

È giunta l'era del linguaggio cinematografico

Roger Odin

I film sono il dialogo del mondo d'oggi.

Elia Kazan

I dibattiti che animano la scena del cinema, sia tra i professionisti sia tra i teorici, ruotano in sostanza intorno al passaggio al digitale. Il digitale è oggi al centro di tutte le discussioni che coinvolgono l'industria cinematografica: quali sono le modifiche provocate dal digitale nei mezzi di produzione e realizzazione dei film? Quali nuove opportunità offre ai registi? Quali modelli economici sono necessari per il passaggio delle sale al digitale? Il 3D diventerà il formato standard? Il digitale è, allo stesso modo, al centro delle discussioni teoriche: il digitale trasforma radicalmente l'identità del cinema o si limita a portare all'estremo la logica combinatoria già presente fin dalle origini¹? Modifica la relazione ontologica del cinema con il mondo e con l'uomo²? Conduce a una perdita della relazione indiziale³? Che cosa cambia a livello della realizzazione e della lettura dei film? La teoria del cinema così come è stata costruita permette di dare conto di quello che succede o è necessario creare una nuova, cioè fondere la teoria del cinema nella teoria dei media? Assistiamo anche alla ricomparsa del vecchio tema della morte del cinema⁴.

In tutti questi dibattiti mi colpisce il fatto che venga dato poco spazio (se non nessuno) a un fenomeno che mi sembra, invece, di grande importanza a causa delle conseguenze che ne derivano: la possibilità, offerta ormai dalla gran parte dei telefoni cellulari, di poter effettuare delle riprese⁵. All'origine di questo studio c'è per l'appunto il desiderio di analizzare questo fenomeno e le sue conseguenze.

In un precedente articolo avevo suggerito che stava nascendo una nuova forma di cinema, che avevo definito come «p cinema» (il cinema fatto sul telefonino)⁶ per distinguerla sia dal «cinema» come lo abbiamo conosciuto fino a oggi (il «cinema uno» secondo Francesco Casetti) – i film fatti per essere visti in sala, da un pubblico, sul grande schermo –, sia da quello che avevo proposto di chiamare «cinema uno bis»⁷, cioè i film ripresi con un videofonino, ma che chiedono di essere visti come il «cinema» (in particolare i film destinati ad alcuni festival). Vorrei approfondire questa riflessione riprendendola da un altro punto di vista.

Quale specificità?

Parlare di «p cinema» significa per prima cosa affrontare la ricerca degli elementi di specificità. Il primo passo è individuare quegli elementi che differenziano le produzioni con il telefono cellulare dalle produzioni cinematografiche tradizionali, cioè quelle caratteristiche che appartengono solo ai film realizzati col videofonino. È gioco-forza constatare che non c'è nessun elemento che divida radicalmente i film girati con un videofonino da quelli girati con la cinepresa, con l'eccezione, forse, del formato verticale, ovvero l'utilizzazione di un formato di proiezione in cui l'altezza dello scher-

mo predomina sulla larghezza. Lo stesso Ejzenštejn, che pure aveva proposto l'uso di uno schermo di forma quadrata che lasciasse la libertà di scelta del formato – si pensi al noto testo *Il quadrato dinamico*, 1930 – non lo ha mai messo in pratica.

D'altra parte lo schermo verticale è presente in alcune produzioni video, in installazioni e, come è ovvio, nella fotografia, con il cosiddetto formato «ritratto». Alessandro Amaducci, che insiste su questo, nota giustamente che il videofonino restituisce a chi lo utilizza la doppia possibilità di inquadratura tipica della fotografia, ovvero la scelta tra inquadratura verticale e orizzontale⁸. La cosa curiosa è che questa caratteristica, la sola che appartenga specificamente alle produzioni con il videofonino, in pratica si manifesta molto raramente. Questo modo di concepire la specificità si rivelava, alla fine dei conti, non troppo produttivo.

Appare più interessante interrogarsi su quegli elementi di cui il videofonino favorisce l'apparire, cioè elementi che il videofonino condivide con altre produzioni cinematografiche ma che, se si considera l'insieme delle produzioni con il cellulare, finiscono per avere una percentuale di presenza relativamente alta (ed è in questo senso che possono essere definite specifiche). In una prospettiva simile Christian Metz suggeriva di riconoscere che «l'unicità non è la sola forma di specificità», che «un codice può [...] essere specifico di più linguaggi» (nozione di «specificità molteplice»), che esiste «una specie di gerarchia nella specificità» e di conseguenza dei «gradi di specificità»⁹. Proviamo a elencare allora una lista di caratteristiche: per quanto riguarda i contenuti, la possibilità di autoriprendersi e tutto quello che ha a che fare con la vita quotidiana; per quanto riguarda l'estetica: il ricorso al piano sequenza e al primo piano, e un certo modo di filmare «con le mani» più che con gli occhi (si porrebbe parlare in questo caso di un effetto «camera a mano»).

Anche se più illuminante del precedente, neanche quest'approccio rivela, a mio parere, i tratti specifici della produzione su videofonino. Per ottenere questo risultato è necessario adottare un altro approccio alla specificità, centrato non più sulla forma o sul contenuto delle produzioni, ma sul telefono cellulare stesso.

