

FATA

MORGANA

ISSN 2532-487X

web



3

Fata Morgana Web

Febbraio 2018

ISSN 2532-487X

Direttore: Roberto De Gaetano

Comitato direttivo: Alessandro Canadè (coordinamento), Pierandrea Amato, Emilio Bernini, Gianni Canova, Alessia Cervini, Felice Cimatti, Daniele Dottorini, Anne-Violaine Houcke, Ruggero Eugeni, Michele Guerra, Bruno Roberti, Rosamaria Salvatore, Christian Uva, Luca Venzi, Dork Zabunyan

Caporedattori: Massimiliano Coviello, Nausica Tucci

Redazione: Raffaello Alberti, Simona Busni, Antonio Capocasale, Dario Cecchi, Francesco Ceraolo, Deborah De Rosa, Gianfranco Donadio, Patrizia Fantozzi, Marco Gatto, Andrea Inzerillo, Angela Maiello (coordinamento), Caterina Martino, Alma Mileto, Giacomo Tagliani, Francesco Zucconi

Segreteria di redazione: Rossella Agosto, Valerio Baldari, Giovanna Corigliano, Melina Craveli, Domenico Licciardi, Isabella Mari, Carmen Morello, Francesca Pellegrino, Martina Teresa Sarli, Ileana Sidari

Traduzioni: Francesco Ceraolo (inglese), Patrizia Fantozzi (francese)

Web design and graphic concept: Deborah De Rosa

Social media manager: Loredana Ciliberto

Page Layout: Caterina Martino

Gli articoli e i saggi presenti nella rivista sono sottoposti a one-side blind peer review.

Responsabile intellettuale: Roberto De Gaetano

DAMS/Dipartimento di Studi Umanistici

Università della Calabria

Ponte P. Bucci, cubo 17B, V piano

87036 Campus di Arcavacata, Rende (CS)

SOMMARIO

THE CRITIQUE AND THE NOT-ALL OF THE ARTWORK	7
ROBERTO DE GAETANO	
LITURGIE DELLA PERFORMANCE	19
MARCO BERTOZZI	
NON BRUCIANO LE STORIE	25
ANTONIO CAPOCASALE	
THE CINEMA RE-EMERGED	31
EDITED BY MICHELE GUERRA	
IL CINEMA DI RIANIMAZIONE	41
CHRISTIAN UVA	
IL RISPETTO E LO SGUARDO	49
LUCA VENZI	
L'IMMAGINE CHE CI RIGUARDA	57
PIETRO MASCIULLO	
LA RIVOLUZIONE DEL CONCRETO	65
RAFFAELLO ALBERTI	
LA DINAMICA IMMANENTE DELL'OPERA	75
CHIARA BISIGNANO	
LA REALTÀ VELOCE	83
MARCELLO WALTER BRUNO	

TEATRO, CINEMA, EVENTO	89
ALESSANDRO CAPPABIANCA	
COS'È E COSA SARÀ LA TEORIA DEL CINEMA	95
RUGGERO EUGENI E ADRIANO D'ALOIA	
UNA DISPERATA SERIETÀ	103
MARCO GATTO	
ESTETICA E POLITICA DELL'INOPEROSITÀ	109
PAOLO GODANI	
LA LOTTA FEMMINISTA DI UN'ANCELLA	115
ILARIA DE PASCALIS	
L'IMMAGINE COME PERCEZIONE ALTERATA DEL MONDO	122
DANIELE DOTTORINI	
FUORICAMPO TRANSMEDIALE	133
ANGELA MAIELLO	
MEMORIE DEL FUTURO	143
CATERINA MARTINO	
L'AUTOCOSCIENZA DI UNA SERIE	151
TOMMASO MATANO	
IL NARCISISMO DEL POTERE	157
DARIO CECCHI	
LA NOTTE DEL MONDO	163
FRANCESCO CERAOLO	

AN AESTHETIC QUESTION	169
ANNALISA SACCHI	
NOTTURNO SCALDATI	175
VALENTINA VALENTINI	
CRONACA DI UN (DIS)AMORE	181
SIMONA BUSNI	
IL SUPPLEMENTO CINEMA	189
ANDREA INZERILLO	
IL GESTO AUTOBIOGRAFICO	197
ROSAMARIA SALVATORE	
DRAMMATURGIE DELL'INAZIONE	205
ALBERTO SCANDOLA	

Cos'è e cosa sarà la teoria del cinema

Ruggero Eugeni e Adriano D'Aloia

Introduzione a Teorie del cinema. Il dibattito contemporaneo.

