

## I Film Studies tra antiche domande e nuove prospettive

Mariapia Comand

Parlare di ricerca sul cinema in Italia oggi porta a prendere in considerazione elementi e aspetti che trascendono – e pure investono – l'ambito nazionale e quello disciplinare. La comprensione della complessità del mondo attuale reclama intelligenze flessibili giacché proprio quella complessità ha reso anacronistici e vetusti molti degli strumenti di comprensione e interpretazione dell'esistente. Si va facendo strada la convinzione che le scienze umanistiche e artistiche, pesantemente marginalizzate dalle logiche meramente economiche e a breve termine (che negli ultimi decenni hanno sedotto molti, soprattutto le *governances* istituzionali), possano meglio rispondere ai problemi che il mondo fluido, articolato, plurale, globale, glocale o transculturale che dir si voglia –, pone<sup>1</sup>. La capacità di stabilire relazioni, la versatilità dei metodi, la disponibilità a ridiscutere le categorie di organizzazione del reale, ciò che insomma serve oggi, sono tutti elementi appartenenti alla tradizione delle Humanities in generale e dei Film Studies nello specifico. Pensiamo all'apporto che hanno dato, per esempio, la Feminist Film Theory, i Gender Studies o la Third Cinema Theory al processo di revisione critica dei saperi e alla messa in questione del concetto stesso di identità come forma stabile e data. È interessante osservare, al proposito, come l'indagine intorno al Terzo Cinema, inizialmente definito semplicisticamente per opposizione a quello occidentale e identificato con l'estetica della liberazione e della resistenza, abbia progressivamente ampliato il proprio raggio d'azione contestando la nozione stessa di Terzo Cinema e tutte le nozioni da esso implicate, focalizzando sempre più l'attenzione sulle interconnessioni delle pratiche cinematografiche e le culture nell'era della globalizzazione, superando una dialettica manichea (occidente vs resto del mondo; cinema nazionale vs cinema nazionale, ecc.), a favore di concetti come transculturalismo, border-crossing, transnazionalismo e traduzione, all'insegna di un'idea della soggettività in se stessa ibrida e multipla<sup>2</sup>. Se si scorre la bibliografia relativa, l'evidenza di un incessante lavoro di riesame è palese già dai titoli («Rethinking...», «Remapping...»); se ci si addentra nei testi risulterà chiaro come il lavoro di rivalutazione si irradia via via rovesciando idee, espressioni e quadri mentali. È un caso paradigmatico di come lo studio sul cinema possa essere un luogo di rielaborazione che eccede il cinema stesso.

C'è tuttavia un interrogativo che proprio la scena contemporanea solleva: che cosa è diventato il cinema nell'epoca della cultura visuale<sup>3</sup>, se l'immagine cinematografica ha perso in parte la propria autonomia per farsi parte delle dinamiche di elaborazione visuale dell'esperienza umana, in una vertiginosa trasformazione del mondo in immagine? La perdita di confini e del senso di appartenenza a uno spazio proprio, il flusso e la migrazione, la contaminazione, insomma quei fenomeni che negli ultimi decenni hanno riscritto la vita delle persone e la storia degli spazi, possono definire anche l'attualità

del cinema: è il film stesso a essere «diasporico»<sup>4</sup>, nel senso che – migrando senza sosta dalla sala al tablet, dal festival a YouTube – subisce ripetute trasformazioni di uso e significato. I processi della rimediazione e della rilocalizzazione<sup>5</sup> – neologismi ormai entrati nel lessico della ricerca sulla condizione post-mediale o post-media – indicano solo alcune delle modalità della riconfigurazione dell'intero sistema, in virtù della quale ogni elemento, ogni assunto, sembra dover essere ridefinito: dalle prassi di produzione e consumo alle esperienze sociali correlate, dalla determinazione delle forme narrative, estetiche e della rappresentazione<sup>6</sup> alle modalità di accesso e archiviazione dei testi<sup>7</sup>, fino alla regolamentazione normativa e legislativa<sup>8</sup>, solo per indicare alcuni degli aspetti coinvolti.