Il videofonino in quanto dispositivo è in effetti piuttosto diverso dal cinema; possiede in particolare la caratteristica di essere allo stesso tempo un dispositivo di ripresa, di ricezione e di diffusione. Il videofonino realizza il sogno della comunicazione immediata attraverso l'immagine animata, sogno che storicamente si è manifestato prima che esistessero il cinema e la televisione: così Robida, in *Le Vingtième Siècle* (1882), descriveva, con il telefonoscopio, una tecnologia capace di far entrare in salotto spettacoli lontani e di portare a compimento la missione della «soppressione dell'assenza» facilitando la comunicazione in presenza e in tempo reale a grande distanza¹⁰. Questo sogno è stato inseguito anche da alcuni registi (ad esempio Dziga Vertov, che immaginava un «procedimento di radio-trasmessione delle immagini»¹¹). Si noterà come il videofonino vada oltre questi sogni (del resto realizzati dalla televisione), dato che essi prevedevano soltanto una comunicazione legata a un luogo e a una postazione fissa; oggi, in qualsiasi momento e dovunque io sia, posso, con un clic, inviare i miei film a chiunque io voglia, che si tratti di un individuo, di un gruppo o di un'intera collettività (grazie alle rubriche).

Ma il videofonino è degno di nota soprattutto in quanto oggetto. Qui la specificità risiede nelle condizioni di fattibilità dei film; in quanto oggetto, il videofonino permette a film che non potrebbero mai essere realizzati con una cinepresa il semplice fatto di esistere. Qui di seguito alcuni esempi che ho elencato in ordine crescente di specificità.

Lo scultore Richard Texier, in occasione del Festival Pocket Films 2009, ha spiegato che il suo amico, il pittore Zao Wou-ki, rifiutava recisamente di farsi riprendere fino al giorno in cui Texier gli ha proposto di riprenderlo col suo videofonino (cfr. il film *Rouge très très fort*). Certamente l'esempio è di carattere aneddotico, ma quello che ci dice sul videofonino è comunque importante. Il videofonino appare diverso sia dalla cinepresa sia dalla macchina fotografica: è un altro oggetto. Tutto a un tratto, e chi ha filmato con un videofonino lo ha potuto verificare, instaura una relazione del tutto diversa con il soggetto filmato, una relazione che potremmo definire «dedrammatizzata».

è giunta l'era del linguaggio cinematografico

Immagini tratte da *happy slappings*
che si possono trovare su YouTube:
ripresi con il videofonino
i ragazzi si divertono a schiaffeggiare
ignari passanti



Immagine da uno dei film selezionati
per il Festival Pocket Films di Parigi:
Fear Thy not
di Sophie Sherman (2010),
vincitore dell'edizione 2010



Altro esempio. Ci sono luoghi in cui è impossibile riprendere con una cinepresa ma dove al contrario si può filmare con un videofonino, anche a costo di dover riprendere più o meno clandestinamente: in prigione, in Iran durante le manifestazioni, in Cina, in Birmania... Gli esempi sono molteplici.

Caso più specifico: esistono film che sono stati realizzati soltanto perché chi li ha girati aveva il videofonino in tasca e perciò ha potuto cogliere al volo l'evento. Si possono certamente citare esempi di questo tipo realizzati con una cinepresa (si pensi al film girato da Zapruder sull'assassinio del presidente Kennedy). Ma, ormai, l'importanza della casualità nella produzione dei film (la logica della *serendipity* o per essere più precisi della *happenstance*: la fortuna di trovarsi nel posto giusto al momento giusto) è diventata qualcosa di banale, di normale, un dato scontato. Come testimonia il proliferare di questo genere di immagini sugli schermi televisivi a ogni evento eccezionale – catastrofi naturali, incidenti, incontri insoliti, visite di politici (quanti sono stati ricattati in questo modo...) – tutti abbiamo la stessa reazione automatica: tiriamo fuori il videofonino. Insisto: non è soltanto una questione di «portabilità», è una questione di disponibilità; non esistono altri apparecchi che siano in grado di filmare e che portiamo sempre in tasca, neanche i piccoli apparecchi fotografici o le microcamere attualmente disponibili (le portiamo con noi solo se pensiamo che scatteremo delle foto o che faremo delle riprese). Il videofonino è sempre là, disponibile, a portata di mano. Caso ancor più specifico: senza il videofonino, un numero infinito di immagini non sarebbero mai state filmate, poiché coloro che le hanno riprese non possiedono una cinepresa, sia per ragioni economiche (i giovani), sia per ragioni sociali (le donne, in determinate società), sia perché l'idea stessa di avere una cinepresa è lontana mille miglia dai loro pensieri; ma, per motivi che non hanno niente a che vedere col cinema, hanno un videofonino con loro e per questo, se ne sentono la necessità o l'utilità, o per qualunque altra ragione (ad esempio, per testimoniare qualcosa o spesso semplicemente per gioco), possono servirsene per filmare. Le statistiche della UIT (Unione Internazionale delle Telecomunicazioni) permettono di misurare l'ampiezza del fenomeno. Alla fine del 2009 il numero di abbonati al telefono cellulare era stimato in 4,6 miliardi, cioè un tasso di 67 abitanti su 100 su scala mondiale. Nei paesi in via di sviluppo il tasso di penetrazione del cellulare ha superato il 57% degli abitanti; anche se questa percentuale resta ben al di sotto di quella dei paesi sviluppati, in cui il tasso di penetrazione si avvicina al 100%, la progressione resta notevole: in effetti è più che raddoppiata dal 2005¹². «C'è un senso in cui il quantitativo si trasforma in qualitativo», nota il filosofo Maurizio Ferraris, in un'opera dedicata proprio al telefono cellulare¹³.