At the end of the 1990s, Cinema Theory reconfigured itself as a dialogue between film scholars and scholars from other fields of study. The debate branched off in three directions, namely *Philosophy*, *Neurocognitive Science* and *Media Studies*. Each of these directions has a peculiar object of study, namely (respectively): *experience*, *brain*, *device*.



Nel 1993 Francesco Casetti concludeva il suo volume sulle teorie del cinema dal 1945 al 1990 preconizzando un destino di dispersione e di frammentazione della teoria. La profezia era azzeccata. Di lì a pochissimo alcune influenti raccolte di saggi - in particolare *Post-Theory* a cura di David Bordwell e Noël Carroll (1996), *Film Theory and Philosophy* a cura di Richard Allen e Murray Smith (1997) e Wittgenstein, *Theory and the Arts* curato da Richard Allen e Malcolm Turvey (2001) - avrebbero attaccato frontalmente la *Grand Theory* francofona, accusata di essere troppo ambiziosa nei propri intenti e troppo fumosa nei propri enunciati. Si tratta di un dibattito che, variamente modulato e rilanciato (per esempio da David Rodowick) giunge fino a noi.

A nostro avviso la questione della (impossibile, possibile, consigliabile o necessaria) sopravvivenza della teoria del cinema va letto come il segnale di un fenomeno più profondo: alla fine degli anni novanta la teoria del cinema cambia pelle e si riconfigura *come pratica di dialogo tra specialisti del cinema e studiosi di altre aree*. Possiamo parlare (riprendendo un'idea che sviluppa John Durham Peters nel suo volume *Marvelous Clouds* del 2015) di un passaggio dal post-strutturalismo *all'infra-strutturalismo*: teoria non più come prodotto, ma piuttosto come processo, habitat persistente e rete di connessioni non sempre immediatamente visibile, che rende comunque possibili e fruttuosi la riflessione, il discorso, il confronto con altre discipline.

Più in particolare, riteniamo che un simile confronto è stato esercitato negli ultimi quindici anni circa in tre direzioni: verso la *filosofia*, verso le *scienze neurocognitive* e verso la *mediologia*.

Per ciascuna di queste aree un concetto si è imposto quale baricentro della discussione: rispettivamente *l'esperienza*, *il cervello*, *il dispositivo*. [...]

Il confronto tra *teoria del cinema e filosofia* ha ruotato attorno al tema dell'*esperienza*: esso evidenzia bene la volontà di coinvolgere nella riflessione alcune dimensioni della visione del film precedentemente trascurate, in particolare quella delle emozioni e della sensibilità corporea. Le aree del dialogo sono state sostanzialmente tre.

La prima riguarda la *filosofia analitica* e il *cognitivismo*: se già in precedenza era emersa un'indagine dell'esperienza dello spettatore come attività cosciente di comprensione del racconto filmico nel quadro del discorso teorico sulla Teoria della Mente (David Bordwell, Noël Carroll, Gregory Currie, Richard Allen), il dibattito integra alla "*cold cognition*" una "*hot cognition*" legata essenzialmente al ruolo delle emozioni filmiche e delle relazioni di simpatia o empatia con i personaggi. La seconda area del dialogo riguarda l'avvento (o la riemersione) di un approccio *fenomenologico* al cinema: in questo caso l'esperienza dello spettatore viene avvertita come primariamente e radicalmente *incarnata*, fondata sulle categorie del sentire corporeo immediato e sulle sue risonanze multi- e inter-sensoriali. La principale autrice di questo orientamento, Vivian Sobchack, parla di uno spettatore "cinestesico": ovvero sinestesico, cenestesico e cine-estesico. Infine, la terza area del dialogo con la filosofia si concentra sulla natura stessa della relazione tra il film e il pensiero, ovvero sull'idea di teoria del *film come filosofia* - o, più precisamente, sulla possibilità che l'esperienza filmica *produca*

L'ORDINE DEI DISCORSI

pensiero. Siamo di fronte non più solo a una lettura filosofica del film, bensì a una vera e propria “filosofia del film”, influenzata da nomi peraltro molto differenti quali Stanley Cavell e Gilles Deleuze, ciascuno con i suoi sviluppi.



