



**UNIVERSITÀ CATTOLICA DEL SACRO CUORE
MILANO**

Dottorato di ricerca in Culture della Comunicazione
ciclo XXIII
S.S.D: L-ART 06

**SPAZIO E IMMAGINE NELL'ESPERIENZA FILMICA
CONTEMPORANEA.**
QUESTIONI DI DESIGN E CULTURA VISUALE.

Coordinatore: Ch.mo Prof. Aldo GRASSO

**Tesi di Dottorato di: Miriam Stefania De Rosa
Matricola: 3611528**

Anno Accademico 2009/10

Indice

Introduzione	5
0.1. Lo scenario e il problema.....	5
0.2. Espansione e pertinenza del campo cinematografico: questioni metodologiche	9
0.2.1. <i>Cultural Studies</i>	9
0.2.2. <i>Media Studies</i>	11
0.2.3. <i>Visual Studies e Visual Culture</i>	11
0.3. L'approccio di analisi e le ipotesi di ricerca.....	16
Capitolo 1. Esperienza.....	21
1.1. <i>Hall of Fragments</i> . Cinema, contemporaneità e dibattito sulla condizione postmediale	21
1.2. Esperienza <i>tout court</i> ed esperienza filmica: eredità ed evoluzioni di una tradizione di studi	38
1.2.1. <i>Esperienza e soggetto</i>	44
1.2.2. <i>Fenomenologia</i>	48
1.3. Esperienza ed evenemenzialità.....	51
1.4. Esperienza e spazialità	55
1.4.1. <i>Dinamiche nello spazio, dinamiche dello spazio</i>	61
1.4.1.1. <i>L'abitare</i>	62
1.4.1.2. <i>Il design dello spazio</i>	65
1.4.1.3. <i>L'arredare</i>	69
1.5. L'esperienza filmica.....	73
1.6. Esperienza filmica e implicazioni teoriche	83
Capitolo 2. Nella città.....	86
2.1. <i>Urban Screens</i> a Milano: una vetrina per lo spazio-immagine urbano	86
2.2. Valenze dello schermo tra logica della scala e <i>management</i> dell'attenzione	93
2.3. <i>Display</i> e connettività: la media-facciata come interfaccia digitale tra locale e globale	98
2.4. Per una fondazione dello S-I urbano	107
Capitolo 3. Nel quotidiano	111
3.1. Istanza filmica e routine: lo Spazio-Immagine del quotidiano	111
3.2. Tra cartografie filmiche e racconto dinamico: <i>The Organic City</i>	115
3.2.1. <i>La mobilità tra produzione e fruizione filmica</i>	118
3.2.2. <i>Forme della mobilità. La camminata come chiave di accesso al mondo, supporto allo storytelling e pratica di costruzione dell'esperienza</i>	120
3.3. Note conclusive.....	133

Capitolo 4. Nell'arte.....	136
4.1. Tra cinema e museo, uno Spazio-Immagine per l'arte	136
4.2. Forme dello sguardo e spettatorialità. Modelli a confronto.....	141
4.3. Soggetto e spazialità nello S-I dell'arte: <i>Sensitive City</i>	146
4.4. Incontro, tocco, contatto. Note sull'ingaggio dello spettatore tra estetica immersiva e partecipata.....	155
Capitolo 5. Lo Spazio-Immagine	164
5.1. Presupposti e assunti di una proposta teorica.....	164
5.2. Origine e natura dello S-I.....	170
5.2.1. <i>Lo S-I come forma organica</i>	175
5.2.2. <i>Plasticità, texture e tessitura. Lo S-I tra design e cineplastica</i>	180
5.3. Per un'analisi dello S-I.....	185
5.3.1. <i>Tratti formali e funzionali nello S-I urbano, del quotidiano e dell'arte: un'applicazione del modello d'analisi</i>	188
5.4. In conclusione: lo S-I e i possibili rilanci della ricerca.....	192
Bibliografia	198
Metodologia.....	198
<i>Visual Studies e cultura visuale</i>	198
<i>Media Studies</i>	200
<i>Cultural Studies</i>	201
Scenario.....	202
<i>Teorie del cinema e Film Studies</i>	202
<i>'Post-cinema'</i>	206
Background filosofico-estetico	209
Letteratura semiotica e di teoria del design.....	212
Contesto urbano e fenomeni di <i>display</i>	215
Letteratura sociologica e focus sul quotidiano	216
Spazialità e questione cartografica.....	217
Arte e Museum Studies.....	219
Altri riferimenti	221
<i>Documenti riferiti ai casi di analisi e agli artisti citati</i>	221
<i>Altre letture</i>	222
Ringraziamenti	223

Introduzione

*The question is,
how do we go about formulating experience now?*
(Doug Aitken)¹

0.1. Lo scenario e il problema

Pensare il cinema oggi e ragionare sulla sua teoria invita e talvolta costringe a misurarsi con oggetti d'analisi variegati e campi disciplinari allargati. Proprio questo allargamento può a buon diritto essere considerato la cifra distintiva del panorama attuale. L'idea che il cinema subisca una sorta di 'processo di espansione' non è in verità cosa nuova: già da tempo ricorre l'immagine di un cinema che si estende al di là del proprio campo d'elezione, che tende a dilatarsi nello spazio, lungo superfici alternative e composite; si tratta di un cinema che amplia il raggio delle proprie espressioni tradizionali, mischiandosi e a sua volta contaminando il territorio di manifestazioni artistiche differenti. Un riferimento ormai classico a tal proposito è senz'altro il testo di Gene Youngblood², molto ripreso in seguito, il quale a ben vedere rappresenta il primo nucleo di una riflessione che negli ultimi anni si è distinta per un intenso fermento sia dal punto di vista fattivo, sia in prospettiva concettuale e speculativa³. È dall'ultimo decennio infatti che la teoria del cinema lascia registrare un considerevole interesse per i temi legati appunto a queste 'forme

¹ D. Aitken, N. Daniel (eds.), *Broken Screen. 26 Conversations with Doug Aitken: expanding the image, breaking the narrative*, D.A.P., New York 2006, p. 15.

² G. Youngblood, *Expanded Cinema*, P. Dutton & Co., Inc., New York 1970.

³ Tra le iniziative che si possono etichettare come forma espansa di cinema ricordiamo ad esempio le *Tulse Luper VJ Performance* di Peter Greenaway o il lavoro di *Urbanscreens* diretto da Mirjam Struppek, su cui si ritornerà in modo più approfondito. Sul fronte delle pubblicazioni più recenti citiamo qui soltanto S. Lord, J. Marchessault, *Fluid Screens, Expanded Cinema*, University of Toronto Press, Toronto 2007; J. Shaw, P. Weibel (eds.), *Future Cinema: the cinematic imaginary after film*, Zentrum für Kunst und Media Technology, MIT Press, Karlsruhe – Cambridge MA 2002. Le considerazioni che s'intendono sviluppare con questo lavoro, si inseriscono proprio nell'ambito di una più ampia riflessione avviata in anni recentissimi dalla teoria, si vedano a tal proposito Francesco Casetti (2007, 2008, 2009), le collettanee a cura di Philippe Dubois (con Lúcia Ramos Monteiro e Alessandro Bordina, 2009; con Elena Biserna e Frédéric Monvoisin, 2010) e Alice Autelitano (2010); per una panoramica più completa della letteratura sul tema, si rimanda ai riferimenti bibliografici in coda.

allargate' e ibride che portano l'immagine in movimento verso nuove sperimentazioni⁴. Benché anticipati da illustri predecessori, è dunque nel contesto attuale che i segni di tale sviluppo trovano la propria espressione più compiuta, tanto da diventare un'evidenza e sollevare un'urgenza. La prima emerge dall'osservazione critica: la presenza dei media e il ricorso al dispositivo filmico sono sempre più frequenti nelle situazioni più svariate ed originali, affermandosi così come aspetto tipico delle pratiche e dei processi socioculturali e comunicativi caratteristici del vissuto. Anche la produzione artistica e dell'industria culturale mettono in luce una situazione nella quale il cinema sembra chiamato a muovere i suoi passi in un circuito che tende a mischiare i linguaggi, a far convergere le forme espressive, ibridare i codici e così le arti.