Cambiamento del rapporto con il cinema e con il linguaggio cinematografico

In *L'Écran global*, Gilles Lipovetski e Jean Serroy osservano che la facilità di filmare che ci viene offerta cambia la nostra relazione con il «cinema»: «Meno il pubblico frequenta le sale buie e più cresce il desiderio di filmare [...]. L'epoca che inizia è quella che consacra la cinevisione senza frontiere, la cinemania democratica di tutti e da tutti. Lungi dalla morte dichiarata del cinema, la nascita di uno spirito del cinema anima il mondo»¹⁴. Secondo gli autori lo spirito del cinema si è impadronito del mondo, dei gusti e dei comportamenti quotidiani. Risultato: non solo vediamo il mondo come se fosse cinema, ma viviamo nel mondo secondo un modello cinematografico; è il trionfo del «visivo spettacolarizzato», della «attitudine cinematografica», dello star system. In un articolo apparso su «Le Monde» (martedì 11 dicembre 2007) e intitolato *Sarko, l'Hollywoodien*, i due autori dimostrano come «il modo di essere» del presidente della repubblica francese – che si comporta da superstar, alla *Il maratoneta*, adotta una gestualità stile Actor's Studio, pratica la politica degli annunci clamorosi, si atteggia a supereroe, e così via – consacra la «cinematografizzazione della politica». Per quanto riguarda i film girati con il videofonino, le pratiche dell'*happy slapping* (che consiste nel filmare l'aggressione fisica a una persona), dello *sharking* (che consiste nello spogliare qualcuno e filmare la scena), del *free hugs* (stringere tra le braccia uno sconosciuto) e dell'*anti slapping* (filmare

un gesto dolce, tenero, gentile: regalare un fiore, fare una carezza, dare un bacio, stringere la mano di qualcuno, eccetera) rientrano in questo movimento: «Fare non è abbastanza: si deve autenticare il gesto grazie alla cinepresa; è in quanto cinematografato che è e che crea riconoscenza»¹⁵.

Questa analisi, in termini di «cinemania generalizzata», coglie senz'altro uno degli effetti del videofonino, ma mi sembra che quello che accade col cellulare superi largamente questo «cineatteggiamento» spettacolarizzante. Mi sembra perfino che si vada al di là della relazione con il «cinema». Con il videofonino entra in gioco il cambiamento della relazione con il linguaggio cinematografico: ormai tutti (o quasi) possono comunicare servendosi del linguaggio cinematografico, un po' come si comunica con la lingua.

Il processo ha avuto inizio con la televisione, che si è dimostrata un'eccellente insegnante di linguaggio cinematografico: oggi i giochi con le scale di piani, i vari tipi di movimenti di macchina, le figure di montaggio, in breve tutto ciò che talvolta è stato (impropriamente) chiamato la «grammatica» del cinema non ha più segreti per nessuno e soprattutto per i giovani. Il fatto è questo: così come ogni individuo ha una competenza implicita nella sua lingua materna, così, oggi, possediamo tutti una certa competenza per quanto riguarda il linguaggio del cinema, linguaggio con cui, d'altronde, possiamo dire di essere nati. Finora questa competenza poteva essere esercitata solo a livello di ricezione. Anche nella versione film di famiglia, la realizzazione di pellicole amatoriali ha sempre riguardato solo una piccolissima parte della popolazione. Ormai, con il videofonino, chiunque può mettere in gioco questa competenza a livello di produzione. È questo, secondo me, l'apporto essenziale del telefono cellulare: è giunta l'era del linguaggio cinematografico.