Su questo sfondo si è innestato un animato dibattito internazionale sulle finalità e modalità analitiche che gli studiosi di cinema si devono dare, dibattito di certo connesso alla emergente problematicità dell'oggetto di indagine, se non da essa provocato. Quello che a un primo sguardo poteva sembrare un segnale d'arresto – la crisi del discorso scientifico sul cinema e la denuncia dell'insufficienza delle categorie classiche di analisi del film (generi, cinema nazionali, ecc.), dei paradigmi teorici e storiografici – si è rivelato un epicentro di pensiero decisamente fecondo. Gli studiosi si sono calati in prospettive disparate, in un fermento di spostamenti e controcampi, decisivo per cogliere l'oggetto in movimento; sforzandosi di dotarsi di attrezzi più adatti a mettere a fuoco i nuovi scenari.

Volendo riassumere molto sinteticamente le tendenze della ricerca in questa fase, potremmo dire che essa sembra articolarsi lungo due movimenti: da una parte lo studio sul cinema guarda in avanti, tracciando nuove possibili direttrici di indagine, esplorando situazioni rimaste in ombra o dissodando terreni inediti di riflessione; dall'altra ritorna sui propri passi, guarda all'indietro, sottoponendo al vaglio assiomi e assunti del proprio trascorso sulla base delle acquisizioni e delle considerazioni del presente. Ovviamente non si tratta di movimenti lineari e unidirezionali, ma di percorsi complessi che a volte si mescolano, in ogni caso si influenzano reciprocamente.

Per dire: un testo significativo del dibattito come *Post-theory. Reconstructing Film Studies* di David Bordwell e Noël Carroll<sup>9</sup>, accanto alla richiesta di un deciso ripensamento del discorso sul cinema così come si è andato strutturando in un secolo di vita, invoca una moltiplicazione degli approcci, una dotazione multidisciplinare e nuove strategie metodologiche, nello sforzo di decifrare le zone dell'esperienza filmica rimaste al buio, nel contempo sgombrando il campo da un atteggiamento ideologicamente orientato. Lo stesso Bordwell partecipa a quella Cognitive Film Theory, che ha prodotto risultati innovativi grazie ai lavori di studiosi come Plantinga o Grodal<sup>10</sup>. La ricerca qui prende le mosse da domande programmaticamente, apparentemente, banali – come: che emozioni prova lo spettatore quando guarda un film? In che modo elabora mentalmente e concretamente una storia? – quesiti quasi sempre disattesi dalla teoria classica<sup>11</sup> e nondimeno fondamentali, che conducono gli studiosi a inoltrarsi lungo sentieri alternativi, intrecciandosi alle altrui scienze, come, ad esempio, le neuroscienze<sup>12</sup>.

L'altro “movimento” che caratterizza i Film Studies degli ultimi vent'anni guarda all'indietro, per dirla in modo figurato: la storiografia e la teoria del cinema vengono ri-interrogate ed è inevitabile che ciò avvenga, che ci si chieda come raccontare la storia del cinema sulla scorta di una sua diversa concettualizzazione, ed è quasi inevitabile che questa rivendichi una fondazione teorica e filosofica del film<sup>13</sup>. In ogni caso, e giusto per dare un'idea delle dinamiche originate da questo sguardo interrogante all'indietro<sup>14</sup>, esso presuppone, al di là degli epocali cambiamenti tecnologici, fessure, scarti e ritorni nella storia del cinema: e connessioni e analogie tra i paesaggi storici, sociali, culturali e simbolici, passati e presenti. Il film emerge da questi studi come un oggetto costitutivamente recalcitrante alle classificazioni, per sua natura «ibrido»: un medium non puro<sup>15</sup>.

In quest'ottica, è la stessa appropriatezza del concetto di “storia del cinema” a essere messo in questione, poiché, secondo alcuni, il cinema appartenerrebbe fin dalle origini alla più generale storia delle immagini in movimento o al sistema dei media<sup>16</sup>. Spingendo il ragionamento più a fondo, si dovrebbe concludere che l'ubiquità del film è solo una (l'ultima in ordine di tempo) evidenza dell'impre-

dibilità (ontologica) del cinema. Le coordinate del dibattito slittano ulteriormente, gli assi del discorso saltano, aprendosi ad altri orizzonti di pensiero: in effetti – va almeno segnalato – il cinema, proprio per come si presenta nella situazione post-media, per il suo essere non circoscrivibile, calamita in questo primo decennio del secolo un importante ventaglio di riflessioni – quelle di Rosalind Krauss, Jacques Rancière, Alain Badiou, Jean-Luc Nancy, Georges Didi-Huberman, per citare alcuni – provenienti dalle più diverse regioni del sapere.

