DOPPIOZERO

Il dispositivo cinematografico

Gianfranco Marrone

22 Marzo 2018

C’era una volta il cinema, quel miscuglio di arte, business e tecnologia che ha nutrito, costituendolo, l’immaginario planetario – e i relativi linguaggi d’espressione e comunicazione – per un secolo intero: il Novecento. E adesso? C’è ancora, certo, in senso stretto è tutto ancora lì: si realizzano e si vedono film, se pur cambiate d’*allure* resistono le sale cinematografiche, pullulano attori e registi, star e starlette. E i produttori sembrano esser diventati, in conseguenza a un moralismo crescente e diffuso, gli eroi-orchi dei nostri giorni: i cattivoni che costituiscono la molla segreta d’ogni storia che si rispetti. Insomma, il sistema immaginario-produttivo del cinema tiene, eccome. Ma siamo sicuri che si tratti proprio della stessa cosa? non percepiamo forse tutti che, sotto sotto, per dirla col titolo d’un celebre film, qualcosa è cambiato?

Sarebbe facile, per rispondere, cadere nella solita retorica apocalittica – compagna fedele del marketing vintage – secondo cui “prima era tutta un’altra cosa”, con le sale buie invase dal denso fumo di nazionali senza filtro spezzato dal fascio di luce foriero di magie narrative e fantasticherie oniriche d’ogni sorta. Il Nuovo Cinema Paradiso è invecchiato anche lui, tanto vale farsene una ragione. Dal rigattiere del fantastico troveremmo di che farlo risorgere. Ma non è questo il problema.

Il problema è che, cambiando profondamente il cinema come macchina produttiva dominante dell’immaginario mediatico, sono cambiate, a traino, anche le teorie che cercano di spiegarne ragioni e meccanismi, percorsi valoriali e sistemi di funzionamento. Se un tempo psicanalisi, narratologia e marxismo la facevano, nel campo della filmologia, da padrone, adesso tocca ad altri prenderne il posto: più che il film in sé, testo chiuso con una sua architettura immanente interna, a essere diventato oggetto di teoria del cinema è l’esperienza

cinematografica nel suo complesso, l'attività cognitiva e passionale dello spettatore, i suoi processi mentali e neuronali, nonché il sistema mediatico – e postmediatico – che ne permette le attuazioni e le trasformazioni. È così che – a ideale proseguimento del noto libro di Francesco Casetti risalente al 1993 (*Teorie del cinema 1945-1990*, Bompiani) – esce adesso questo libro collettivo *Teorie del cinema. Il dibattito contemporaneo* (Cortina, pp. 408, € 35) curato da Ruggero Eugeni, principale allievo di Casetti e studioso affermato nel settore, e da Adriano D'Aloia, allievo di Eugeni a sua volta. Un libro accademico, senz'altro, allestito con grande competenza nell'individuare gli assi portanti della ricerca internazionale ed estrema attenzione nel ricostruire le *nuances* del dibattito in corso. Ma al tempo stesso un volume nel quale lo spettatore, il consumatore, il fruitore comuni di cinema potranno rispecchiarsi, nel tentativo di comprendere che cosa succede quando vanno al cinema o quando guardano un film in tivvù, oppure usano lo schermo del computer per vedere spezzoni filmici su Youtube o intere pellicole in streaming, o, ancora, attivano il diplay dello smarphone per miniaturizzare una visione che, a suo modo, sembra essere ancora cinematografica.

Una volta c'erano il grande e il piccolo schermo le cui dimensioni distinguevano due media differenti – il cinema e la televisione –, con linguaggi differenti, pubblici differenti, contenuti differenti. Oggi è tutto intrecciato con tutto, con raffinatezze progettuali e ideative straordinarie, e ogni nuova piattaforma che si presta a veicolare immagini in movimento, video e audiovisivi deve reinventarsi quasi da zero una poetica e un'estetica, per non dire le forme della narrazione e della figurazione. La condizione postmediale in cui ci troviamo (sulla quale lo stesso Eugeni ha scritto un pamphlet molto utile qualche anno fa presso l'editore La Scuola) è tale per cui l'avvento del digitale ha scompigliato le carte, di modo che l'imbuto del computer ridistribuisce di continuo non solo quello che una volta era il sistema delle belle arti, ma anche i media stessi, portati a ibridarsi euforicamente fra di loro.

