di un supporto fisico di archiviazione – si pensi alle piattaforme Svod (Subscription Video on Demand) come Netflix e Amazon –¹ ma presente e accessibile ovunque. Se il film stesso, dunque, si offre allo spettatore ormai non solo entro la dimensione rituale della sala, in cui il sistema di proiezione si faceva garante della sua integrità, ma in una varietà di forme e *device*, anche l’analisi è uscita da una prospettiva puramente testuale, per abbracciare quella *contestuale e reticolare*.

Naturalmente, la violazione dell’integrità del film e le pratiche di riuso, rimontaggio e risemantizzazione dell’immagine non sono novità introdotte dal digitale: basti pensare alla tradizione del cinema di *found footage*,

* Università IULM di Milano (It); ✉ mariachiara.grizzaffi@iulm.it

1. A proposito di come si sta modificando lo scenario della distribuzione e dei conseguenti processi di *re-intermediation* (intesa come il profilarsi sul mercato di nuovi intermediari e *gatekeepers*) si veda lo speciale di *Cinéma&Cie* a cura di Stefano Baschiera, Francesco Di Chiara e Valentina Re (2017).

che spesso si è interrogato proprio sulla natura stessa delle immagini cinematografiche e sul loro statuto di rappresentazioni, sottoponendole a un processo di decostruzione, di svelamento del significato; oppure, a quella del documentario o del programma televisivo dedicato al cinema. Si può dire in realtà che oggi si assiste alla *normalizzazione* di pratiche un tempo appannaggio di determinate categorie culturali:

The order of narrative now could be routinely countermanded. [...] The subsequent arrival of digital video editing on “entry level” personal computers exponentially expanded the range of possibilities for dismantling and reconfiguring the once inviolable object offered by narrative cinema. [...] Their once avant-garde invention [qui l'autore si riferisce in particolare all'abitudine dei surrealisti Breton e Vaché di passare da una sala cinematografica all'altra, interrompendo la visione di un film per passare al successivo, ndr] has, in Viktor Shklosky's expression, completed its journey “from poetry to prose”. The decomposition of narrative film, once subversive, is now normal. (Burgin 2004: Introduction)

Che cosa ne è dei film studies a seguito della diffusione di massa di questi processi di appropriazione del film? Lo speciale di *Cinergie* di questo numero, dedicato ai *videographic film studies*, muove da questa domanda, ma non pretende di rispondervi in modo esaustivo. Semmai, le proposte di questo numero hanno lo scopo di presentare un approccio allo studio del film che si avvale della stessa materia del cinema, le immagini, ricorrendo a uno strumento oggi molto discusso, ma ancora difficilmente definibile: il *video essay*.

Con il termine “video essay” nell'ambito della critica e dei film studies² si indicano lavori che utilizzano le immagini dei film, rimontandole e remixandole, per portarne in luce alcuni elementi in particolare (stilistici, tematici ecc...), suggerire dei percorsi analitici e critici, o anche solo ‘verificare’ piccole intuizioni attraverso le immagini. Si tratta, è evidente, di una definizione piuttosto ampia, per cui l'espressione *video essay* ha finito per designare video anche molto distanti in termini di intenzioni, di strategie formali, di destinatari: si va da forme spesso concepite per diventare virali online come i *supercut* – montaggi fulminei ottenuti attraverso l'individuazione e la ripetizione quasi ossessiva di un motivo visivo, di un gesto, di una battuta di dialogo – a video che presentano invece un'argomentazione complessa e articolata condotta ricorrendo alla voce over o al testo scritto. La parola chiave per descrivere il fenomeno del video essay è *ibridazione*, che si declina a più livelli:

- ibridazione dei modelli di riferimento, che vanno dalla già menzionata tradizione del *found footage* sperimentale al documentario didattico, dal film-saggio a pratiche di riuso più recenti come il *mash-up* e il *vidding*;
- eterogeneità dei soggetti coinvolti: il video essay è una prassi creativa che accomuna studiosi e studenti, cinefili, filmmaker, critici cinematografici, programmatori di festival e così via;
- diffusione in luoghi online di natura composita: dal *journal* accademico al blog di critica, dall'account personale su Vimeo al canale YouTube, dalla piattaforma Svod al sito di distribuzione home video d'essai.