Le novità tecniche stimolano la creatività, aprono territori inesplorati, aumentano le opportunità espressive, diversificano la produzione estetica. Forse è vero per qualsiasi epoca, dall'invenzione della scrittura in avanti, ma ancor di più per quella che ci troviamo a vivere, sempre più partecipativa, "a bassa soglia di accesso", con un forte stimolo a creare e condividere la sensazione diffusa che il proprio contributo "conti davvero qualcosa".⁵

Il panorama che prende corpo si definisce dunque come uno scenario in costante ridefinizione, nel quale il convergere di più media origina piattaforme complesse, sovrapposizioni in cui i dispositivi di volta in volta si completano o addirittura confliggono, dove il fruitore diventa agilmente editore e dove in ogni caso si avvia un procedimento di "unificazione costante ma sempre in dinamica tensione con il cambiamento"⁶. Questo favorisce uno straripare del cinema, e di ogni media a suo modo, rispetto ai classici formati del proprio medium originale, con la conseguenza di un'erosione in direzione di altri spazi della produzione culturale. Evidente risulta allora la natura tutt'altro che stabile di un simile assetto⁷. Si tratta di un ambiente in cui i media, senza eccezione per quanto riguarda il

⁴ Ciò implica che anche la teoria si aggiorni; da un lato questo può significare accostarsi a degli standard e delle pratiche di ricerca che includono aspetti divenuti progressivamente rilevanti sebbene non inizialmente "pertinenti" al campo di studio tipico dei *Film Studies*. Dall'altro lato, il dibattito innesca inevitabilmente un ripensamento intorno all'oggetto della teoria: su quest'asse si situano le considerazioni formulate in riferimento all'elaborazione di un approccio 'post-testuale' e all'emergere di un 'post-cinema'. Si rimanda al prosieguo del lavoro per una trattazione più approfondita e per la relativa bibliografia (per le premesse teoriche del dibattito sulla condizione post-mediale, cfr. in particolare cap. 1.1).

⁵ Wu Ming, Prefazione all'edizione italiana di H. Jenkins, *Cultura convergente*, Apogeo, Milano 2007, p. ix.

⁶ I. De Sola Pool, *Technologies for Freedom: on Free Speech in an Electronic Age*, Harvard University Press, Cambridge MA 1983 (p. 54), citato nell'introduzione di H. Jenkins, *Cultura convergente*, cit., p. xxxiv.

⁷ Molta dell'ultima letteratura sul tema (cfr. F. Casetti, "I media dopo l'ultimo big bang", *Link, Che fare? La tv dopo la crisi*, no. 8 (2009), pp. 197-209; M. Bittanti (a cura di), *Intermedialità. Videogiochi, cinema, televisione, fumetti*, Unicopli, Milano 2008; N. Dusi, L. Spaziante (a cura di), *Remix-remake: pratiche di replicabilità*, Meltemi, Roma

campo del cinema, vengono letteralmente investiti dal processo di convergenza, il quale rappresenta quindi a buon diritto uno dei più potenti fattori in grado di decretare una vera e propria ‘esplosione’ mediale e del cinema.

Questa espansione, che si manifesta come estensione e “ultra-esibizione”⁸ avviene su vasta scala, e ciò – come si diceva – non può che sollevare implicitamente un’urgenza: prendere coscienza di un simile allargamento impone un ripensamento dello statuto estetico ma soprattutto mediale del cinema, una ridefinizione di quel che può o non può essere definito tale, e di conseguenza degli strumenti più idonei ad analizzare le procedure, le pratiche, le implicazioni che vengono man mano a configurarsi.

Gli approcci costruiti sulla specificità mediale rischiano di semplificare il cambiamento tecnologico [e non solo, *ndr*], riducendolo ad una dinamica nella quale un medium banalmente guadagna terreno a spese dei medium rivali. Una prospettiva meno riduttiva, di tipo comparativo, riconosce invece il complesso gioco di sinergie che sempre regola i sistemi mediali, in particolar modo durante i periodi segnati dalla nascita di nuovi canali d’espressione.⁹

Le tradizionali categorie che permettevano di istituire i media sulla base di una particolare specificità in grado di distinguerli l’uno dall’altro cominciano dunque a sfaldarsi, a divenire liquide confondendosi l’una con l’altra, determinando di fatto un avvicinamento e una sempre più frequente implementazione tra i media. Il costante processo di rimediazione¹⁰ che è in corso porta ad una ripetizione, un’estensione ma anche ad una rivisitazione e una critica di quelli che sono gli stili, i testi, i contenuti. Il risultato corrisponde ad una modificazione profonda della distribuzione di questi ultimi che intacca la natura e la funzionalità dei dispositivi, delle possibilità che essi accordano ai fruitori, delle

2006; H. Jenkins, “The Cultural Logic of Media Convergence”, in «International Journal of Cultural Studies», n. 7, March 2004, pp. 33-43; Id., “Taking Media in Our Own Hands”, in «Technology Review», November 2004, chiarisce esplicitamente questo punto: convergenza non è sinonimo di stabilità o unità. Si tratta di un nodo centrale, con riverberi significativi sulla riflessione dedicata allo statuto ontologico del cinema. Il tema è se abbia ancora senso o meno mantenere una separazione tra medium e, in particolare per quanto concerne il cinema, la questione è dibattuta nei termini di specificità mediale. Si tratterà più oltre questi temi in maniera approfondita; per il momento è comunque utile porre le fondamenta di questo dibattito, sottolineando che la convergenza va intesa come processo e non come determinazione statica. Il saggio è disponibile su <http://www.technologyreview.com/biomedicine/13905/?a=f> (consultato il 3 settembre 2010).

⁸ Cfr. Ph. Dubois, *Exhibited Cinema*, Introduzione all’apertura dei lavori di *Cinéma et Art Contemporain 3*, III edizione dell’“Université d’été de l’Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3”, 28 giugno – 9 luglio 2010 (testo in corso di pubblicazione).

⁹ D. Thornburn, H. Jenkins (eds.), *Rethinking Media Change. The Aesthetics of Transition*, MIT Press, Cambridge MA – London 2003, p. 3 (mia traduzione).

¹⁰ J. D. Bolter, R. Grusin, *Remediation. Understanding New Media*, MIT Press, Cambridge MA 1999; tr. it. *Remediation. Competizione e integrazione tra media vecchi e nuovi*, Guerini e Associati, Milano 2002.

pratiche che promuovono, e rende evidentemente ragione del cambiamento mediatico degli ultimi anni.

Lungi dall'essere sostituiti, i vecchi media trasformano allora il proprio status, vedendo modificarsi i propri utilizzi insieme alle relative etichette e convenzioni d'uso; questo non rappresenta soltanto un sintomo del nostro tempo, come "tempo di transizione mediale"¹¹, anzi costituisce il segnale di un'ulteriore mutazione, che ha luogo sul piano dell'immaginario, dove la costruzione simbolica dei media subisce una ristrutturazione. Qui anche l'universo di significati, evocazioni ed immagini legati al cinema viene decostruita o semplicemente rinnovata.