Il punto di partenza – che era il punto d'arrivo di Casetti venticinque anni fa – è la constatazione per la quale la teoria del cinema è divenuta una disciplina interstiziale, ossia un sapere in costante e proficuo dibattito con altri saperi, a loro volta in dialogo fra di loro e con forti differenze interne, i principali dei quali sono la filosofia (dal cognitivismo alla fenomenologia, da Deleuze a Aumont), le scienze sperimentali (a cominciare dalle neuroscienze) e la mediologia (tutta intenta a capire il passaggio dalla medialità alla transmedialità alla, appunto,

postmedialità). Più che affidarsi a Grandi Teorie che avrebbero la pretesa di spiegar tutto e subito, gli studiosi del settore sembrano volgere il loro sguardo alle pratiche, produttive ma soprattutto ricettive, legate all'esperienza cinematografica. Da qui una grossa tradizione filosofica che si preoccupa, pur con metodologie e categorie differenti, di esaminare in che cosa possa consistere questo momento, tutto sommato unico, in cui l'esperienza chiave della visione, o meglio dell'audio-visione, finisce per diventare sinestetica, coinvolgendo cioè l'intero corpo dello spettatore, e non solo la sua mente o la sua psiche. E da qui, parallelamente, tutte le ipotesi sperimentali che cercano di fornire alla filosofia in questione quelle che vengono chiamate 'descrizioni dense', ossia dati empirici, generalmente di derivazione neuronale, che ancorino le emozioni e le cognizioni in precise zone cerebrali. Quanto tutto ciò sia a rischio di naturalizzazione, ossia di estrema riduzione scientista, è oggetto del dibattito in corso, rischio calcolato insomma, più dai neuroscienziati stessi, forse, che non da molti loro epigoni che si limitano a riprenderne gli esiti teorici.

La nozione chiave per intendere continuità e cambiamenti nel cinema, e non solo, è però, secondo molti studiosi, quella di *dispositivo*. Alla quale il volume in questione dedica tuta la sua terza parte, e sulla quale è appena uscito un bel libretto di Jean-Louis Baudry (*Il dispositivo. Cinema, media, soggettività*, La Scuola, pp. 126, € 11) con una lunga, esauriente prefazione dello stesso Ruggero Eugeni. Che cos'è un dispositivo? A partire dai lavori di Louis Althusser sui cosiddetti apparati ideologici di stato, ma soprattutto di Michel Foucault e di alcuni suoi interpreti come Gilles Deleuze e Giorgio Agamben, si tratta di un insieme eterogeneo di cose, corpi, discorsi, pratiche, istituzioni, leggi, regolamenti, etiche, pianificazioni architettoniche etc. le cui connessioni, variabili nello spazio e nel tempo, producono forme eterodirette di soggettività e, per questo, finiscono per costituire un sistema di potere. L'esempio tipico è il celebre Panopticon di Bentham studiato da Foucault, una prigione le cui strutture architettoniche producono una precisa idea, meglio dire ideologia, della colpa e della relativa sorveglianza. La cosa interessante in questo contesto, secondo Eugeni e Baudry e molti altri, è che anche il cinema, già a partire dalle sue risorse tecnologiche (dalla macchina da presa allo schermo e così via) costituisce un preciso dispositivo, certamente non così crudele come le prigioni sedicenti illuministiche di Bentham, ma altrettanto stringente. È il dispositivo cinematografico – miscela ipercomplessa di tecnologie, istituzioni, legislazioni etc, – a produrre quella precisa figura che è lo spettatore, le sue esperienze psico-fisiche in sala, le sue passioni e cognizioni, nonché i suoi stessi meccanismi

neuronali. A suo modo, il cinema è un sistema di potere, un congegno bio-politico che struttura il nostro immaginario, andando a costituire, surrettiziamente ma efficacemente, la nostra soggettività.

È per questo che le attuali trasformazioni socio-tecniche che il cinema sta subendo, quelle che Francesco Casetti, in conclusione al volume, chiama le sue ‘rilocazioni’, hanno un peso che in qualche modo le trascende. Se il potere sta nelle connessioni fra le cose, nei dispositivi che tengono insieme materiali eterogenei ma conniventi, cambiando i dispositivi cambiamo anche noi. La teoria critica del cinema diviene così una forma di resistenza al potere stesso. Una fra le tante possibili. Il resto spetta a noi, e dovremmo ricordarcelo quanto stiamo attaccati ai display dei nostri tablet o dei nostri smartphone: crediamo di svagarcela, in realtà c’è qualcuno che ci controlla.

Se continuiamo a tenere vivo questo spazio è grazie a te. Anche un solo euro per noi significa molto.
Torna presto a leggerci e SOSTIENI DOPPIOZERO

Raffaello Cortina Editore

A CURA DI
ADRIANO D'ALOIA
RUGGERO EUGENI

Teorie del cinema

Il dibattito contemporaneo