A ciascuna identità professionale non corrispondono in maniera univoca una destinazione privilegiata per i propri lavori o una precisa retorica compositiva, ma c'è una certa apertura alla contaminazione – per esempio nell'adozione, da parte di critici e studiosi, di approcci più giocosi e disimpegnati.³

In molti, data la natura meticciosa del videosaggio, storcono il naso di fronte all'impiego indiscriminato del termine video essay: una perplessità condivisa dagli studiosi che si sono occupati dell'argomento o che lo adottano come metodologia. Il sintagma video essay pone l'accento sulla continuità fra questa forma e il film-saggio –

2. Esiste un impiego altro del termine, seppure con dei punti di contatto con quello qui adottato. Difatti, in ambito artistico (e in relazione sia al medium elettronico che a quello digitale) il sintagma video-saggio è stato utilizzato per designare quelle opere che, in continuità con la tradizione del film-saggio e, naturalmente, con le ben note riflessioni di Astruc sul concetto di *caméra-stylo*, ibridano l'immagine con forme di scrittura ‘altre’ rispetto al romanzo: il saggio, la riflessione intima e personale, il diario. Si veda in proposito Ursula Biemann 2003.

3. Si consideri *Béla Tarr's Repulsion: Fragments of a Lost Remake* (<https://vimeo.com/115602861>), di Cristina Álvarez López e Adrian Martin (2014): il video richiama proprio la pratica ludico-soversiva dei *recut trailer* e reimmagina *Repulsion*, di Polanski (*Repulsion*, 1965) come fosse un film di Béla Tarr. In *Murder Husbands: Queerness, Violence & Cinematic History* (<https://vimeo.com/162093687>) (2016) la studiosa Melanie Kohlen combina la forma analitica del video essay con la pratica del *vidding*.

che, come si è detto, è uno fra i modelli, soprattutto per l'enfasi che pone sulla relazione fra un *soggetto*, la sua interiorità, e la realtà esterna, ma non è di certo l'unico riferimento possibile, né sempre quello predominante (cfr. Lavik 2012). Il termine saggio, oltretutto, rimanda anche al rigore argomentativo del saggio accademico, inconciliabile con le forme aperte e ambigue del videosaggio che rinuncia alla voice over e procede piuttosto per suggestioni, contrapposizioni dialettiche, tensioni figurative.⁴ Per questa e altre ragioni si preferiscono talvolta formule più neutre e onnicomprensive come, appunto, *videographic criticism* o *videographic film studies* (cfr. Grant 2014), per quanto l'espressione video essay si sia ormai attestata come quella più diffusa e riconoscibile dalla comunità allargata descritta in precedenza.

Più che la rincorsa a definizioni e categorizzazioni che rischiano sempre, data l'eterogeneità di questi lavori, di risultare eccessivamente limitanti – fermo restando che nulla impedisce di usare, nelle singole situazioni, formule descrittive più precise – ci sembra sia opportuno, invece, mantenere una salutare apertura contro i rischi di una 'standardizzazione', di un appiattimento estetico e formale (un processo già in atto, almeno per quanto riguarda la produzione di video essay online concepiti per mietere visualizzazioni, ormai facilmente riconoscibili per la brevità o il ricorso a intertitoli che consentano all'utente di guardarli distrattamente senza nemmeno alzare il volume, cfr. Bateman 2016, Grizzaffi 2017a), a favore invece di un'apertura alla contaminazione. Una contaminazione che guardi non solo, per esempio, all'integrazione di altri *tool* digitali (da Google Earth ai *device* per l'*eye tracking* fino agli *screen capture software*),⁵ ma anche, come si è detto, che accosti pratiche di ricerca a forme ludiche, oppure che si nutra dell'incontro fra soggetto, memoria, esperienza individuale e immagine (cfr. Grizzaffi 2017b).

Di queste molteplici spinte e aperture lo speciale, per forza di cose, non può che restituire una visione parziale, pur non rinunciando a tentare un inquadramento generale del fenomeno dei video essay: è il caso del saggio di Nicola Dusi e Luciano Spaziante, che attraverso l'impianto metodologico della semiotica si confrontano con le logiche testuali dei video essay, per individuarne poi lo specifico e la forza comunicativa nel ricorso a una retorica concessiva, definibile come una "logica alternativa, fondamentalmente affettiva, basata sull'apertura poetica alle possibilità dell'asse paradigmatico, sulla loro co-presenza e composibilità, piuttosto che sulla catena sintagmatica esplicita e lineare" (cfr. *infra*).