La coesistenza tra sistemi mediatici multipli e multiformi dà così origine a quelle che Henry Jenkins ha definito "narrazioni transmediali"¹², ovvero ad *ensemble* di scelte estetiche che palesano l'affermarsi di un nuovo linguaggio nato in risposta alla convergenza e alle modificazioni intervenute nel panorama mediale. Da un punto di vista speculativo, ciò comporta quasi implicitamente una necessità di ordine metodologico: per interessarsi di cinema, oggi, e più ancora per riflettere sulle forme che l'istanza filmica assume, diventa essenziale allargare lo sguardo, in modo da cogliere tanto le proficue intersezioni creative tra cinema e altri media, quanto per osservare in senso comparativo le radici di specificità cinematografica che invece si mantengono tali. In altri termini, per indagare il panorama dell'"*extended cinema*"¹³ contemporaneo, l'approccio di ricerca più opportuno da adottare non può non tenere conto di una prospettiva mediale estesa, in cui la specificità del cinematografico certamente non va persa, ma si accosta ad altre specificità. Un approccio come quello dei *Media Studies*, sembra allora rispondere a questo requisito, consentendo di inquadrare i fenomeni di riconfigurazione del filmico, colti nelle intime connessioni che questi intrattengono con i processi di produzione e regolazione dei media nel loro complesso. In tal modo si includono programmaticamente nell'orizzonte della ricerca dispositivi, pratiche e contesti che entrando in contatto con il cinematografico ridefiniscono il paesaggio mediale, per rispondere alla crescente integrazione di contenuti

¹¹ D. Thornburn, H. Jenkins (eds.), *Rethinking Media Change. The Aesthetics of Transition*, cit., p. 3 (mia traduzione).

¹² Cfr. H. Jenkins, "Transmedia Storytelling. Moving characters from books to films to video games can make them stronger and more compelling", in «Technology Review», January 2003 (saggio disponibile su <http://www.technologyreview.com/biomedicine/13052/> consultato il 3 settembre 2010), e *Cultura convergente*, cit., ma più recentemente Id., "La vendetta dell'unicorno origami. Sette concetti chiave del transmedia storytelling", *Link, Vedere la luce. Dio e la televisione*, n. 9, 2010, pp. 17-28.

¹³ La dizione è di Ph. Dubois, F. Monvoisin, E. Biserna, *Extended Cinema. Le cinéma gagne du terrain*, Campanotto, Pasian di Prato, 2010.

attraverso piattaforme complesse e all'acquisizione di un ruolo sempre più nevralgico da parte di chi sperimenta un consumo mediale, plasmandone il flusso.

0.2. Espansione e pertinenza del campo cinematografico: questioni metodologiche

Da quanto emerso sino ad ora, risulta chiaro che una riflessione sembri in sostanza imporsi per cercare di studiare i modi di questa espansione mediale, e in particolare dell'estensione che sta interessando l'orizzonte di pertinenza del cinematografico, per individuarne i criteri e le direttrici di sviluppo, osservarne gli esiti, darne un'interpretazione. L'intenzione principale di questo lavoro è proprio quella di rispondere, almeno in parte, alla necessità teorica di aggiornare il dibattito, includendovi quelle formule nelle quali le immagini in movimento sembrano trovare un fertile terreno espressivo, tentando di individuarne una tipologia. Concentrarsi sull'analisi delle forme cinematografiche non tradizionali e le loro applicazioni vuole qui testimoniare la precisa scelta di seguire da vicino il proprio oggetto di studio, delineandone le evoluzioni ed evitando il rischio di speculare tenendosi ad eccessiva distanza da esso. In questo senso, e proprio sul mandato di restarvi quanto più possibile prossimi, riposa la volontà metodologica di ragionare sui processi. Quello che segue è pertanto un tentativo di calarsi nella cornice dei fenomeni¹⁴, analizzare le forme espressive attraverso cui essi si esplicano, valutando le conseguenze in senso progettuale all'interno della realtà del contesto concreto e culturale in cui essi hanno luogo.

0.2.1. *Cultural Studies*

Perché se ne colga la complessità, l'indagine di tali processi deve passare da un approccio che valorizzi lo status del cinema considerando da un lato le pratiche che lo toccano, e dunque intervengono sulla sua condizione mediale e culturale, dall'altro quelle dinamiche su cui è invece il cinema stesso ad influire, in seguito ad un impianto di elementi linguistici e di convenzioni fruibili tipicamente legate ad esso all'interno di altri contesti. Soltanto in questo modo diviene infatti possibile tracciare la cartografia dell'articolato quadro in cui va oggi a collocarsi l'istanza filmica. Proprio in questo *frame*, occorre comprendere i modi in cui lo status dell'immagine in movimento viene a ridefinirsi, sia in

¹⁴ Sul coinvolgimento del ricercatore rispetto allo studio dei propri oggetti d'analisi, cfr. D. McQuail, *Mass Communication Theory. An Introduction*, Sage, London 1994; tr. it. *Sociologia dei media*, Il Mulino, Bologna 1996; J. B. Thompson, *The Media and Modernity. A Social Theory of the Media*, Polity Press, Cambridge 1995; tr. it. *Mezzi di comunicazione e modernità*, Il Mulino, Bologna 1998; R. Silverstone, *Why study the Media?*, Sage, London – Thousand Oaks – New Delhi 1999; tr. it. *Perché studiare i media?*, Il Mulino, Bologna 2002; F. Colombo, *Introduzione allo studio dei media*, Carocci, Roma 2003.

termini di significato simbolico (nella doppia accezione della rappresentazione che essa assume e dei discorsi costruiti attorno ad essa), sia in riferimento al posizionamento culturale e d'uso rispetto al dato contestuale che ne descrive il sistema di riferimento. L'accento viene pertanto posto sul valore e sulle pratiche che le forme filmiche sviluppano nel quotidiano, con particolare attenzione a quelle modalità espressive ibride in cui uno spazio culturale assorbe e trasforma elementi da un altro. In tal senso, la prospettiva di ricerca che prende corpo sembra collimare con un'impostazione tipica dei *Cultural Studies*, in cui le interrelazioni tra prassi sociali sono considerate la prima e principale componente costitutiva della cultura, intesa come concrezione di valori ed immaginari condivisi. Mutare quindi un simile approccio, senza per forza adottare un metodo d'indagine etnografico, ma piuttosto concentrandosi specificatamente sul piano teoretico¹⁵, accorda la possibilità di mantenere un'apertura di campo che fa rientrare di diritto nel territorio di ricerca una serie di processi diversamente esclusi o ritenuti *borderline* rispetto all'osservazione teorica. Questi costituiscono infatti dei materiali importanti che invece diventa significativo indagare, poiché contribuiscono realmente alla messa a punto di un'estetica mediale della transizione¹⁶.