Se il cinema è morto – come qualcuno sostiene – è un morto vivente, considerata la vitalità dei discorsi che lo riguardano, dentro e fuori i Film Studies<sup>17</sup>. L'antico quesito baziniano rioccupa la ribalta<sup>18</sup>. E, a proposito di requiem, di eredità e di memoria, quest'ultima costituisce un'altra dimensione della ricerca in forte espansione, infatti l'interesse per le tematiche della preservazione, della filologia e del restauro degli audiovisivi hanno trovato un nuovo vigore nell'era digitale<sup>19</sup>. Di certo perché questo settore rappresenta uno stimolante crocevia di direttrici differenti (filologia, estetica, tecnica e tecnologia, storiografia, ecc.); ma una spiegazione più articolata vedrebbe una relazione tra le iniziative scientifiche e istituzionali connesse alla conservazione con quelle ascrivibili alle nuove forme della cultura cinematografica nell'epoca del web<sup>20</sup>. È chiaro come l'irrompere di nuovi mercati (dvd, YouTube, *digital libraries*, tv satellitari, ecc.), potenzialmente rigeneri la produzione cinematografica; tuttavia la connessione tra i due fenomeni non sarebbe solo di natura economica, quanto prodotto di dinamiche più generali: vale a dire che gli sforzi finalizzati alla rivitalizzazione del patrimonio cinematografico, così come le nuove pratiche del consumo, rappresenterebbero delle riaffermazioni nostalgiche e simboliche delle grandi, perdute, narrazioni identitarie del passato, in risposta alle ansie generate dalla globalizzazione<sup>21</sup>. E con ciò ritorniamo a quanto detto all'inizio, a quanto il cinema sia strettamente intrecciato all'esperienza del contemporaneo e a quanto possa contribuire alla sua assimilazione nel segno della complessità, giocoforza problematizzando i termini e gli approcci<sup>22</sup>.

Anche un sintetico, inevitabilmente parziale, *excursus* come questo può rendere la dinamicità della ricerca sul cinema in questo momento storico. Gli interrogativi, come si è visto, sono moltissimi sul piano scientifico; accanto a essi ci si deve chiedere quale contributo possa dare la ricerca e quali possano essere gli scopi e le ricadute della stessa, dentro e fuori l'accademia. All'interno della comunità italiana degli studiosi di cinema è in corso un fitto confronto, tanto su un piano scientifico quanto sul piano dell'organizzazione istituzionale e tante sono le iniziative che traducono la volontà di coniugare un modello formativo che sposi funzionalità della ricerca alla, si è detto oggi ancor più necessaria, consapevolezza critica. «Bianco e Nero» vuole concorrere alla discussione con questo numero dedicato alle tendenze della ricerca sul cinema in Italia. Vi hanno partecipato studiosi e studiosi formati in alcuni dei dottorati di cinema italiani. Si è guardato ai dottorati perché troppo spesso rappresentano nel sistema italiano l'anello debole, mentre lo sforzo comune dovrebbe essere quello di favorirne la crescita e l'integrazione nella comunità scientifica. L'intento del monografico è quello di delineare un quadro non certo esaustivo, tuttavia tale da provocare ulteriori riflessioni. Il fatto che molti dei temi, degli argomenti e delle metodologie che sono oggi al centro dell'interesse internazionale siano presenti, è di certo un segnale positivo.

1. Martha C. Nussbaum, *Non per profitto. Perché le democrazie hanno bisogno della cultura umanistica*, Il Mulino, Bologna 2011; ed. or. *Not for Profit: Why Democracy Needs the Humanities*, Princeton University Press, Princeton-Oxford 2010.