I lavori che seguono nello speciale mettono alla prova il video essay come metodo di ricerca e come strumento di elaborazione critica, applicandolo ad alcuni oggetti precisi. Il primo contributo è di Catherine Grant, una delle studiose più di rilievo nell'ambito dei *videographic film studies*. Il saggio e il video di Grant, a partire da un frammento de *Il posto delle fragole* (Bergman, 1957), affrontano la questione del rapporto fra memoria e immagine: il video essay rende immediatamente *esperibile*, attraverso l'uso dello *split screen* e un sapiente gioco di sdoppiamenti, la tensione dialettica fra l'impossibilità e la necessità consolatoria del ricordo, che nella vivida ricchezza dell'immagine e nel gioco di accostamenti del montaggio trova il contrassegno della propria inautenticità. Quello che viene messo in atto è un corpo a corpo con il film, un procedere che Grant definisce, con Barbara Bolt, "material thinking", una forma di concettualizzazione che passa attraverso il *contatto*, l'*appropriazione* e la *manipolazione* del proprio oggetto di ricerca (Grant 2014).

Andrea Minuz ricorre invece al videosaggio per illustrare come agiscono il *graphic match* e le transizioni visive e sonore nel cinema di Spielberg. Le questioni di grammatica e sintassi filmica sono fra le più complesse da affrontare con l'ausilio della sola analisi scritta – si pensi a quanto può essere complicato, e per molti versi riduttivo, scrivere di un movimento di macchina (cfr. Pantenburg 2016) –: Minuz non solo riconosce l'utilità delle metodologie audiovisive per affrontare l'opera di un cineasta "così marcatamente visivo", ma sottolinea l'apporto della recente videosaggistica online nell'offrire un'alternativa alle letture tematiche o di matrice socioculturale dell'opera di Spielberg, aggiungendo poi col suo contributo un ulteriore, importante tassello in questa direzione.

4. Per esempio, Miklos Kiss e Thomas van den Berg nel loro *Film Studies in Motion. From Audiovisual Essay to Academic Research Video* (2016) auspicano lo sviluppo di un approccio al videosaggio più vicino alle modalità scientifiche e di ricerca tradizionali, proponendo l'introduzione di regole e standard rigorosi.

5. Segnaliamo, in proposito, il videosaggio di Booth Wilson, *Landscape in Paradigms: Ford's Monument Valley*, pubblicato su *[in]Transition* (2016), e il numero speciale della stessa rivista dedicato all'*eye tracking* come metodo di analisi (2017). Un esempio, invece, di *desktop documentary* che ricorre alla *screen capture* è *Transformers: The Premake* (<https://vimeo.com/94101046>) di Kevin B. Lee.

Attraverso alcuni esperimenti videografici che agiscono su un frammento testuale (la sequenza di apertura di *Shining*), Emilio Audissino mette in discussione la visione *iconocentrica* dei film studies, dimostrando come l'*audiovisual essay* (è d'obbligo, in questa circostanza, usare l'espressione proposta da Cristina Álvarez López e Adrian Martin, in Álvarez López, Martin 2014) sia uno strumento essenziale per poter citare non soltanto l'immagine in movimento, ma anche il sonoro. Sempre a *Shining* è dedicato – forse in virtù della sua natura sfuggente ed enigmatica, che sembra invitare a questo tipo di interventi (cfr. Lovisato 2017) – il videosaggio di Valerio Sbravatti, che attraverso l'analisi delle varie versioni del film distribuite in home video pone la necessità di prestare maggior attenzione alle questioni di ordine filologico. Una nota a parte meriterebbero le 'disavventure' di questo videosaggio, la cui pubblicazione ha rischiato di essere impedita per via di un reclamo legato al copyright: troppo c'è ancora da fare nel nostro ambito disciplinare per garantire e tutelare il diritto all'uso delle immagini per finalità didattiche, di critica e di ricerca.⁶

Agli studi sull'attore, e in particolare alla figura di Paolo Villaggio, è dedicato invece il lavoro di Gabriele Gimbelli e Andrea Miele: se l'adeguatezza delle metodologie audiovisive nel restituire la dimensione del corpo e del gesto dell'attore nel cinema – anche grazie alla possibilità di isolare dei frammenti di film, di dilatarne la durata, di amplificare dettagli minuti – è stata già sottolineata (Grant 2017), è interessante metterne alla prova l'efficacia di fronte al corpo comico. Maria Teresa Soldani, invece, esplora gli intrecci fra la scena musicale e quella cinematografica della No Wave: il suo lavoro è il risultato della tensione fra la spinta disciplinante della parola e la forza magmatica delle immagini di una realtà vitale ed eclettica.

