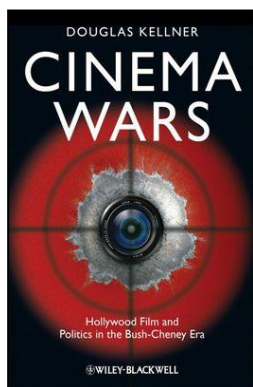




RECENSIONI



Douglas Kellner

CINEMA WARS

Hollywood Film and Politics
in the Bush-Cheney Era

Wiley-Blackwell, Malden-Oxford-Chirchester 2010
pp. 279

Il volume di Douglas Kellner è suddiviso in cinque sezioni. La prima, intitolata “Confronting the Horrors of the Bush-Cheney Era: From Documentary to Allegory” e dedicata a quella che viene definita come una *golden age of documentary*, discute un ampio numero di documentari politici, ambientalisti, sulle multinazionali e sulla guerra mediorientale. Kellner chiude la sezione passando a considerare un certo numero di film di *fiction* post-apocalittica degli anni Duemila, che proporrebbero “allegorie del collasso sociale” e riprodurrebbero la politica della paura sfruttata dai politici conservatori al potere, suggerendo “subliminalmente”, aggiunge l’autore, proprio un rapporto tra il “regime” di Bush e Cheney e la disintegrazione della vita sociale e civile che si può vedere, per esempio, in film come *Land of the Dead* (George Romero, 2005; *La terra dei morti viventi* 2005), *28 Days Later* (Danny Boyle, 2002; *28 giorni dopo*) e *Children of Men* (Alfonso Cuarón, 2006; *I figli degli uomini*).

La seconda sezione è dedicata alla classica e ineludibile questione del rapporto tra Hollywood e l’industria televisiva e la rappresentazione dell’Undici Settembre. Si apre con un confronto tra i primi due film hollywoodiani dedicati all’evento, cioè *United 93* (Paul Greengrass, 2006) e *World Trade Center* (Oliver Stone, 2006), e prosegue considerando in dettaglio il controverso film per la TV *The Path to 9/11* (David Cunningham, 2006; *Undici Settembre – Tragedia Annunciata*), che Kellner non esita a definire «Disney Television Republican Propaganda». L’autore, d’altronde, non abbandona mai un tono decisamente appassionato e militante in tutto il volume. La seconda sezione procede prendendo in considerazione altri film e serie televisive, thriller politici in particolare, nel sottotesto dei quali la guerra al terrore giocherebbe un ruolo importante. Film come *Mission Impossible: III* (J.J. Abrams, 2006) e la serie *24* (2001-2010) – audiovisivi che avrebbero contribuito, tra l’altro, a normalizzare la rappresentazione e quindi a legittimare l’uso della tortura da parte degli Stati Uniti. Kellner conclude il capitolo considerando altri film di generi differenti, dallo spielberghiano *War of the Worlds* (2005; *La guerra dei mondi*) ai film apocalittici “cristiani” (la serie *Left Behind* in particolare), ad altri film a basso budget, che rappresenterebbero tutti, per l’autore, allegorie della situazione sociopolitica statunitense. La terza parte di *Cinema Wars* si focalizza esclusivamente su Michael Moore, i suoi film, il suo stile e le sue strategie documentaristiche (il suo “genere”, secondo Kellner), ma anche sui film critici polemicamente dedicati a Moore (come, tra gli altri, *Michael Moore Hates America* [Michael Wilson, 2004]). Kellner, convinto evidentemente dell’assoluta centralità della figura di Michael Moore nel panorama cinematografico degli ultimi anni, iscrive la pratica documentaristica del regista di Flint nella tradizione del documentario “partigiano” e militante. In parti-

colare rapporta il cinema di Moore a quello di Emile de Antonio, cui lo stesso Kellner ha dedicato la curatela di un *reader*, sottolineando differenze e similitudini tra i due autori.

Nella quarta parte del volume viene preso in considerazione un ampio numero di film hollywoodiani, spesso molto popolari e di grande successo, che sarebbero (o almeno conterrebbero) critiche più o meno manifeste all'amministrazione Bush. Tra i tanti titoli citati: thriller politici "realistici" come *The Manchurian Candidate* (Jonathan Demme, 2004), *Syriana* (Stephen Gaghan, 2006), *Lord of War* (Andrew Niccol, 2005) o la trilogia su Jason Bourne, "allegorie" di fantasia come la nuova trilogia di *Star Wars* o *V for Vendetta* (James McTeigue, 2005; *V per Vendetta*), o ancora "satire" come *Silver City* (John Sayles, 2004), *American Dreamz* (Paul Weitz, 2006), *The Simpson: The Movie* (David Silverman, 2006; *I Simpson – Il film*). La quinta sezione, infine, è dedicata ai film sulla guerra irachena. Kellner discute soprattutto i documentari, passando poi a considerare i film di *fiction* che hanno iniziato a raccontare la guerra a partire dal 2007.