In effetti, un periodo caratterizzato da un elevato grado di incertezza socioculturale e un forte sviluppo tecnologico come la contemporaneità è accompagnato da una spinta che si esplica in due direzioni di segno opposto, perché se è vero che si tenta di rispondere in modo pragmatico all'esigenza di trovare nuovi modelli linguistici ed espressivi, parimenti s'innescano una sorta di riflessione, un movimento che porta a fermarsi per analizzare la cultura e le sue forme per capire come assorbire l'innovazione. La cultura emerge allora nella sua veste più piena: essa è "qualcosa di molto più ampio rispetto alle arti, è qualcosa di portata antropologica. Una volta definite le sue funzioni particolari [...] – identità, coesione, orientamento – essa conferisce ai media una preminenza sempre maggiore"¹⁷. Proprio per questo, l'attenzione che ad essa occorre riservare appare chiara nella sua essenzialità; la prospettiva culturologica garantisce un'operazione di questo tipo e, come

¹⁵ Ciò prevede, ad esempio, uno stretto legame tra soggetto e oggetto di studio, dal momento che la relazione tra i due diviene "consustanziale" (cfr. Michele Cometa, *Dizionario degli studi culturali*, consultabile on line al sito <http://www.culturalstudies.it/dizionario/dizionario.html>; ultimo accesso 15 agosto 2010). Un simile atteggiamento sembra essere importante nell'affacciarsi ad un campo di studi che, come la cultura (meglio – essendo parte della cultura), trova il suo avvio nella rilevazione di fenomeni che si danno nel proprio esplicarsi. Rendere conto di una tendenza culturale tipica del contesto contemporaneo come l'espansione dello spazio del filmico, richiede dunque una condivisione e una immersione nella sostanza del contemporaneo stesso in modo da cogliere l'immagine in movimento come materia viva che si installa entro un tessuto simbolico, lo arricchisce e lo modifica.

¹⁶ Cfr. Thornburn, H. Jenkins (eds.), *Rethinking Media Change. The Aesthetics of Transition*, cit..

¹⁷ W. Uricchio, *Historicizing Media in Transition*, *Ibidem*, p. 26 (mia traduzione).

spiega William Uricchio, evidenzia il nesso strutturale che collega cultura e media. *Cultural e Media Studies* risultano dunque saldati nella convinzione che entrambi gli approcci offrano una serie di strumenti e acquisizioni ben intersecabili tra loro e, soprattutto, fondamentali per impostare un'indagine sulle forme delle immagini in movimento nel contemporaneo.

0.2.2. *Media Studies*

I media, e quindi il cinema con essi, si addossano infatti un ruolo centrale nell'ambito delle pratiche culturali: essi si mostrano come componenti sostanziali e costitutive di uno scenario proteiforme in cui le logiche di pensiero, le esperienze e il fragile equilibrio tra coloro che editano i contenuti e coloro che ne fruiscono, tra la loro libertà e la funzione di *governance* si incontrano e si dispongono entro un tessuto relazionale fittissimo. La congiuntura tra le due prospettive di studio si propone proprio di interfacciarsi con “una concezione ampia dei media, che dunque richiede di abbracciare la molteplicità, la complessità e nel qual caso addirittura la contraddizione, qualora questa permeasse l'esperienza della cultura”¹⁸. È proprio per gestire questa complessità che la direzione metodologica più indicata è rappresentata da una prospettiva interdisciplinare. Programmaticamente, non ci si vuole pertanto limitare entro confini teorici fissi e irremovibili, anzi, si privilegia una concezione che situi i media nell'ambito di reti intermediali e intertestuali, evitando una logica a ‘compartimenti stagni’. Secondo questa logica, dunque, si cercherà di calare le immagini in movimento all'interno di sistemi mediali, rappresentazionali e di esperienze condivise, promuovendo un posizionamento contestuale in termini sia di *setting*, che di background storico¹⁹, autoriale e progettuale.

0.2.3. *Visual Studies e Visual Culture*

Il medesimo sguardo interdisciplinare è patrimonio comune anche ai *Visual Studies*, che similmente lavorano sul dato visuale inserendolo in uno scenario storico e socioculturale in grado di evidenziarne l'origine e il contesto d'appartenenza. È soprattutto l'idea di *visual culture* a rendere bene l'idea di quell'“intorno” vitale e caratterizzante che viene posto al centro di questo approccio e che risulta fondamentale per una ricerca volta a indagare oggetti di studio costantemente alimentati dal contemporaneo, e allo stesso tempo in grado di alimentarlo. Nata nel solco degli studi sulla storia dell'arte, infatti, la riflessione

¹⁸ *Ibidem*, p. 24 (mia traduzione).

¹⁹ La contestualità rappresenta una variabile significativa, non soltanto in termini fisico-spaziali, ma dal punto di vista storico, poiché occorre valutare e considerare l'appartenenza alle culture e l'aderenza alla società in cui il soggetto è storicamente immerso.

sulla cultura visuale si interessa di tutto ciò che definisce lo statuto delle immagini, le funzioni che ricoprono, le loro modalità di trasmissione e distribuzione – tutte dinamiche in cui i media svolgono un ruolo di prim'ordine²⁰. Essa emerge inoltre come formula che rende conto di una trasformazione della nozione di 'cultura': lo sviluppo dei mass media, in sinergia con diversi fattori, non solo ha conferito un'importanza progressivamente maggiore alla visibilità, ma ha anche favorito la produzione di forme espressive che a buon diritto sono definite 'culturali' sebbene diffuse e variamente riproducibili.²¹ Ad un livello concettuale, questo implica un'estensione della pertinenza dell'istanza culturale, non più relegata nell'*élite* ma aperta a forme espressive più tradizionali e non istituzionali²². Il classico modello che vedeva l'opera d'arte come pezzo unico e dunque manifestazione di un'originalità non replicabile, preservata nelle collezioni del museo, il quale si attestava come teatro della 'cultura alta', cede il passo ad un nuovo modo d'intendere l'arte e – appunto – la cultura: l'attenzione viene convogliata sul linguaggio visuale, il quale accomuna ciò che storicamente apparteneva alla sfera più intellettualmente ed espressivamente elevata a prodotti decisamente massificati e comuni. Il focus si sposta pertanto ad un livello più germinale, che non esclude i preziosismi estetici, ma che semplicemente fa della base visuale il *core* dell'interesse per la *visual culture*. Si tratta di un

²⁰ La riflessione sulla *Visual Culture* deve molto alla tradizione della *Bildwissenschaft* tedesca d'inizio Novecento e poi proseguita con numerosi contributi (cfr. ad esempio i lavori di H. Belting, K. Sachs-Hombach, H. Bredekamp; di quest'ultimo in particolare, per il lettore italiano, si ricorda *Una tradizione trascurata? La storia dell'arte come Bildwissenschaft*, in A. Pinotti, A. Somaini (a cura di), *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, Cortina, Milano 2009). Per una definizione dell'oggetto di studio della *visual culture*, si rimanda anzitutto a "Visual Culture Questionnaire", *October*, n. 77, 1996, pp. 25-70. In ambito italiano si veda almeno A. Somaini, *Sul concetto di cultura visuale*, in T. Griffero, M. Di Monte (a cura di), *Potere delle immagini?*, Mimesis, Milano 2009. La letteratura in tal senso, poi, è molto vasta, si vedano dunque i riferimenti inclusi nella bibliografia ragionata.

²¹ Si tratta del cosiddetto *iconic turn*, sul quale si avrà modo di ritornare tra poco.