Lo speciale si chiude con delle aperture rispetto all'orizzonte dei videographic film studies, sollecitate dai contributi di Riccardo Fassone e Raffaele Pavoni. Il primo fa dialogare la produzione videosaggistica sul cinema con i *ludo essay*, ovvero una tipologia di audiovisivi con finalità critica che si focalizzano sul videogioco, e individua diversi elementi di continuità fra un caso specifico di "ludographic essay" (il videogioco *The Beginner's Guide*) e le forme più eminentemente autobiografiche di critica videosaggistica; Pavoni analizza le pratiche di *videomapping* e attraverso di esse rilegge anche i fenomeni di 'fuoriuscita' dell'immagine dalla sala cinematografica (alla base anche della pratica del video essay) situandoli in un più generale processo di "schermificazione" della realtà.

Se, come scrive Luca Malvasi nell'introduzione allo Speciale di *Cinergie* dedicato alla *postproduzione*, "non ci si può esimere dal fare qualcosa [con le immagini], per non restare eternamente piegati su di esse" (2017), allora forse vale la pena di assecondare questo imperativo anche nel campo dei film studies, mettendo alla prova il portato critico ed ermeneutico del montaggio, escogitando nuovi modi per "prendere e ridare i film", e con essi e *attraverso di essi* restituire non solo le letture teoriche e critiche che fanno scaturire, ma anche la condivisione di una relazione e di un'esperienza incarnata, polisensoriale, che con il videosaggio si può *far sentire* (Grant, 2013).

Bibliografia

Álvarez López Cristina, Adrian Martin (2014). "Introduction to the audiovisual essay: A child of two mothers." *Necsus* Autumn. <http://www.necsus-ejms.org/introduction-audiovisual-essay-child-two-mothers/> (ultimo accesso 18.06.2018).

Barthes, Roland (1988 [1984]). "Dall'opera al testo." In *Il brusio della lingua. Saggi critici IV*, di Roland Barthes, 57–64. Einaudi: Torino.

Baschiera, Stefano, Francesco Di Chiara, Valentina Re (2017). "Re-Intermediation: Distribution, Open Access, and Gatekeeping in the Digital European Market." *Cinéma&Cie* 18(29): 9–103.

6. L'articolo 70 della legge sul diritto d'autore in Italia <http://www.camera.it/parlam/leggi/deleghe/03068dl.htm> si avvicina alla dottrina del fair use statunitense, ma presenta diverse ambiguità (cfr. anche Lucia Tralli 2013; sul fair use si veda anche Mittell 2016: 53–61). Va inoltre sottolineato che, a oggi, nonostante fair use e *fair dealing* piattaforme come YouTube alla prima segnalazione di violazione del copyright procedono con la rimozione del contenuto, lasciando all'utente l'onere di contestare il reclamo.

Bateman, Conor (2017). "Publish and Perish: Video Essays in the Age of Social Media." 4:3 February 20. <https://fourthreefilm.com/2017/02/publish-and-perish-video-essays-in-the-age-of-social-media/> (ultimo accesso 18.06.2018).

Biemann Ursula (2003). "The Video Essay in the Digital Age." In *Stuff It. The Video Essay in the Digital Age*, a cura di Ursula Biemann, 8–11. Zürich: Voldemeer.

Burgin, Victor (2004). *The Remembered Film*. London: Reaktion Books [edizione Kindle].

Dwyer, Tessa, Claire Perkins e Sean Redmond (eds.) (2017). "The Poetics of Eye Tracking." *[in]Transition* 4(3). <http://mediacommons.futureofthebook.org/intransition/theme-week/2017/36/journal-videographic-film-moving-image-studies-43-2017> (ultimo accesso 18.06.2018).