Il volume di Kellner intende contestualizzare il cinema statunitense nella situazione sociopolitica degli anni Duemila. In effetti è ben percepibile nel testo di Kellner una certa soddisfazione per il fatto di riferirsi a *quegli* anni al tempo passato, cosa che del resto è sufficiente a giustificare l'operazione critica nel complesso. *Cinema Wars* non è infatti un volume dedicato (esclusivamente) al cinema nell'epoca del terrorismo, ma piuttosto al cinema statunitense dell'epoca dell'amministrazione Bush (2001-2009), e dunque, ponendo un termine *ad quem*, circoscrive un unico corpus costituito da un numero finito di film. Tuttavia, è vero, *Cinema Wars* riflette anche (capitolo 2) sul cinema statunitense dell'epoca del terrorismo. Sorprende, a questo proposito, il fatto che l'autore non prenda in considerazione né citi in bibliografia altri testi recenti sul medesimo argomento, come *Film and Television After 9/11* di Wheeler W. Dixon (2004), o *Firestorm. American Film in the Age of Terrorism* (2009, pubblicato in effetti pochi mesi prima di *Cinema Wars*).

Il cinema di "quegli" anni turbolenti avrebbe rappresentato una nuova "Hollywood Renaissance", simile a quella della New Hollywood tra gli anni '60 e '70, e avrebbe indirizzato una costante critica all'amministrazione conservatrice, da una posizione progressista. È il consueto argomento della "liberalità" di Hollywood, che Kellner assume da sinistra e certo non in senso metastorico, perché egli ribalta di fatto l'approccio al cinema americano che aveva mostrato in *Camera Politica. The Politics and Ideology of Contemporary Hollywood Film*, il volume scritto a quattro mani con Michael Ryan e pubblicato nel 1988, dove sosteneva che il cinema della fine degli anni Settanta avesse anticipato l'elezione di Ronald Reagan. Stavolta invece il cinema americano degli anni Duemila giungerebbe perfino a prefigurare l'elezione di Obama. Un altro esempio eloquente di questo ribaltamento: l'interpretazione della più recente trilogia di *Star Wars* in senso anti-bushista capovolge quella, nell'altro volume, della prima trilogia intesa in senso proto-reaganiano.

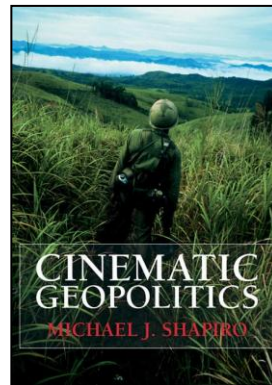
Kellner è interessato a come «visioni cinematografiche critiche e opposte riescono a contrastare ideologie dominanti ed egemonie politiche», e in generale a come idee politiche e sociali vengono articolate e opposte nei film. Non sorprende che l'autore, che è prestatore alla critica cinematografica dagli studi culturali e dalla *critical theory* (è anche specialista di Marcuse), faccia riferimento esplicito, per l'approccio metodologico, allo studio seminale di Siegfried Kracauer sul cinema tedesco (che a volte sembra perfino riaffiorare nella discussione di film particolarmente cupi, come *Sweeney Todd: The Demon Barber of Fleet Street* [Tim Burton, 2007; *Sweeney Todd: il diabolico barbiere di Fleet Street*] o *V per Vendetta*). Il metodo che dice di seguire è quello "diagnostico" e "allegorico" – ed è chiara, nell'uso di questo termini, oltre all'eredità kracaueriana, l'influenza della teoria cinematografica di Jameson (più che altro nella terminologia, in realtà). Altra terminologia deriva evidentemente dai *cultural studies* britannici: i singoli film "codificano" nella rappresentazione, o "traducono" (*transcode*), discorsi politici liberali o conservatori.

L'ampiezza dell'argomento affrontato obbliga spesso l'autore a una trattazione sbrigativa della moltitudine dei film citati (e lo costringe anche a qualche omissione notevole: per esempio Kellner discute diversi film "minori" su Guantanamo, ma poi dimentica *The Road to Guantanamo*). Questo è forse uno dei limiti del volume, che diventa più interessante e convincente quando riesce a distendere il discorso dedicando più spazio a singoli film e audiovisivi, o a sottogeneri definiti (o a particolari situazioni produttive, come quella dei documentari prodotti da Robert Greenwald).