²² La questione, propria della riflessione sulla cultura visuale ma che appartiene compiutamente ai *Visual Studies* in generale, rimanda al dibattito tra cultura alta e cultura bassa. Molti sono stati gli interventi a tal proposito, ma possiamo assumere a mo' di sintesi la posizione di James D. Herbert: "I *Visual Studies* non perseguono l'obiettivo di attribuire lo statuto di 'arte' ad ogni artefatto culturale, allargando il canone o cancellando la distinzione tra [cultura] alta o bassa. Le distinzioni – alto, basso, medio – continuano a permanere, ma la loro definizione è determinata dal tipo di materiali [...] piuttosto che dal grado di sofisticatezza estetica. [Queste categorie] sono costantemente in via di ridefinizione.", in M. Dikovitskaya, *Visual Culture. The Study of the Visual after the Cultural Turn*, MIT Press, Cambridge MA 2005, p. 70 (mia traduzione). Tra gli altri, diverse declinazioni del tema sono rintracciabili anche in «October» a cura di R. Krauss, "High/Low: Art and Mass Culture" («October», n. 56, Spring 1991), l'introduzione dell'autrice è alle pp. 3-5; R. Borofsky (eds.), *Assessing Cultural Anthropology*, McGraw-Hill, New York 1994; tr. it. *L'antropologia culturale oggi*, Meltemi, Roma (2000) 2004 (cfr. in particolare il contributo di J. Goody, *La cultura e i suoi confini: un punto di vista europeo*); F. Jameson, *The Cultural Turn: Selected Writings on the Postmodern, 1983-1998*, Verso, London 1998; R. Williams, *Culture is Ordinary*, in B. Highmore (eds.), *The Everyday Life Reader*, Routledge, London 2002; M. Rampley, *Visual Culture and the Meaning of Culture* e N. Mulholland, *Definitions of Art and the Art World*, entrambi raccolti in M. Rampley (eds.), *Exploring Visual Culture. Definitions, Concepts, Contexts*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2007. Un classico sul tema da menzionare, benchè di impostazione diversa è poi P. Bourdieu, *La distinction: critique sociale de jugement*, Minuit, Paris 1979; tr. it. *La distinzione: critica sociale del gusto*, Il Mulino, Bologna 1983.

punto importante in termini di coinvolgimento di forme artistiche e filmiche ‘alternative’ all’interno della ricerca, con particolare riferimento ai prodotti cosiddetti *grassroots*²³. La forte presenza della componente visuale funge infatti come primo e principale criterio che decreta un oggetto degno di riflessione, e pertanto di essere studiato in quanto esito di un certo sistema di rappresentazione, come elemento che sintetizza il punto d’intersezione tra immaginario, mondo, soggetti fruitori e produttori di immagini. Lo sguardo ricade perciò su veri e propri oggetti culturali, inseriti all’interno di un più ampio discorso e colti tramite esperienze di tipo percettivo, in particolare tramite la visione. Questa, intesa come vera e propria pratica significativa, si esplica sia in maniera tradizionale, che per mezzo di una dinamica più estesa (la visione si propone come modalità percettiva aptica, in cui cioè si innesca una sorta di prensione tattile attivata tramite l’occhio, e come meccanismo in grado di innescare l’*embedding* del soggetto nello spazio della percezione visiva, quindi come un tipo di visione che coinvolge più sensi e l’elemento corporeo²⁴). Ed effettivamente è in questa “iconosfera contemporanea”²⁵ che le immagini vanno collocate, insieme ai significati e alle valenze che assumono, alle finalità per le quali vengono adoperate, ai *pattern* che caratterizzano la loro fruizione. All’interno di questo stesso ambito, sono inclusi i soggetti che attivano il processo di interpretazione dell’immagine e dunque mettono a punto la rappresentazione del mondo che essa è in grado di dare; questi sono responsabili della costruzione del livello simbolico connesso al visivo, ovvero ne formalizzano il significato e sulla base di esso a loro volta ridefiniscono la propria identità. L’idea di un discorso che progressivamente viene tessuto intorno all’immagine, decreta – come ridiremo tra poco – il passaggio da semplice dato visivo ad istanza visuale, ed evidenzia lo statuto della riflessione

²³ Per una premessa teorica e una definizione dei prodotti *grassroots* in ambito cinematografico si vedano almeno B. Klinger, *Beyond the Multiplex. Cinema, New Technologies, and the Home*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London 2006; L. Tettamanzi, “I Want You. Il controllo dei big media sui contenuti generati dagli utenti”, in *News from Everywhere*, «Link», n. 6, 2008, pp. 107-112; E. De Blasio, P. Peverini (a cura di), *Open cinema. Scenari di visione cinematografica negli anni '10*, Ente dello Spettacolo, Roma 2010.

²⁴ Su questo si rimanda almeno a V. Sobchack, *The Address of the Eye, a phenomenology of film experience*, Princeton University Press, Princeton 1992 (in particolare, cfr. cap. 1); A. Lant, “Haptical Cinema”, in «October», n. 74, 1995, pp. 45-73; G. Bruno, *Atlas of Emotions. Journeys in Art, Architecture, and Film*, Verso, London 2002; tr. it. *Atlante delle emozioni. In viaggio tra arte, architettura e cinema*, Mondadori, Milano 2006; Jane Stadler, “Intersubjective, Embodied, Evaluative Perception: A Phenomenological Approach to the Ethics of Film”, in «Quarterly Review of Film and Video», n. 19, vol. 3, July 2002, pp. 237-248; N. J. Wade, *Perception and Illusion. Historical Perspectives*, Springer, New York 2005; F. Jouen, M. Molina (eds.), *The Development of Haptic Perception*, Elsevier, Amsterdam 2005; A. Pinotti, *Un’immagine alla mano. Note per una genealogia dello spettatore tattile*, in A. Somaini (a cura di), *Il luogo dello spettatore. Forme dello sguardo nella cultura delle immagini*, Vita e Pensiero, Milano, 2005. Sulla corporeità in relazione al tema delle emozioni, cfr. L. Malavasi, *Racconti di Corpi. Cinema, film, spettatori*, Kaplan, Torino 2009.

²⁵ La dizione è utilizzata nell’accezione qui adottata da A. Somaini: cfr. Id., *Sul concetto di cultura visuale*, cit., p. 211; cfr. anche G. P. Caprettini, M. Visalli, «La valle dell’Eden», *L’iconosfera italiana tra fotografia e cinema*, n. 22, 2009.

sulla *visual culture* come paradigma incentrato sul rapporto biunivoco e costitutivo tra elemento visivo e sociale²⁶.

Buona parte della riflessione interna ai *Visual Studies* si è sviluppata lungo una direzione di ricerca che ha considerato l'oggetto di studio come un testo visivo. Una delle prime finalità della ricerca è infatti stata quella di reinterpretare l'opera come sistema testuale²⁷, ma proprio lo scenario espanso in senso sociale, culturale e mediale poi introdotto dalla riflessione sulla cultura visuale ha reso necessarie una serie di svolte concettuali che hanno segnato l'evoluzione del *frame* di riferimento. Assumere che il 'testo visivo' si trovi sempre e comunque nel punto di intersezione di più formazioni discorsive allo stesso tempo ha infatti consentito uno sviluppo dell'approccio che tenesse conto della pervasività e dell'ipersaturazione mediale, della centralità e dell'influenza del dato culturale, della predisposizione sinestetica dell'immagine a produrre *overload* sensoriali. In altri termini, ad oggi la prospettiva della cultura visuale si pone come paradigma dinamico e progettuale, allo scopo di rispecchiare quelle che sono le tendenze socioculturali, le scelte estetiche e l'offerta tecnologica maggiormente innovative. Ciò consente di adottare uno sguardo che non si limiti alla sola immagine, né esclusivamente al soggetto che la interpreta, ma che anzi vada a cogliere la fertilità del rapporto tra essi, e in particolare la capacità della prima di significare qualcosa per un verso, e le facoltà del secondo di interpretare un certo significato per un altro.