Faccini, Luigi (2013 [1967]). "Riflessione prima sui metalinguaggi critici." In *Barricate di carta. «Cinema&Film», «Ombre Rosse», due riviste intorno al '68*, a cura di Gianni Volpi, Alfredo Rossi e Jacopo Chessa, 69–79. Milano-Udine: Mimesis.

Grant, Catherine (2017). "Star Studies in Transition: Notes on Experimental Videographic Approaches to Film Performance." *Cinema Journal – The Journal of the Society of Film and Media Studies* 56(4): 148–156. https://c.ymcdn.com/sites/cmstudies.site-ym.com/resource/resmgr/in_focus_archive/InFocus_56-4.pdf (ultimo accesso 16 maggio 2018).

— (2014). "The Shudder of a Cinephiliac Idea? Videographic Film Studies Practice as Material Thinking." *Aniki* 1(1). <https://doi.org/10.14591/aniki.v1n1.59>. <http://aim.org.pt/ojs/index.php/revista/article/view/59/html> (ultimo accesso 18.06.2018).

— (2013). "Déjà viewing?: Videographic Experiments in Intertextual Film Studies." *Mediascape: UCLA's Journal of Cinema and Media Studies* Winter. http://www.tft.ucla.edu/mediascape/Winter2013_DejaViewing.html (ultimo accesso 18.06.2018).

Chiara Grizzaffi (2017a). "Let Them Speak! Against Standardization in Videographic Criticism." *[in]Transition* 4(1). <http://mediacommons.futureofthebook.org/intransition/2017/03/21/let-them-speak-against-standardization-videographic-criticism> (ultimo accesso 18.06.2018).

— (2017b). *I film attraverso i film. Dal "testo introvabile" ai video essay*. Milano: Mimesis.

Kiss, Miklos, Thomas van den Berg (2016). *Film Studies in Motion. From Audiovisual Essay to Academic Research Video*. Scalar <http://scalar.usc.edu/works/film-studies-in-motion/index> (ultimo accesso 18.06.2018).

Lavik, Erlend (2012). "The Video Essay: The Future of Academic Film and Television Criticism?" *Frames Cinema Journal* 1(1). <http://framescinemajournal.com/article/the-video-essay-the-future/> (ultimo accesso 18.06.2018).

Lovisato, Marco (2017). "(Do Not) Overlook. *Room 237* and the Dismemberment of *The Shining*." *Cinergie* 11. <https://doi.org/10.6092/issn.2280-9481/7351> (ultimo accesso 18.06.2018).

Malavasi, Luca (2017). "Fare cosa, con quali immagini." *Cinergie* 11. <https://doi.org/10.6092/issn.2280-9481/7380> (ultima accesso 18.06.2018).

Mittell, Jason (2016). "But is Any of This Legal? Some Notes About Copyright and Fair Use." In *The Videographic Essay. Criticism in Sound & Images*, a cura di Jason Mittell e Christian Keathley, 53–62. Montreal: Caboose.

Pantenburg, Volker (2016). "Videographic Film Studies and the Analysis of Camera Movement." *Necus* Spring. <http://www.necus-ejms.org/videographic-film-studies-and-the-analysis-of-camera-movement/> (ultimo accesso 18.06.2018).

Rappaport, Mark (2017[2009]). "The Secret Life of Objects." *Filmidee* 21, Luglio. <http://www.filmidee.it/2017/07/la-vita-segreta-degli-oggetti/> (ultimo accesso 18.06.2018).

Tralli, Lucia (2013). "Living in a Den of (fair use) Thieves. Best Practices for Audiovisual Remix and its Online Diffusion." In *Piracy Effect. Norme, pratiche, casi di studio*, a cura di Roberto Braga e Giovanni Ca-

ruso. Milano-Udine: Mimesis. https://www.academia.edu/3103131/Living_in_a_Den_of_fair_use_Thieves._Best_Practices_for_Audiovisual_Remix_and_its_Online_Diffusion (ultimo accesso 18.06.2018).

Wilson, Booth (2016). "Landscape in Paradigms: Ford's Monument Valley." *[in]Transition* 3(4). <http://mediacommons.futureofthebook.org/intransition/2016/12/20/landscape-paradigms-ford-s-monument-valley> (ultimo accesso 18.06.2018).