Si noterà che se la realtà del fenomeno è nuova, l'idea invece non lo è affatto. Fin dagli anni 1948-49 Alexandre Astruc dichiarava: «L'avvenire del cinema risiede nelle sue possibilità di sviluppo come linguaggio». Egli pensava alle prospettive aperte dalle cineprese 16mm¹⁶. Com'è naturale gli studi esistenti sulle relazioni tra cinema e telefono cellulare non mancano di citare questo testo, che è in qualche modo il riferimento obbligato quando si lavora su questo tema¹⁷. Tuttavia sono necessarie due riflessioni. Da una parte, quando Astruc parla del linguaggio cinematografico per paragonarlo all'uso della lingua, il suo pensiero va, in primo luogo, all'uso letterario del linguaggio: «Il cinema ha avuto i suoi cronisti e i suoi fotografi, oggi attende il suo Stendhal, il suo Shakespeare, il suo Pascal, il suo Valéry e il suo Proust»¹⁸. Astruc vede lo sviluppo del linguaggio cinematografico, essenzialmente, come un percorso omologo a quello della letteratura. D'altra parte Astruc pensa che il linguaggio delle immagini possa cambiare natura; commentando la sua metafora della «caméra-stylo», insiste: «Quest'immagine ha un senso preciso. Significa che il cinema si sottrarrà poco a poco alla tirannia del visivo, dell'immagine per l'immagine, dell'aneddoto immediato, del concreto, per divenire un mezzo di scrittura duttile e sottile quanto il linguaggio scritto». E aggiunge: questo significa dire che «nessun territorio deve essergli proibito»¹⁹. In particolare, il linguaggio cinematografico dev'essere in grado, come le lingue naturali, di esprimere il ragionamento astratto: «Oggi un Cartesio si chiuderebbe in camera con una cinepresa 16mm e della pellicola e scriverebbe il discorso sul metodo con un film, dato che il suo *Discorso sul metodo* sarebbe tale, oggi, che solo il cinema potrebbe esprimere appieno»²⁰. Poco oltre cita Feyder: «Posso fare un film con *Lo spirito delle leggi*». Non sono certo che il linguaggio del cinema permetterà un giorno di scrivere qualcosa di analogo al *Discorso sul metodo* o a *Lo spirito delle leggi*, e penso anche che si tratti di una concezione semiologicamente sbagliata del linguaggio cinematografico che, certo, può comunicare il pensiero e anche produrre pensiero (Deleuze), ma non allo stesso modo delle lingue, poiché l'espressione del ragionamento teorico non è il suo forte. Basti pensare all'assenza di lessico astratto, alla mancanza di connettori logici, alla difficoltà nel produrre una costruzione discorsiva argomentativa senza ricorrere alla lingua, e così via.

D'altra parte è vero che con il videofonino il linguaggio cinematografico cambia il suo statuto (insisto: statuto e non natura).

Cambiamento di statuto del linguaggio cinematografico

Il videofonino permette lo sviluppo di produzioni che, all'epoca del cinema, possedevano soltanto un'esistenza precaria. Certamente il cinema ha sempre investito spazi multipli di comunicazione, ma a causa dei costi e anche, più in generale, della pesantezza del dispositivo, ha potuto dispiegarsi solo in un numero limitato di spazi, che hanno tutti a che vedere, in un modo o in un altro, con la nozione di spazio «spettacolare» (separazione tra lo spazio del film e lo spazio dello spettatore). Negli altri spazi, il ricorso al cinema si è sempre rivelato problematico.

Coloro che abbiano realizzato film di famiglia su pellicola sanno che cosa voglio dire. A livello delle riprese, la cinepresa, oggetto prezioso e tecnologico, non può essere maneggiata da chiunque (la cinepresa di solito era esclusiva del capofamiglia); in più, la pellicola costa cara, da cui l'osessione di non sprecarla; infine, girare è un'operazione delicata: bisogna valutare la distanza dal soggetto, fare la messa a fuoco, misurare la luce con una cellula; se la pellicola non è abbastanza sensibile a volte si è costretti a rinunciare. Anche a livello di proiezione il processo è difficile: bisogna tirar fuori il proiettore, installare lo schermo (o appendere un lenzuolo sul muro), fare buio nella stanza, disporre le sedie, trovare la sistemazione giusta per il proiettore perché non si veda sullo schermo l'ombra delle teste, mettere a fuoco e così via. Tutta una serie di operazioni di fronte a cui anche la migliore buona volontà si scoraggia facilmente; e i film finiscono per restare nell'armadio. Certamente, nello spazio familiare, la fotografia e in particolare l'album fotografico è un medium molto più adattabile. Le cose sono un po' migliorate con il video, ma è solo oggi, con il videofonino, che filmare è diventato una cosa facile per tutti i membri della famiglia: non solo la moglie possiede, come il marito, un apparecchio per filmare, ma anche i bambini hanno il loro videofonino; inoltre si può vedere immediatamente il risultato (effetto Polaroid) senza dover installare niente, sia facendosi dare il videofonino («passami il film» vuol dire passami il videofonino²¹), sia guardando insieme il film sul mini schermo del cellulare. Il videofonino è diventato l'album fotografico intorno al quale avvengono gli scambi comunicativi. In rapporto all'album tradizionale esso permette anche di allargare il cerchio familiare agli assenti, convocando con un clic i componenti della famiglia che sono lontani. Sempre con un clic, ed è importante, si possono anche cancellare le immagini che non ci piacciono. Il videofonino permette infine di guardare i propri film individualmente, al bar, in treno, in aereo, così come un tempo si guardavano le foto di famiglia amorosamente infilate nel portafoglio, con la differenza che si tratta di foto animate e sonore.