Se intendere l'oggetto di studio come semplice 'segno visivo' appare ora evidentemente riduttivo, la *visual culture* per sua propria vocazione sembra aprire il dibattito in maniera abbastanza esplicita alla questione delle pratiche e dei processi. In primo luogo ciò legittima a spostare la ricerca da quello che è visto al meccanismo stesso di visione. Ma prendere in esame le pratiche e i processi non significa concentrarsi limitatamente sulla visione, poiché questa non esaurisce l'insieme delle dinamiche innescate tra osservato e osservatore. Entra in gioco dunque il concetto di 'esperienza visuale', intesa come un più ampio costrutto che comprenda la visione stessa e la collochi entro una struttura complessa.

Come ha sostenuto Tom Gunning in un'intervista rilasciata a Margaret Dikovitskaya, la cultura visuale

²⁶ Nella formulazione di W. J. T. Mitchell, la cultura visuale si occupa "della costruzione visiva del sociale e contemporaneamente della costruzione sociale del visivo". In particolare, la costruzione sociale del visivo pertiene la sfera delle rappresentazioni e dell'esperienza che si esplica entro un registro visuale, mentre per costruzione visiva del sociale si allude al visivo come teatro dei meccanismi socioculturali. Cfr. Id., *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*, University of Chicago Press, Chicago 2005.

²⁷ Cfr. S. Alpers, *The Art of Describing. Dutch Art in the Seventeenth Century*, University of Chicago Press, Chicago 1984 e J. Evans, S. Hall, *Visual Culture: the Reader*, Sage, London (1999) 2004.

identifica il suo campo di pertinenza nell'area di ricerca fondata sulla descrizione dell'alterazione dell'esperienza moderna. [...] Gunning usa il termine 'esperienza' invece che 'percezione' per rendere conto delle situazioni in cui "gli stimoli visuali [...] si sono enormemente moltiplicati, spesso spingendosi al di fuori dei formati a cui generalmente sono associati in quanto componenti della cultura, come ad esempio il museo e la galleria". Questi stimoli sono al contempo parte della nostra esperienza e testimonianza di essa, di conseguenza la cultura visuale riflette ed esplora l'intero campo di pertinenza di questa esperienza.²⁸

Dopo quella iconica e quella culturale²⁹, dunque, la riflessione sulla *visual culture* si affaccia ad un'ulteriore svolta, di tipo esperienziale. In questo senso, il paradigma si

²⁸ M. Dikovitskaya, *Visual Culture. The Study of the Visual after the Cultural Turn*, cit., p. 79; l'intervista integrale all'autore è alle pp. 173-180 (mia traduzione).

²⁹ Il riferimento va qui alle svolte che hanno caratterizzato la maturazione dei *Visual Studies* come prospettiva teorica. Come ricorda Bernd Stiegler, durante gli anni Novanta W. J. T. Mitchell e G. Boehm hanno formalizzato quasi simultaneamente l'emergere di una nuova corrente di ricerca (cfr. Id., "« Iconic Turn » et réflexion sociétale", in « Trivium », n. 1, 2008, disponibile al link <http://trivium.revues.org/index308.html#ftn2>, consultato il 20 agosto 2010). Questa nasceva come eco e come reazione al *Linguistic Turn* teorizzato anni prima da Richard Rorty, per sottolineare la centralità acquisita dalle immagini in termini di diffusione e peso socioculturale rispetto alla parola. Si trattava di una presenza così forte e pervasiva da far risultare la teoria inadeguata a studiarla, di conseguenza la proposta era quella di un *Pictorial* o *Iconic Turn*, che ad un livello speculativo si sarebbe tradotto nell'apertura di uno spazio teorico dedicato al confronto con le immagini e i temi della figuratività, del visuale, della rappresentazione. Di qui la legittimazione ad occuparsi di quella che è da più parti stata indicata come una 'nuova storia dell'arte', proprio per sottolineare la vocazione per lo studio dell'immagine e della visione. Questo introduceva un primo forte scarto rispetto alla storia dell'arte tradizionale, lasciando rientrare entro lo sguardo di questo filone produzioni iconiche in senso allargato, come fotografia, cinema, video e televisione, ma anche fumetto e nuovi media, ovvero tutte le immagini create e diffuse dai mezzi di comunicazione di massa moderni e contemporanei.

A questa prima svolta, è poi seguito quello che Fredric Jameson ha definito *Cultural Turn*, passaggio che non ha interessato soltanto i *Visual Studies*, ma la più ampia sezione delle *Humanities*, deviando l'attenzione per le tematiche politiche sviluppata in esse, per convogliarla maggiormente verso la questione della cultura e del significato. Imprimere una matrice culturologica agli studi di stampo sociologico, ma anche estetico e all'analisi semiotico testuale (in questo ultimo settore, ad esempio, si costituisce il filone della sociosemiotica), significa – per la riflessione legata alla cultura visuale – assumere come premessa un'apertura che definitivamente la distingue dalla storia dell'arte, con cui pure si sovrappone nell'esame di alcuni aspetti dei propri oggetti di studio. Rispetto ad essa, l'indagine della *visual culture* va quindi a situarsi più specificatamente in corrispondenza di snodi socioculturali, come ad esempio l'introduzione di una nuova tecnologia o lo sviluppo di un particolare medium in grado di decretare una maggiore proliferazione d'immagini. Ne deriva un'attenzione indirizzata alle modalità di esperire l'immagine e a tutte le forme culturali, socio-tecnologiche e percettive ad essa legate. Quel che sembra allora emergere, è un approccio descrittivo-analitico ma anche scientifico-antropologico: si tratta, in altre parole, di uno studio ampio, che non concentra lo sguardo esclusivamente sull'immagine, ma lo dilata in direzione dei processi ottici, percettivi, sociali, culturali e simbolici ad essa relativi.

I maggiori riferimenti di questo dibattito sono: R. Rorty (eds.), *The Linguistic Turn. Recent Essays in Philosophical Method*, University of Chicago Press, Chicago 1967; W. J. T. Mitchell, *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*, University of Chicago Press, Chicago 1994; Id., *Iconology: Image, Text, Ideology*, University of Chicago Press, Chicago 1987; Id., *What do pictures want?*, University of Chicago Press, Chicago 2005; J. Elkins, *The Domain of Images*, Cornell University Press, Ithaca 2001; J. Prosser, *Image-based Research. A Sourcebook for Qualitative Researchers*, Routledge, London 1998; G. Boehm, *Was ist ein Bild?*, Fink, München (1994) 2006; T. Gitlin, *Media Unlimited:*

inserirsi nel solco di un più ampio orientamento che negli ultimi anni ha investito diverse tradizioni di studio.

Emerge, in sostanza, una spinta a “ripristinare l’esperienza come tema centrale della teoria culturale nel contemporaneo”³⁰.

0.3. L’approccio di analisi e le ipotesi di ricerca

Anche il presente lavoro nasce nell’alveo di questa tendenza e si colloca quindi lungo la stessa direzione, cogliendo i suoi riferimenti maggiori proprio negli sviluppi che l’approccio esperienziale ha favorito nell’ambito delle teorie del cinema³¹ e della semiotica³². È entro quest’ultima, infatti, che si è esplicitamente parlato di un vero e proprio “experiential turn”³³, il quale anzitutto non impone alla teoria una definizione strettamente disciplinare, ma al contrario necessita come sua premessa, e quindi promuove, lo scambio interdisciplinare³⁴. In secondo luogo, questo passaggio fa rientrare di diritto nella sfera

How the Torrent of Images and Sounds Overwhelms Our Lives, Henry Holt & Company, New York (2002) 2007; tr. it. *Sommersi dai media. Come il torrente delle immagini e dei suoni invade le nostre vite*, Etas, Milano 2003; M. Sturken, L. Cartwright, *Practices of Looking. An Introduction to Visual Culture*, Oxford University Press, Oxford (2001) 2009; F. Jameson, *The Cultural Turn: Selected Writings on the Postmodern, 1983-1998*, Verso, London 1998, V. E. Bonnell, L. Hunt (eds.), *Beyond the Cultural Turn: new Directions in the Study of Society and Culture*, University of California Press, Berkeley, 1999.