2. Teshome Habte Gabriel, *Third Cinema in the Third World: the Aesthetics of Liberation*, UMI Research Press, Ann Arbor (Mi) 1982; Ella Shohat, Robert Stam, *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media*, Routledge, London 1994; Wimal Dissanayake, *Issues in World Cinema* in John Hill, Pamela Church Gibson (eds.), *The Oxford Guide to Film Studies*, Oxford University Press, New York 1998, pp. 527-534; Antony Guneratne, Wimal Dissanayake (eds.), *Rethinking*

*Third Cinema*, Routledge, London-New York 2003; Stephanie Dennison, Song Hwee Lim (eds.), *Remapping World Cinema: Identity, Culture And Politics in Film*, Wallflower Press, London 2006; Hamid Naficy, *An Accented Cinema. Exilic and Diasporic Filmmaking*, Princeton University Press, Princeton-Oxford 2001.

3. Nicholas Mirzoeff, *Introduzione alla cultura visuale*, Meltemi, Roma 2002; ed. or. *An Introduction to Visual Culture*, Routledge, London-New York 1999.

4. Il termine originariamente proposto dai Diaspora Studies, viene sempre più utilizzato per indicare la condizione contemporanea caratterizzata da una negoziazione tra culture differenti e dalla messa in crisi dei concetti identitari classici. Cohen Robin, *Global Diasporas, An Introduction*, UCL Press, London 1997.

5. Jay David Bolter, Richard Grusin, *Remediation. Competizione e integrazione tra media vecchi e nuovi*, Guerini e Associati, Milano 2002, (ed. or. *Remediation. Understanding new media*, MIT Press, Cambridge (Ma) 2002; Francesco Casetti (ed.), *Relocation*, in «Cinéma&Cie, International Film Studies Journal», 11, Carocci, Roma 2008.

6. Per una panoramica: Enrico Menduni, Vito Zagarrò (a cura di), *Rivoluzione Digitale e nuove forme estetiche*, «Imago. Studi di cinema e media», 2, 3, Bulzoni, Roma 2011.

7. Per un inquadramento dell'argomento: Alessandro Bordina, Sonia Campanini, Andrea Mariani, *L'Archivio-The Archive*, Atti del Convegno internazionale di studi sul cinema, Forum, Udine 2012.

8. Il riesame della proprietà intellettuale pone questioni, oltre che normative, di altra portata. Si veda: Peppino Ortoleva, *On Some Paradoxes of Intellectual Property*, in «Observatorio Journal», 1, pp. 73-85, 2007.

9. David Bordwell, Noël Carroll, *Post-Theory. Reconstructing Film Studies*, The University of Wisconsin Press, Madison 1996. L'uscita negli stessi anni del volume curato da Christine Gledhill e Linda Williams, *Re-inventing Film Studies* (Edward Arnold, London - Oxford University Press, New York 2000) attesta la marcata tendenza al ripensamento della disciplina.

10. Carl Plantinga, *Moving Viewers. American Film and The Spectator's Experience*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles 2009; Torben Gordan, *Embodied Visions. Evolution, Emotion, Culture, and Film*, Oxford University Press, Oxford-New York 2009.

11. Con qualche eccezione isolata, per esempio Hugo Münsterberg, *Film. Uno studio psicologico e altri scritti*, Bulzoni, Roma 2010 (ed. or. *The Photoplay: A Psychological Study*, D. Appleton and Co., New York-London, 1916). Sul contributo di Münsterberg alla teoria cognitiva-mentale dello spettatore: Giulia Carluccio, *Scritture della visione. Percorsi nel cinema muto*, Kaplan, Torino 2006.

12. Per un'introduzione alla «Neurocinematic»: Uri Hasson, Ohad Landesman, Barbara Knappmeyer, Ignacio Vallines, Nava Rubin, David J. Heeger, *Neurocinematics: The Neuroscience of Film*, in «Projections», 2, 1, summer 2008. Per una discussione sull'apporto delle neuroscienze al tema delle emozioni filmiche: Patricia Pisters, *The Neuro-Image: A Deleuzian Filmphilosophy of Digital Screen Culture*, Stanford University Press, Stanford 2012; *Occhi pieni e mani vaganti. Movimenti, emozioni, astrazioni*, in «Fata Morgana», 12, 2010.