Un altro spazio in cui l'introduzione del videofonino ha sconvolto le consuetudini è quello della scuola. Se in precedenza organizzare un laboratorio di regia cinematografica era un'impresa alquanto complicata, oggi non c'è niente di più semplice, dato che la grande maggioranza degli studenti possiede un cellulare. Un articolo di «Monde télévision» del 31 gennaio – 1 febbraio 2010 descrive così un'esperienza tenutasi al Collège Claude-Debussy a Aulnay-sous-bois: in questa scuola «gli alunni hanno diritto a utilizzare il loro cellulare alla luce del sole durante la lezione di francese. I venti ragazzi, tra i 14 e i 15 anni, ne possiedono uno dalla prima media, se non dalle elementari. Piccole meraviglie tecnologiche con le quali, per tre ore, si filmano, zoomano, inquadrano volti e piccole passeggiate nei corridoi o nel giardino dell'istituto. Questa quinta sessione di lavoro sul tema della lettera filmata – frutto di una collaborazione con l'educazione nazionale e il Forum des Images di Parigi – si concluderà con la proiezione dei loro filmati su grande schermo». Le esperienze di questo tipo sono sempre più numerose, ma la cosa più interessante è che si sviluppano allo stesso modo in Africa e in India²².

Si potrebbero fare analisi analoghe per altri spazi di comunicazione (quello della comunicazione tecnica, sociale, militante e via dicendo), ma il progresso maggiormente degno di nota riguarda l'inserimento del cinema nello spazio della comunicazione quotidiana: con il videofonino, per la prima volta nella storia, il linguaggio cinematografico diventa utilizzabile quotidianamente per tutti.

In questa prospettiva, più che con la penna che ricollega il cinema alla scrittura, s'impone un avvicinamento alla comunicazione orale. Ho già suggerito quest'idea in un mio precedente articolo, ma vorrei precisare qui alcuni aspetti.

Il linguaggio cinematografico, come ho detto, non ha cambiato la sua natura; a cambiare è il fatto che viene veicolato dal videofonino. È il videofonino a provocare il passaggio da un'enunciazione impersonale a un'enunciazione personale: è il cellulare e non il linguaggio cinematografico a dire «io». Da notare il fatto che non è necessario farlo: il videofonino può essere usato anche per girare film di fiction nei quali la struttura enunciativa non avrà niente di personale. Insomma, in relazione al «cinema», il processo viene invertito: con il «cinema», l'enunciazione impersonale va per la maggiore, anche se è possibile utilizzare una cinepresa per dire «io» (si vedano ad esempio i diari filmati); con il videofonino, che è un oggetto privato se non intimo (gli psicanalisti lo vedono come un «sostituto dell'io»), è l'enunciazione personale a essere prioritaria. Più in generale, è il videofonino a dare alle immagini un valore deittico: è lui, ad esempio, a dire «qui» e «ora».

Infine, il linguaggio cinematografico acquista con il videofonino una certa forma di interattività, che deriva dalla possibilità di una diffusione immediata delle immagini e delle parole. Occorre però notare, in ogni caso, che è ancora impossibile telefonare mentre si inviano delle immagini (multitasking), ma possiamo scommettere, senza rischiare troppo, che non dovremo aspettare molto: è nella logica delle cose. Resta il fatto che, allo stato attuale della tecnologia, il videofonino permette già un tipo di interazione che va molto al di là di quello che Gianfranco Bettetini descriveva nel suo saggio *La conversazione audiovisiva*, dove la comunicazione rimaneva largamente fantasmatica, interna al testo (egli parlava, in effetti, di «conversazione testuale», una «conversazione tra il destinatario e il simulacro dell'enunciatore che il testo rappresenta dentro di sé»²³). Con il videofonino, anche se non si ottiene esattamente una conversazione come quella che si può effettuare con le lingue naturali, ci si può andare molto vicino, dato che rende possibile anche lo scambio in compresenza: due interlocutori che comunicano tramite il Bluetooth in diretta e che si scambiano immagini animate face to face. Sarebbe interessante vedere se questi scambi si basano su «regole» omologhe a quelle che regolano la conversazione tramite la lingua. Dovremmo porci tutte le domande che Catherine Kerbrat-Orecchioni solleva a proposito delle interazioni verbali²⁴: esistono dei giri di parole? Come si struttura l'interazione? Con che tipo di interazione abbiamo a che fare (un dialogo, un'intervista, un dibattito)? Quali sono gli obiettivi di questa interazione? Una cosa è certa, oggi assistiamo a interazioni del tutto inedite, che utilizzano la mediazione del linguaggio cinematografico. È il caso, ad esempio, dei film collettivi che consistono nel far circolare da videofonino a videofonino frammenti di film (il fatto che chi li manda ne sia o meno l'autore è ininfluente) a cui ognuno aggiunge il proprio contributo, in uno scambio continuo che a volte finisce per somigliare al gioco surrealista del «cadavere eccellente», ma che può anche dare luogo a costruzioni narrative del tutto coerenti, dato che uno schema narrativo è facilmente condivisibile.