³⁰ M. Jay, *The Limits of Limit-experience*, in Id., *Cultural Semantics. Keywords of our Time*, University of Massachusetts Press, Amherst 1998, p. 78 (mia traduzione).

³¹ Il riferimento maggiore va al già citato lavoro di Francesco Casetti, e alle sue riflessioni sull’esperienza filmica, di cui l’autore dà conto in forma sistematica nel suo “Filmic experience”, in «Screen», n. 50, vol. 1, 2009, pp. 56-66.

³² Centrale in tal senso è il più recente lavoro di Ruggero Eugeni: oltre che a Id., *Semiotica dei media. Le forme dell’esperienza*, Carocci, Roma 2010, per una sintesi del modello interpretativo dell’esperienza mediale, si veda il suo *Experience, Media Experience, Media Experiences*, intervento inserito nell’ambito di *Cinéma et Art Contemporain 2*, II edizione dell’“Université d’été de l’Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3”, 28 giugno – 8 luglio 2009 e *Nikeplatz. The Urban Space as a New Medium*, paper presentato in occasione di *Cinéma et Art Contemporain 3*, III edizione dell’“Université d’été de l’Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3”, 28 giugno – 9 luglio 2010, disponibile come *draft paper* al link <http://ruggeroeugeni.files.wordpress.com/2010/06/paper-nikeplatz-paris1.pdf> (ultimo accesso 20 dicembre 2010).

³³ Come anticipato, la formalizzazione di una svolta esperienziale del dibattito teorico, almeno per quanto concerne l’ambito italiano, si deve a R. Eugeni, *Semiotica dei media. Le forme dell’esperienza*, cit., p. 14.

³⁴ In tal senso, la teoria stessa si sdogana dal rischio di risultare eccessivamente chiusa in se stessa; su questo, David Bordwell e Noel Carroll paiono molto chiari: “Ciò che viene dopo la teoria non è un’altra teoria, bensì delle teorie e un’attività di teorizzazione. Una teoria del film definisce i propri temi entro il campo del cinema [...] e cerca di darne conto attraverso riflessioni logiche, ricerche empiriche o una combinazione di entrambe. Teorizzare implica l’impegno a servirsi dei migliori canoni d’inferenza e delle prove disponibili a rispondere alla questione posta. Gli standard devono essere quelli del più stringente ragionamento filosofico, dell’argomentazione storica, dell’analisi sociologica, economica, critica, i quali si possano trovare nell’ambito dei *Film Studies* o altrove”. D. Bordwell, N. Carroll (eds.), *Post-Theory. Reconstructing Film Studies*, University of Wisconsin Press, Madison 1996, p. xiv (mia traduzione e corsivi).

dell'indagine quelle articolate configurazioni composte dai discorsi e dai processi che gravitano attorno alle forme filmiche. Ciò consente di comprendere questi ultimi non come elementi chiusi e già dati, bensì nella loro vividezza, come parte di un tessuto che costantemente viene irrorato da stimoli, rivitalizzato e riarticolato. In effetti, le forme espanse di cinema costituiscono un oggetto d'analisi che per natura è sottoposto a ridimensionamenti, riformulazioni, a una costante messa in forma, la quale procede di pari passo con le tendenze socioculturali, l'evoluzione dei codici estetico-mediali, formali, l'innovazione tecnologica. Ne derivano due ordini di conseguenze: in prima istanza, assistiamo alla nascita di nuove modalità espressive e dunque diviene necessario mettere a punto nuove strategie interpretative delle immagini, collocandole nel punto di tangenza tra differenti tradizioni disciplinari. Come emerge da quanto detto sinora, quindi, per poter prendere in esame l'estensione del cinema, il percorso da intraprendere deve evidentemente incrociare un insieme di prospettive, assumendo come *vantage point* la loro intersezione. Ciò implica un'ibridazione di metodo, fondata su una esplicita e voluta mescolanza dei confini tra le discipline e le impostazioni dell'indagine; in quest'ottica, la presente ricerca si inserisce in un *frame* a triplice vocazione, cercando di tenere conto delle continuità, discontinuità e sovrapposizioni tra *Cultural, Media* e *Visual Studies*.

Il secondo punto fondamentale che sembra venire con forza in primo piano è la necessità di sviluppare una riflessione teorica che non si sleghi dai fenomeni. Per questo, un'interpretazione che consideri le immagini in movimento come parte dell'esperienza (soprattutto se calate in contesti alternativi) pare costituire l'approccio più adatto. In tal senso, l'istanza filmica, la sua riconfigurazione e la riarticolazione del *setting* in cui s'inserisce sono da leggere in chiave progettuale, inquadrando primariamente il loro svolgimento nel momento in cui questo ha luogo. La teoria sulla *visual culture* ritorna qui nuovamente come supporto: è Nicholas Mirzoeff, infatti, nella sua *Introduzione alla Cultura Visuale*³⁵, a proporre l'idea che il visuale si palesi come evento, ovvero che sia l'esito di un'operazione di costruzione interattiva tra il soggetto, un segnale o una manifestazione visiva, il *device* che lo avvia e lo trasmette. L'accento posto sulla dimensione dinamica sottolinea l'immediatezza sensoriale e significativa dell'immagine in movimento, la quale preleva componenti dal quadro di cui fa parte, si alimenta e a sua volta alimenta l'ambiente, tanto che quest'ultimo non soltanto la contiene ma si forma attraverso essa. Il mostrarsi nell'atto del suo farsi,

Inoltre, sull'interdisciplinarietà come caratteristica fondamentale del metodo adottato dalla riflessione sulla cultura visuale, si veda, tra gli altri, C. Jenks, *Visual Culture*, Routledge, London, New York 1995.

³⁵ N. Mirzoeff, *An Introduction to Visual Culture*, Routledge, London – New York 1999; tr. it. *Introduzione alla cultura visuale*, Meltemi, Roma (2002) 2005.

come percorso che prelude ad un compimento visivo e simbolico, rappresenta proprio la progressione insita nel concetto di esperienza³⁶ e dunque legittima la scelta metodologica di aderire ad un filone di ricerca di tipo esperienziale (per altro sottolineando anche la consustanzialità dell'idea di esperienza nell'ambito degli studi sulla cultura visuale). Si tratta di uno snodo fondamentale, dalla profonda rilevanza concettuale: parlare di *experiential turn* infatti, significa slegare il visivo da un supporto soltanto testuale, per corroborarne la consistenza come istanza in sé e per sé. In altre parole, la svolta esperienziale trasforma il 'testo visivo' in 'istanza visuale', implicando così un passaggio logico forte, che non abbandona un'impostazione esclusivamente testualista, ma piuttosto mostri come il testo sia anche sempre un'esperienza. Allo stesso modo, lo sguardo diviene vera e propria pratica di interpretazione, incastonato all'interno di una complessa rete di dinamiche che ordiscono il complesso tessuto dell'esperienza; qui l'immagine conserva certamente un ruolo importante, costituendo il nucleo rappresentativo centrale, ma si affianca ad una serie di altri elementi che ne ridimensionano la preponderanza e la rendono una delle molte componenti ad entrare in gioco. Perciò, "l'esperienza visuale, in questo senso, è un evento che nasce dall'intersezione tra il quotidiano e il moderno, che si verifica lungo le 'traiettorie indeterminate' segnate dai consumatori che sostano tra le maglie del modernismo"³⁷, ma che – si potrebbe aggiungere – si configura anche a partire dalle traiettorie seguite dal medium cinema in continuità o discontinuità (vale a dire in conformità o al di fuori di se stesso) verso quelle nuove strategie espressive cui l'immagine in movimento dà origine e che qui ci proponiamo di studiare.