Buster Keaton in *Film* (Schneider, 1964).

Il confronto tra *teoria del cinema* e *scienze dure* affonda le sue radici nell'incontro con il cognitivismo celebrato alla fine degli anni novanta da Bordwell e Carroll. Nondimeno, i due studiosi non potevano sapere che di lì a poco il perfezionamento delle tecniche di indagine e in particolare di *brain imaging* avrebbe avviato una tendenza fisiologizzante delle discipline psicologiche, accedendo un dialogo sempre più serrato con le discipline umanistiche all'insegna dell'idea di *cervello*, che non poteva non estendersi rapidamente all'esperienza filmica.

All'interno di questo campo di studi, attualmente in piena espansione, possiamo distinguere tre grandi tendenze. La *prima* è stata sviluppata da autori quali Tim Smith, Uri Hasson, Jeffrey Zacks ed è focalizzata sull'ideazione e realizzazione di

esperimenti mediante differenti varietà di strumenti empirici (*eye tracking*, risonanza magnetica funzionale, elettroencefalogramma, ecc.) per comprendere cosa avvenga nel cervello degli spettatori di fronte a brani di film stilisticamente diversi. La *seconda* tendenza consiste in una riflessione epistemologica sull'opportunità e l'eventuale utilità dell'integrazione dei metodi e dei risultati della ricerca empirica all'interno della teoria del cinema: troviamo i nomi di Raymond Bellour, Patricia Pisters e soprattutto Murray Smith. La *terza* tendenza infine intende giungere attraverso le neuroscienze a una nuova definizione dell'esperienza dello spettatore cinematografico, aggiornata alle tendenze *embodied* e *enactive* della neurofenomenologia più recente (riconnettendosi in tal modo ad alcuni aspetti filosofici sopra citati): si pensi per esempio al lavoro di Vittorio Gallese e Michele Guerra, di Torben Grodal, o anche degli autori di questo articolo.

Sul fronte infine del *dialogo con la mediologia*, risulta ovviamente decisivo l'avvento del digitale: nel corso degli anni ottanta il cinema perde i propri criteri distintivi "ontologici" di medium modernista, viene uniformato ad altri mezzi di comunicazione ugualmente digitalizzati, ed entra in quella che Rosalind Krauss nel 1999 ha definito "l'era *postmediale*". A livello teorico questa nuova condizione produce due effetti opposti ma correlati.

Per un verso la teoria considera le forme di "rilocazione" del cinema all'interno di contesti un tempo anomali se non impossibili: sale di museo, installazioni artistiche, megaschermi urbani, mini o microschermi di *tablet* e telefonini,

L'ORDINE DEI DISCORSI

e così via. Si tratta in questi casi di capire cosa resta del cinema, e in che senso continuiamo a usare (in forma lecita) questa parola. Alcuni libri di riferimento sono *La querelle des dispositifs* di Raymond Bellour (2012), *Tecnologie della sensibilità* di Pietro Montani (2014) e *La Galassia Lumière* di Francesco Casetti (2015).

Per altro verso la teoria rilegge il passato del cinema inserendosi nel più ampio alveo dell'“archeologia dei media”: citiamo per esempio i numerosi volumi di Erkki Huhtamo e Jussi Parikka, come anche il recente *Film History as Media Archaeology* di Thomas Elsaesser (2016). In questo senso si inserisce anche la riscoperta nei paesi anglosassoni delle opere “tecnocentriche” di Friedrich Kittler pubblicate negli anni ottanta e novanta. Sintomatico il successo teorico in questa chiave dello schermo (pre)cinematografico, al centro oggi di numerosissimi studi (per esempio di Mauro Carbone, Erkki Huhtamo, Giuliana Bruno, Francesco Casetti e molti altri).



Artaud Double Bill (Egoyan, 2007).

Esiste in ogni caso un aspetto specifico di collegamento tra ispezione o prospezione da un lato e retrospezione dall'altro: