



figure

Schermi resistenti
fotografie di Valentina Fontanella



Autoritratto di Valentina Fontanella, *alias* Susanita.

Ho la vocazione del clown e tendo a fare tutto per gioco.

Ho in testa una bombetta nera fabbricata nella Germania dell'est, sul naso una pallina di gomma rossa, in tasca un blocchetto con matita e al collo una macchina fotografica che quando scatta fa una pernacchia. Con il suo aiuto posso fare la magia di rinchiudere una storia intera in un rettangolo di carta. Giocando ho preso una laurea in lettere, un diploma di master in comunicazione e un tesserino di giornalista. Il mio progetto è di seguire come reporter-clown le strade del mondo e raccontare le storie belle e brutte che incontro senza mai perdere la capacità di far sorridere.

Susanita

Nota sull'autrice delle immagini

Valentina Fontanella, in arte Susanita, da oltre dieci anni si è trasferita dalla Toscana a Roma, dove vive e lavora nell'ambito della comunicazione e del giornalismo, dedicandosi alla scrittura creativa, alla grafica e soprattutto alla fotografia. Dopo aver frequentato un corso di fotografia analogica presso l'Upter di Roma, ha proseguito la sua formazione da autodidatta e circa cinque anni fa ha cominciato a fare ricerca fotografica. Le sue immagini, attraversate da una vena giocosamente surrealista, compongono un racconto sognante e insieme concreto della realtà, come dimostra il viaggio nelle sale cinematografiche romane realizzato per «Bianco e nero». Ma è più di tutti il raffinato lavoro sull'autoritratto – centrale nella riflessione artistica di Susanita – a rendere visibile il fitto intreccio di oggettività e soggettività che abita la sua fotografia. Tra le numerose esposizioni cui ha partecipato, si segnalano la personale presso la Galleria Rilievi di Roma nel novembre 2011, dal titolo *Susanita*, e il reportage sulla Guinea realizzato per la Fondazione «Giustizia e Solidarietà», esposto nel 2008 presso il Centro Congressi della CEI di Roma. Tra le collettive si ricordano invece *Womanity – Scatti rosa sul mondo femminile*, una mostra itinerante per la «Primavera abruzzese» 2012 e la collettiva di reportage *Sant'Agata tra sacro e profano* presso Le Ciminiere di Catania nell'ottobre 2011.

Una ampia selezione delle opere di Valentina Fontanella è visibile nel suo sito web: www.susanita.it

Abstract

This essay aims at reflecting upon the persistence of movie theaters' cultural and social value. It stems from Valentina Fontanella's photographic reportage on three Roman picture houses, saved from abandon or conversion to retail stores. The essay also highlights the coexistence of classical and new features of these entertainment venues.

Il filo tenace dell'esperienza cinematografica. La sala, la memoria e le comunità

Mariagrazia Fanchi

Nella seconda metà degli anni Ottanta la chiusura di centinaia di sale su tutto il territorio nazionale viene interpretata come l'ennesimo segnale della crisi, irreversibile, del cinema¹. L'impossibilità delle sale, soprattutto di quelle più piccole e in provincia, a fare fronte ai costi di adeguamento degli spazi alle nuove norme di sicurezza è letta come epifenomeno delle difficoltà in cui da tempo versa l'industria cinematografica nazionale. Una crisi segnata dalla diminuzione degli spettatori, lenta da principio – in Italia diversamente da altri paesi – al punto da far credere, almeno per qualche tempo, che il nostro cinema avrebbe potuto avere un destino diverso. E una crisi ideativa, con quella fornice che dalla metà degli anni Sessanta si spalanca fra un cinema d'autore, straordinario, e un cinema popolare, inteso nella sua accezione più vieta di prodotto basso, persino triviale².

La crisi che investe l'esercizio cinematografico italiano negli anni Ottanta non è però solo questo. In quel torno di anni si avvia infatti un processo più radicale, che ridisegna nel profondo la presenza, le forme e il significato del cinema nella società e nella cultura.