L'ipotesi principale che s'intende sostenere è che la proliferazione degli schermi e la duttilità delle occasioni in cui il dispositivo filmico trova espressione nello scenario contemporaneo non comporti semplicemente un nuovo collocamento dell'istanza cinematografica al di fuori dei suoi contesti tipici. È certamente sul terreno di questa consapevolezza, rilanciata e riaffermata da studi attuali come quello di Francesco Casetti sul tema della rilocalizzazione³⁸, che si possono infatti radicare ulteriori sviluppi di ricerca, aprendo

³⁶ Scontato, il riferimento al concetto di *Erfahrung*, di cui si dirà comunque al paragrafo 1.2.

³⁷ N. Mirzoeff, *Introduzione alla cultura visuale*, cit., p. 63.

³⁸ Si vedano i più recenti scritti di Francesco Casetti sul tema della rilocalizzazione, dizione che viene proposta per la prima volta dall'autore in "L'esperienza filmica e la ri-localizzazione del cinema", in «Fata Morgana», *Esperienza*, n. 4, gennaio-aprile 2008, pp. 23-40, e che a buon diritto si può considerare il nucleo concettuale a partire dal quale la successiva riflessione sulle tematiche del 'post-cinema' e della condizione post-mediale ha trovato avvio, almeno nell'ambito degli studi italiani. Per una raccolta dei riferimenti sulla teoria della rilocalizzazione, si rimanda alla bibliografia ragionata in coda.

la strada a un dibattito che promette grande fertilità³⁹. Proseguendo dunque lungo la direzione messa in luce da queste analisi, quel che sembra verificarsi è una vera e propria colonizzazione dello spazio e della realtà, che innesca un processo nel quale l'immagine in movimento diviene materiale costitutivo del reale, superficie percorribile e abitabile. Essa, come materia di rappresentazione, subisce un processo di 'tessitura con lo spazio', di cui diventa fibra. Prende corpo in sostanza uno *spazio-immagine*, che si attesta come luogo di un'esperienza filmico-cinematica, sintesi dell'ambiente immaginario e di quello fisico. Si tratta allora di definire l'oggetto di studio nella sua eterogeneità (cosa s'intende per esperienza filmica? Quali le differenze processuali e quali gli aspetti conservativi rispetto all'esperienza *tout court*? Quali quelle rispetto al cinema propriamente detto?), dando conto dei contesti, delle forme e delle funzioni che esso assume.

Indagando gli ambiti in cui il dispositivo filmico dà luogo a questa particolare configurazione esperienziale, è possibile identificare una serie di tratti caratteristici che ne determinano gli aspetti estetico-rappresentativi, ma soprattutto che regolano il rapporto tra i suoi elementi costitutivi, delineando così la particolare funzione di un determinato *spazio-immagine*. Attraverso una serie di specifici casi d'analisi, quindi, sarà possibile osservare come vi siano alcuni aspetti che emergono con regolarità nel momento in cui l'immagine in movimento si fa presente nello spazio. In definitiva, si identificano così delle vere e proprie variabili, che accordano la possibilità di costruire una cornice in cui inscrivere le esperienze e le situazioni nelle quali oggi compare l'istanza filmica. È dunque nel campo di fenomeni individuato da questo *frame* che si vuole collocare la presente ricerca: l'area delimitata da queste direttrici rappresenta la mappa del territorio d'indagine. L'obiettivo è quello di esplorare i tracciati possibili per procedere verso una loro sistematizzazione. In effetti, vedremo come i casi d'analisi esplorati offrano l'opportunità di osservare l'impatto visuale e le 'qualità architettoniche' dell'istanza filmica, ovvero la sua capacità di costruire la texture dell'esperienza. Analizzando singolarmente le dinamiche esperienziali in ambito urbano (capitolo 2), nel quotidiano (capitolo 3) e in un contesto artistico (capitolo 4), ci si propone

³⁹ Uno sguardo alle tematiche più frequentate dalla teoria del cinema degli ultimi anni è in tal senso sintomatico. Sia in termini di progetti di ricerca accademici e non, che di occasioni di dibattito, si registra una consistente attenzione per le intersezioni tra cinema e altre arti e per le ibridazioni di linguaggio che coinvolgono le immagini in movimento, testimoniando un loro chiaro avvicinamento a forme mediali ed espressive diverse e determinando esiti interessanti. Questi consentono di evidenziare una modificazione radicale dello scenario, enfatizzandone di volta in volta la componente tecnologica, fruitiva, produttiva, estetica, ecc.. Un segnale concreto di questo trend viene da un buon numero di *school* e sedi conveglistiche organizzate da vari network di atenei europei negli ultimi anni; come accennato, i temi a cui queste sono state dedicate (cinema e arte contemporanea, nuove cartografi del comparto audiovisivo, media e città, *screen media* e *soundscape*s, ecc.) sembrano inserirsi propriamente nel solco di quanto detto.

dunque di capire quali siano le modalità regolative e di funzionamento dello spazio-immagine.

La seconda ipotesi che si vuole validare è pertanto relativa a questi processi: l'idea è che la chiave interpretativa dello spazio-immagine risieda nel concetto di *design*, inteso come disegno operativo sullo spazio. Esso rimanda cioè alla possibilità trasformativa dell'uomo verso l'ambiente, che si esplica in un'abitazione, una costruzione e in un arredamento di quest'ultimo. In altri termini, la questione è dove nasca questa esperienza, ovvero in quali circostanze abbia luogo lo spazio-immagine e si dispieghi il suo design. A tal scopo, gli aspetti caratterizzanti delle situazioni di visione identificate tornano utili in qualità di criteri descrittivi del design che, operando sullo spazio, sono in grado di connotarlo come luogo di una particolare esperienza filmica, ovvero di costruire un particolare spazio-immagine.

L'attenzione va perciò a convergere su quegli elementi che a buon diritto potrebbero essere sintetizzati come tratti formali e funzionali in grado di descrivere lo spazio-immagine, con l'obiettivo di mettere a punto un modello d'analisi (capitolo 5). Si cercherà pertanto di rintracciare questi aspetti e di studiarne i meccanismi nell'ambito di tre microscenari che corrispondono ad alcune delle occasioni in cui il dispositivo filmico compare inserito nell'ambito di pratiche e processi. Queste situazioni, identificate sulla base della propria centralità in termini sociali e culturali, danno allora modo di inquadrare quelle che in sostanza sono forme dell'esperienza. Si tratta, in particolare, delle configurazioni che assume il cinematografico, le forme di esperienza filmica, dunque, che emergono lungo i tratti di un particolare design in grado di tessere il cinematografico stesso con lo spazio. Ne risulterà una galleria di istantanee che, attingendo da contesti ora marcatamente tangibili, fisici e tridimensionali, ora di ordine maggiormente simbolico ed evocativo, consentirà di formalizzare una tipologia base di spazi-immagine.