Ho parlato fin qui del linguaggio del cinema. Ma è impossibile sottrarsi alla domanda più frequente: queste produzioni appartengono ancora al cinema? Rispondere a un quesito del genere presuppone un accordo su che cosa sia il cinema; ora, ci sono tante definizioni di cinema quanti sono i teorici e, se si guarda agli spettatori, le cose non sono affatto più chiare; lo statuto di quello che chiamiamo «cinema» cambia a seconda delle classi sociali, degli individui, dei momenti, dello spazio comunicativo in cui ci si trova. Rimane il fatto che esiste, nell'immaginario sociale, una sorta di definizione implicita di «cinema»: quando si utilizza questo termine l'immagine che si affaccia subito alla mente è quella di un film proiettato nell'oscurità su un grande schermo, in una sala dedicata a questo scopo, per un pubblico.

Le produzioni sul videofonino oscillano tra produzioni che hanno a che fare col «cinema» così definito – in alcuni paesi, il cellulare permette di fare «cinema» in economia, e molte delle produzioni su

cellulare sono immerse nell'immaginario del «cinema»²⁵, senza contare che il videofonino è utilizzato nelle scuole di «cinema» per stimolare la creatività dei futuri registi; e produzioni che si inscrivono in logiche diverse: quella di internet, dei giochi, la logica pedagogica, delle installazioni d'arte, la logica pratica, la logica del film di famiglia e della comunicazione ordinaria, e così via. Conviene dunque distinguere tra «cinema» e linguaggio cinematografico e riconoscere che alcune produzioni che utilizzano il linguaggio cinematografico possono non appartenere al «cinema». Già prima del videofonino molte produzioni cinematografiche (i film scientifici, i film medici, i film etnografici, i film industriali) non erano completamente riconosciuti come «cinema»; alcuni non chiedevano nemmeno di essere riconosciuti come tali (ad esempio i film di famiglia).

Riassumiamo: il videofonino non fa altro (ma di per sé è già un fatto notevole) che estendere il campo di utilizzazione del linguaggio cinematografico come non era mai successo prima; è necessario allora chiedersi quali siano le conseguenze individuali e sociali di questa inedita diffusione avvenuta grazie al cellulare. Il problema dev'essere esaminato per ogni ambito comunicativo, dato che non esiste una risposta generale a questa domanda. Mi accontenterò di fare qualche esempio. Nello spazio familiare ho già mostrato il carattere positivo dell'introduzione del videofonino, ma allo stesso modo si potrebbero sottolinearne le conseguenze negative, come la perdita della ritualità e della sacralizzazione necessarie al buon funzionamento di una collettività e alla produzione di un consenso, così come la messa a rischio degli scambi interpersonali familiari, minacciati di essere disturbati in ogni momento non per il fatto che il videofonino può fare riprese ma per il suo statuto di telefono (perché il cellulare è pur sempre un telefono).

Nello spazio della costruzione personale il videofonino è visto sia come uno strumento importante di apertura verso l'Altro (verso gli altri), dunque come un importante operatore di costruzione del Soggetto («filmo dunque sono»), sia, al contrario, come un dispositivo distruttore che favorisce lo sviluppo del narcisismo, sia anche, in modo ancor più radicale, come un dispositivo di «desoggettivizzazione» (Giorgio Agamben)²⁶.

Inutile insistere sulle evidenti virtù del videofonino nello spazio sociale e politico, ma in ogni caso dobbiamo constatare che il cellulare non è sempre uno strumento al servizio della democrazia e che può giocare un ruolo di controllo e di sorveglianza efficace sia nella sfera privata (controllo genitoriale), sia nella sfera pubblica (con il telefonino posso essere localizzato in ogni momento).

Ultimo esempio. In ambito estetico, il videofonino ha consentito lo sviluppo di un movimento in cui alcuni individui dallo statuto diverso (cineasti riconosciuti, studenti, semplici appassionati di tutte le età), stimolati dall'apparizione di questo nuovo strumento, dalle sue possibilità come dai suoi limiti, hanno dato origine a tutta una serie di produzioni che vanno dal lungometraggio al film ultra corto, con la volontà di fare opera creativa, sia mirando con una certa ambizione a realizzare una produzione artistica, sia più modestamente situandosi nel quadro del gioco (essere il migliore in una categoria: la parodia dei grandi film in un minuto, i film girati alla maniera del Dogma, il film più "hot" [*overheated*] girato da una donna, eccetera; molti festival invitano a giocare in questo modo). Questo punto è sicuramente positivo, ma c'è anche un versante negativo: le produzioni su videofonino non sono spesso né arte né non arte (provocazioni produttive), e neanche un gioco creativo, ma partecipano al processo di proliferazione incontrollata delle immagini che finisce per portare alla perdita di senso: come dicono gli autori di *L'Écran global*, il rischio è che queste produzioni mettano «il banale, l'irrisorio, il tutto e il nulla al centro»²⁷.

Come si vede il paesaggio è contrastato, dato che a ogni punto positivo corrisponde un versante negativo. Non stupisce che le reazioni a questo fenomeno vadano dall'euforia al profondo fastidio, passando per tutti i gradi del timore o della perplessità. Potremmo anche immaginare una posizione più equilibrata, non c'è niente di eccezionale nel descrivere un linguaggio come un Giano bifronte: un linguaggio non è buono o cattivo per natura; è il modo in cui lo si utilizza ad esserlo.

è giunta l'era del linguaggio cinematografico

Immagine da uno dei film selezionati per il Festival Pocket Films di Parigi: *Self Portrait* di Johan Renck (2006)



Dogma Mobile International Film Festival. Immagine tratta da un video caricato sulla pagina Facebook del festival



Presentazione degli articoli

I testi riuniti in questo monografico affrontano, da diverse prospettive, le questioni che ho appena descritto. Lo fanno ognuno a suo modo; in effetti mi è sembrato interessante giocare sulla diversità delle posizioni, anche a rischio di presentare delle opzioni contraddittorie. Certamente, i testi ci dicono molto sulla relazione del loro autore con il «cinema» e con la teoria, ma tutti esprimono una verità sul videofonino e le produzioni cinematografiche che esso permette; una verità, non *un'unica* verità.

Maurizio Ferraris ed Enrico Terrone affrontano il videofonino da un punto di vista filosofico e tentano di definirne l'ontologia con la volontà di attenersi a una certa neutralità scientifica, descrivendo così, in modo estremamente sistematico, la costruzione di un oggetto teorico in rapporto al quale è possibile porsi.

Jan Simons ci invita a una salutare riflessione sulla nozione di specificità, una nozione troppo spesso mitizzata, e non nasconde la sua perplessità di fronte a un oggetto che sembra sgusciare da tutte le parti, ma riconosce alla fine che la novità risiede nella sua relazione con la vita quotidiana.

Rafael R. Tranche nota, da parte sua, che è molto difficile trovare un punto comune alle varie produzioni, ma vede in questa diversità uno dei maggiori elementi di interesse dell'effetto cellulare, e insiste soprattutto sulla necessità di valutarne le conseguenze a livello sociale, politico ed estetico. Laurence Allard non esita a parlare di «rivoluzione» e sottolinea la necessità di situare le produzioni cinematografiche su videofonino nell'insieme del mobilescape e degli scambi che vi avvengono; le sue argomentazioni vogliono dimostrare che i videofonini rivoluzionano il terreno dell'estetica, si potrebbe dire, a sua insaputa, attraverso la dimensione di massa dei produttori comuni di immagini. L'articolo di Paola Voci è centrato sulla Cina; l'autrice insiste nel non ridurre la questione del videofonino in Cina alla dimensione antigovernativa e militante (del resto reale), e ne sottolinea la portata creativa e artistica; evidenzia poi le relazioni di continuità e discontinuità che legano il videofonino al cinema, soprattutto al cinema delle origini.

Affrontata da un'altra prospettiva, la questione della continuità e discontinuità è al centro dell'articolo di Alexandra Scheider che ne esamina le variazioni nella relazione tra sfera privata e sfera pubblica, tra dilettanti e professionisti, e all'interno del medium stesso. L'essenziale del testo mira a far emergere un certo numero di domande che il videofonino pone alla teoria del cinema (in particolare la questione della definizione dell'oggetto di studio stesso).

Infine, in chiusura, appare un'intervista di Benoît Labourdette, direttore del Festival Pocket Films. Senza di lui questo dossier non sarebbe esistito; è lui che mi ha fatto scoprire questo appassionante territorio da esplorare quando ha creato il festival al Forum des Images a Parigi nel 2005.

Traduzione di Chiara Tognolotti

1. Quest'ultima tesi è sostenuta da Sean Cubitt in *The Cinema Effect*, The MIT Press, Cambridge Mass 2004.

2. Cfr. ad esempio Dudley Andrew, *A Film Aesthetic to Discover*, in «CiNéMAS», 17, 2-3, pp. 47-72.

3. Le risposte a questa domanda sono diverse: oltre a coloro che ritengono che il digitale blocchi l'indexicalità – in questo senso Lev Manovitch considera che il cinema digitale sia una variante del cinema d'animazione (cfr. *What is Digital Cinema? Cinema, the Art of the Index*, in Jeffrey Shaw, Hans Peter Schwarz, a cura di, *Perspektiven der Medienkunst/Perspectives of Media Art*, Cantz Verlag, Ostfildern 1996) – esistono anche posizioni più sfumate: «se è vero che la forza indexicale delle immagini digitali è minore se paragonata alla fotografia, questo non significa che la fede in quelle immagini come "documenti storici" sia andata persa o che ci avviciniamo ad esse con maggiore scetticismo, anche se, detto francamente, dovremmo farlo» (David Norman Rodowick, *The Virtual Life of Film*, Harvard University Press, Cambridge-London 2007, p. 145); «Se ho ragione nel sostenere che la forza indexicale dell'acquisizione digitale delle immagini è diminuita rispetto alla fotografia, questo non significa che la fiducia in queste immagini come documenti storici sia andata perduta o che ci approcciamo a loro necessariamente con maggiore scetticismo, sebbene, francamente, dovremmo» (D.N. Rodowick, *Il cinema nell'era del virtuale*, Olivares, Milano 2008, p. 163). Altri ancora sottoli-

- neano che la cosa dipende dal contesto di utilizzazione (Laurent Jullier, *Théories du cinéma et sens commun: la question mimétique*, in R. Odin, a cura di, *La Théorie du cinéma enfin en crise*, in «CiNéMAS», 17, 2-3, pp. 109-116).
4. Siegfried Zielinski, *Audiovisions: Cinema and Television as Entr'actes in History*, Amsterdam University Press, Amsterdam 1999.
 5. A titolo di esempio, si noterà che l'opera *Le Cinéma et après?* (Maxime Scheinfeigel, a cura di, Presses Universitaires de Rennes, Rennes 2010) non soltanto non comprende nessun articolo riguardo al telefono cellulare, ma non vi fa praticamente nessun riferimento. Si tratta di «un territorio assolutamente inesplorato», come scrive Elena Marcheschi nell'introduzione a uno dei pochi lavori dedicati a questo tema: Maurizio Ambrosini, Giovanna Maina, Elena Marcheschi (a cura di), *I film in tasca. Videofonino, cinema e televisione*, Felici Editore, Ghezzano 2009, p. 29.
 6. In francese videofonino è *portable*, da qui la sigla utilizzata dall'autore [ndt].
 7. Non sono certo che questa denominazione sia la migliore, perché può comportare il rischio di confusione con il «cinema bis», ma fino a questo momento non ne ho trovata una migliore.
 8. Cfr. Alessandro Amaducci, *L'occhio nella mano*, in M. Ambrosini, G. Maina, E. Marcheschi (a cura di), *I film in tasca. Videofonino, cinema e televisione*, cit., in particolare le pp. 146-147.
 9. Christian Metz, *Langage et cinéma*, Larousse, Paris 1971, p. 169 (trad. it. *Linguaggio e cinema*, Bompiani, Milano 1977, p. 229).
 10. Albert Robida, *Le Vingtième Siècle*, Georges Decaux, Paris 1882; poi, Tallandier, Paris 1991. Su questo punto si veda il fascicolo monografico *Un siècle de télévision. Anticipation, utopie, prospective*, in «Dossiers de l'audiovisuel», 112, 2003, in particolare la parte *Anticipation d'un média* con gli articoli di Gilles Delavaud e di William Uricchio.
 11. *Un siècle de télévision. Anticipation, utopie, prospective*, cit., p. 24.
 12. *Mesurer la société de l'information*, Union Internationale des Télécommunications, Ginevra 2010.
 13. Maurizio Ferraris, *Dove sei? Ontologia del telefonino*, Bompiani, Milano 2005, p. 99.
 14. Gilles Lipovetski, Jean Serroy, *L'Écran global*, Seuil, Paris 2007, pp. 26-27.
 15. *Ivi*, pp. 324-5.
 16. Alexandre Astruc, *La Nef*, 1949, cit. in Pierre Lherminier, *L'Art du cinéma*, Seghers, Paris 1961, pp. 592-593.
 17. Cfr. tra gli altri E. Marcheschi, *Videophone: A New Camera Stylo?*, in Francesco Casetti, Jane Gaines, Valentina Re (a cura di), *Dall'inizio, alla fine/In the Very Beginning, at the Very End*, Forum, Udine 2010, pp. 389-394, oltre a diversi articoli in questo stesso monografico.
 18. A. Astruc, *La Nef*, cit., pp. 592-593.
 19. A. Astruc, «L'Écran français», 144, 30 marzo 1948, cit. in P. Lherminier, *L'Art du cinéma*, cit., p. 588.
 20. *Ivi*, p. 589.
 21. In un'intervista per il Festival Pocket Films (luglio 2006), *Il film telefonico come shifter*, Jean-Louis Boissier racconta: «Dato che non avevo preparato il materiale per proiettare il film sul grande schermo, ho detto al pubblico: "Vi passo il film". Nel momento stesso in cui ho pronunciato questa frase mi sono detto: "passare un film", forse è questo. Il telefono è passato di mano in mano tra il pubblico».
 22. Il regista canadese Norman Mac Laren aveva già tentato di democratizzare il cinema organizzando per i bambini di tutto il mondo, sotto l'egida dell'Unesco, *stages* con la realizzazione di film senza cinepresa: film girati grazie alla tecnica dei graffi sulla pellicola (una di queste esperienze è narrata in *La Santé au village. Une expérience d'éducation visuelle en Chine*, Monographies sur l'éducation de base, Unesco, 1952), ma, evidentemente, questo genere di esperienze, per quanto interessanti, erano lontane dalle molteplici possibilità offerte dal cellulare.
 23. Gianfranco Bettetini, *La conversazione audiovisiva. Problemi dell'enunciazione filmica e televisiva*, Bompiani, Milano 1984, p. 10.
 24. Cfr. Catherine Kerbrat-Orecchioni, *Les Interactions verbales*, A. Colin, Paris 1990.
 25. Un festival come il Festival Pocket Films è completamente immerso nell'immaginario del «cinema». Del resto, i film vengono proiettati in sala sul grande schermo.
 26. Giorgio Agamben, *Che cos'è un dispositivo?*, Nottetempo, Roma 2006, p. 44.
 27. G. Lipovetski, J. Serroy, *L'Écran global*, cit., pp. 162-163.