In un saggio pubblicato postumo all'inizio del 2012, Miriam Hansen sottolinea il paradosso che si consuma in quel periodo³. Mentre si sviluppano le teorie del dispositivo che attribuiscono al cinema la capacità di collocare lo spettatore all'interno della società e di decidere il suo ruolo e il suo margine di azione, il cinema è già diventato qualche cosa di diverso. A questo cambiamento contribuiscono molti fattori: le trasformazioni delle forme di testualità, sempre meno stringenti e sempre più docili alle letture e agli usi che ne vogliono fare gli spettatori; la moltiplicazione dei luoghi in cui è possibile fare esperienza del film anche in condizioni profondamente diverse da quelle previste dalla sala; la diffusione di apparati (i sistemi di videoregistrazione) che consentono persino di intervenire sul testo e di scardinarne l'organicità temporale e simbolica. È all'interno di «questo» processo che va collocato e letto quanto avviene in Italia dopo l'incendio del cinema Statuto di Torino. La chiusura endemica delle sale non costituisce insomma il capitolo conclusivo della cronaca di una crisi cominciata molti anni prima, ma il capitolo iniziale di una nuova storia, quella che sempre Hansen definisce del cinema post-classico, e che, a dispetto dei molti anni passati, aspetta ancora di essere raccontata. Emblematica la scelta di Hansen di collocare dopo quel suffisso, usato correntemente per marcare una discontinuità, il termine «classico»: non post-cinema, ma post-classico. È una precisa dichiarazione politica: il cinema c'è, solo in una forma diversa; non è un'alternativa da difendere, ma «è» pienamente: in modi, in luoghi, in forme differenti da quelle che abbiamo conosciuto.

È su questa diversità che si vuole provare a riflettere, ripartendo proprio dalla sala, come emblema di quel cinema che «disponeva» lo spettatore – in uno spazio fisico, simbolico e sociale – e provan-

do a indagare le forme e le valenze che oggi essa assume. In questo percorso ci faranno da guida una costellazione di scatti, realizzati da Valentina Fontanella: non semplici suggestioni, ma un'indagine sociologica che pur nell'esemplarità dei casi, frutto di una scelta esplicitamente tendenziosa, illumina alcuni importanti aspetti del cinema e della sua esperienza contemporanea.

La prima evidenza che le foto ci consegnano è la *natura resiliente della sala*. Se è vero che fra gli anni Ottanta e Novanta decine di sale cinematografiche vengono trasformate in altro: negozi, punti di ristorazione, spesso di catene di fastfood, più raramente spazi destinati a ospitare altri tipi di spettacolo (dal bingo ai più frequenti spettacoli a luci rosse); le sale evidenziano una *diffusa indisponibilità a lasciarsi cancellare dallo spazio urbano e pubblico*. Spesso è una questione di cubature – la stessa che da qualche anno fa guardare con preoccupazione alla crescita dei multiplex, anche da parte degli urbanisti, che denunciano la difficoltà a immaginare strategie di riuso in caso di chiusura – ma è pure una questione di struttura: facciate, soglie, volumetrie, un insieme che, anche quando fagocitato dall'ipertrofia del tessuto urbano, mantiene una sua decisa riconoscibilità.

La resilienza della sala, della parte più ingombrante – e per molti ormai anacronistica – del dispositivo classico del cinema, si lega strettamente alla sua valenza memoriale. *La sala è luogo della memoria*⁴, non solo perché capace di richiamare – per metonimia direbbe Anne Friedberg⁵ – l'esperienza spettatoriale classica, con la sua fenomenologia, i suoi valori e il suo immaginario; ma anche perché nodo che lega a sé, e fra loro, le biografie degli spettatori, le loro storie personali, rendendo evidente, al di là di ogni tentazione individualistica, l'insopprimibile componente sociale che le attraversa e che le accomuna. Un tropo della memoria, per Annette Kuhn, che obbliga a pensarsi in termini sociali⁶, e un'opportunità, unica per alcune tipologie di spettatori, di acquisire un ruolo e una presenza nello spazio pubblico.

Mantenere in vita la sala – come nei casi scoperti e raccontati da Valentina Fontanella – strapparla al suo destino di riconversione, o di inesorabile consunzione, diventa così un gesto politico: un modo per consolidare il senso di comunità, conservando e valorizzando il suo patrimonio memoriale e, insieme, generando e alimentando nuove esperienze di partecipazione e di condivisione. Nella sala cinematografica, nella sua configurazione spaziale, negli oggetti che la arredano o che vi si sono accumulati – dai sedili, ai drappi, alle locandine, alle scritte – nell'impalpabile (ma non meno persistente) retaggio di esperienze, di storie, di emozioni di cui è depositaria, permangono infatti vitali quei principi di democrazia e di condivisione propri dell'esperienza del cinema nella modernità e che ne fanno un catalizzatore elettivo di socialità⁷. La sala sembra insomma conservare intatta la sua natura liminale, a metà fra privato e pubblico, individuale e sociale; uno spazio di incontro e di dialogo, da cui in passato emergeva il profilo delle sfere pubbliche⁸, e che oggi fa da sfondo all'elaborazione delle nuove culture della cittadinanza⁹.

Di più, la «localizzazione» della sala e la sua inamovibilità si rivelano come opportunità preziose per convogliare sul territorio e restituire ad esso le risorse e i valori, generati anche in ambienti virtuali o mobili. La disseminazione delle esperienze dei media digitali – che è anche e fatalmente dispersione, provvisorietà, inconsistenza¹⁰ – trova nell'eclatante difformità della sala, nella sua stabilità, nel suo radicamento spaziale, una straordinaria quanto inaspettata complementarietà. Il più tipico luogo della geografia esperienziale del cinema classico ricompare dunque nella mappa dei media digitali: non come un monumento a ciò che è stato, ma come una presenza nuova e vitale.

Per capire il destino della sala e del cinema occorre dunque forse sospendere il giudizio, cambiare la prospettiva e, come suggerisce Hansen nelle battute conclusive del suo breve scritto, che ha tutto il sapore di un lascito, «dare alle generazioni che stanno crescendo con queste tecnologie l'opportunità di incorporarle nella loro memoria culturale e di riscoprire e reinterpretare il cinema»¹¹.

1. Sul sistema dell'esercizio e sulle implicazioni economiche si veda Barbara Corsi, *Con qualche dollaro in meno. Storia economica del cinema italiano*, Editori Riuniti, Roma 2001.
2. Per una visione d'insieme della crisi che si consuma fra gli anni Sessanta e Settanta e sull'apertura della forbice fra cinema alto e cinema «popolare», si veda Gian Piero Brunetta, *Storia del cinema italiano. Dal miracolo economico agli anni novanta. 1960-1993*, Editori Riuniti, Roma 1993 (II ed.).
3. Miriam Bratu Hansen, *Max Ophüls and Instant Messaging. Reframing Cinema and Publicness*, in Gertrud Koch, Volker Pantenburg, Simon Rothöhler (eds.), *Screen Dynamics. Mapping the Borders of Cinema*, Filmmuseum, Wien 2012, pp. 22-29.
4. Pierre Nora (sous la direction de), *Les Lieux de mémoire*, Gallimard, Paris 1987-1992.
5. Anne Friedberg, *Window Shopping. Cinema and the Postmodern*, University of California Press, Berkeley 1993.
6. Annette Kuhn, *An Everyday Magic. Cinema and Cultural Memory*, I.B. Tauris, London-New York 2002.
7. Su questo punto si veda, fra gli altri, nuovamente Miriam Bratu Hansen, *Cinema and experience. Sigfried Kracauer, Walter Benjamin, and Theodor Adorno*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London 2012 e Francesco Casetti, *L'occhio del Novecento. Cinema, esperienza, modernità*, Bompiani, Milano 2005.
8. Si veda nuovamente Miriam Bratu Hansen, *Babel and Babylon, Spectatorship in American Silent Film*, Harvard University Press, Cambridge 1991, trad. it. *Babele e Babilonia. Il cinema muto Americano e il suo spettatore*, Kaplan, Torino 2006; ma anche Nancy Fraser, *Rethinking the Public Sphere. A Contribution to the Critique of Actually Existing Democracy*, in Craig Calhoun (ed.), *Habermas and the Public Sphere*, MIT Press, Cambridge 1992, pp. 109-142.
9. Joke Hermes, Peter Dahlgren (eds.), *Cultural Studies and Citizenship*, in «European Journal of Cultural Studies», 9, 2006; Richard Butsh (ed.), *Media and Public Spheres*, Palgrave-MacMillan, New York 2007.
10. Su questo punto si è sviluppata una letteratura ampia e complessa. Sui limiti delle risorse sociali e relazionali sviluppate in ambiente digitale si veda in particolare Virginia Nightingale, *Lost in Space. Television's Missing Publics*, in R. Butsh (ed.), *Media and Public Spheres*, cit., pp. 185-197.
11. M. Hansen, *Max Ophüls and Instant Messaging*, cit., p. 29.