13. La nutrita recente bibliografia intorno al pensiero di Deleuze, non certo l'unico filosofo interpellato in questo senso, è un segno patente di questa urgenza: Gregory Flaxman (ed.), *The Brain Is the Screen: Deleuze and the Philosophy of Cinema*, University of Minnesota Press, Minneapolis-London 2000; David Norman Rodowick, *Reading the Figural, or Philosophy After the New Media*, Duke University Press, Durham 2001; Patricia Pisters, *The Matrix of Visual Culture: Working with Deleuze in Film Theory*, Stanford University Press, Stanford 2003. Anche in ambito nazionale, la questione della rifondazione dell'immagine è molto sentita, come dimostra la recente bibliografia: Paolo Berretto, *Lo specchio e il simulacro. Il cinema nel mondo diventato favola*, Bompiani, Milano 2007; Roberto De Gaetano, *L'immagine contemporanea. Cinema e mondo presente*, Marsilio, Venezia 2010; Paolo Bertetto, Guglielmo Pescatore (a cura di), *Falso-illusione*, «La Valle dell'Eden», 23-24, Kaplan, Torino 2009-2010.

14. Solo per dare un'idea di questo indirizzo: Mary Anne Doane, *The Emergence of Cinematic Time: Modernity, Contingency, the Archive*, Harvard University Press, Cambridge (Ma)-London 2002; Sean Cubitt, *The Cinema Effect*, MIT Press, Cambridge (Ma)-London 2002; Wanda Strauven (ed.), *The Cinema of Attraction Reloaded*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2006.

15. Janet Harbord, *The Evolution of Film. Rethinking Film Studies*, Polity Press, Cambridge-Malden (Ma) 2007.

16. Charles Musser, *Historiographic Method and the Study of Early Cinema*, «Cinema Journal», 44, 1, 2004, pp. 101-107; Janet Staiger, *The Future of the Past*, in «Cinema Journal», 44, 1, 2004, pp. 126-129.

17. Indicativo del dibattito in corso: Agnes Petho (ed.), *Film in the Post-Media Age*, Cambridge Scholars Publishing, Cambridge 2012. Anche nell'ambito dei Media Studies viene dedicata una notevole attenzione al ruolo del cinema nell'era della computerizzazione della cultura. Si segnala perlomeno: Lev Manovich, *Il linguaggio dei nuovi media*, Olivares, Milano 2002; ed. or. *The Language of New Media*, MIT Press, Cambridge (Ma) 2001; Henry Jenkins, *Cultura convergente*, Apogeo,

## i film studies tra antiche domande e nuove prospettive

Milano 2007; ed. or. *Convergence Culture: Where Old and Media Collide*, New York University Press, New York 2006.

18. André Bazin, *Che cos'è il cinema?*, Garzanti, Milano 1973; ed. or. *Qu'est-ce que le cinéma?*, 1-4, Éditions du Cerf, Paris 1958-1962. Su Bazin: Dudley Andrew, *What Cinema Is!*, Wiley-Blackwell, Malden (Ma)-Oxford 2010.

19. Michele Canosa, *Per una teoria del restauro cinematografico*, in Gian Piero Brunetta (a cura di), *Storia del cinema mondiale*, vol. V, Einaudi, Torino 2001, pp. 1069-1118; Giovanna Fossati, *From Grain to Pixel. The Archival Life of Film in Transition*, University Amsterdam Press, Amsterdam 2009; Giulio Bursi, Simone Venturini (eds.), *What Burns (n)ever Returns. About Lost and Found Films - Ciò che brucia (non) ritorna. A proposito di Lost e Found Films*, Campanotto, Udine 2011.

20. Roy Menarini (a cura di), *Le nuove forme della cultura cinematografica. Critica e cinofilia nell'epoca del web*, Mimesis, Milano-Udine 2012.

21. È questa la proposta di Barbara Klinger, avanzata in *Beyond the Multiplex: Cinema, New Technologies, and the Home*, University of California Press, Berkeley 2006.

22. Un testo significativo in questo senso è: Dudley Andrew, Steven Ungar, *Popular Front Paris and the Poetics of Culture*, Belknap, Press of Harvard University, Cambridge (Ma) 2005.