Altri limiti di *Cinema Wars* risiedono nella prospettiva analitica adottata. Non che la volontà di ricercare discorsi politici nel cinema dello scorso decennio faccia violenza ai film o imponga loro una lettura aberrante. Al contrario, sebbene Kellner insista sull'aspetto "allegorico" del cinema preso in considerazione, i film citati sembrano spesso discussi in modo fin troppo "letterale", e talvolta quasi superficiale. Non di rado Kellner si limita a riferire un'interpretazione facile o non particolarmente raffinata dei film, e a trovare immediate connessioni tra gli eventi e i personaggi rappresentati e la realtà storica. Tra i tanti esempi possibili: la sola presenza del petrolio farebbe di *There Will Be Blood* (Paul T. Anderson, 2007; *Il petroliere*) un'allegoria sulla famiglia Bush; *Charlie Wilson's War* (Mike Nichols, 2007; *La guerra di Charlie Wilson*) rappresenta, e quindi è, la celebrazione patriottica di un eroe imperialista. Una delle interpretazioni apparentemente più originali e creative, quella dei prequel di *Star Wars*, è in fondo suggerita dallo stesso Lucas. Metafore e allegorie, per come sono intese da Kellner, rischiano d'altra parte addirittura di impoverire il senso dei film: per esempio Golia, nella grande metafora di *In the Valley of Elah* (Paul Haggis, 2007; *Nella Valle di Elah*), sarebbe semplicemente "l'apparato statale". Ma forse il maggiore limite di *Cinema Wars* sta nel fatto che la "prospettiva diagnostica" viene intesa esclusivamente in senso contenutistico. Kellner si focalizza sulle trame, o piuttosto su singoli elementi particolarmente espliciti di esse, e non parla mai di immagini, di stile, o di modelli narrativi, né di un "visibile sociale" degli anni Duemila (Pierre Sorlin,

d'altronde, non è nemmeno citato). Per quanto riguarda la discussione dei rapporti tra Hollywood e Washington è forse preferibile il volume di qualche anno fa (2003, riedito con un nuovo titolo e ampliato l'anno scorso) di Jean-Michel Valantin, *Hollywood, Le Pentagone et Washington*, che però non circoscriveva l'attenzione ai soli film più recenti. *Cinema Wars* è comunque un volume prezioso e di grande interesse purché lo si legga come un testo storiografico più che come un testo raffinatamente culturalista. Purché lo si intenda cioè soprattutto come un coraggioso tentativo di riassumere sistematicamente e di considerare complessivamente il cinema americano di un intero decennio.

GIORGIO AVEZZÙ



Michael J. Shapiro

CINEMATIC GEOPOLITICS

Routledge, Abingdon-New York 2009

pp. 177

Il volume di Shapiro è il risultato e la rielaborazione di un paio di esperienze che egli ritiene siano state fondamentali per la messa a punto delle proprie idee a proposito di una "geopolitica cinematografica": un corso specialistico di "Film-geopolitics" tenuto all'Istituto di Studi Internazionali della Pontificia Università Cattolica di Rio de Janeiro nel 2007, e soprattutto, prima ancora, la partecipazione alla giuria del Tromsø International Film Festival (TIFF), dove doveva assegnare il premio per il migliore *peace film*. Lì, in un luogo del tutto particolare,

il festival cinematografico, una sorta di «eterotopia cinematografica», come la chiama, avrebbe pensato per la prima volta alle relazioni tra il cinema e «la geo- e bio-politica della guerra e della pace».

Anche *Cinematic Geopolitics*, come *Cinema Wars*, è scritto da un autore che proviene dalla *critical theory* statunitense militante. Il volume di Shapiro è però decisamente più impegnativo di quello di Kellner. In *Cinematic Geopolitics* sono citati e usati massicciamente Kant, Deleuze, Rancière, Siegfried Kracauer (citato per *Theory of Film*, stavolta, e ribattezzato curiosamente Friedrich Kracauer più di una volta nel testo, per errore) e Fredric Jameson, tra i tanti altri.

Shapiro, pur dedicando diverse pagine alla “nuova cartografia violenta” del dopo-Undici Settembre, non fa del cinema statunitense contemporaneo l’unico oggetto del proprio interesse, ma prende invece in considerazione anche alcuni esempi del cinema del dopo-guerra fredda, e altri ancora secondo un criterio che non è esattamente geografico né temporale. Tra i film sui quali l’analisi si sofferma maggiormente: *The Pledge* (Sean Penn, 2001; *La promessa*), *The Road to Guantanamo* (Michael Winterbottom, Mat Whitecross, 2006), *The End of Violence* (Wim Wenders, 1997; *Crimini Invisibili*), *Salvador* (Oliver Stone, 1986), *No Man’s Land* (Denis Tanovic, 2001; *No Man’s Land – Terra di nessuno*), *The Fog of War – Eleven Lessons from the Life of Robert S. McNamara* (Errol Morris, 2003; *The Fog of War*), *The Cats of Mirikitani* (Linda Hattendorf, 2006), *Dirty Pretty Things* (Stephen Frears, 2002; *Piccoli affari sporchi*), *Priyatel pokoynika* (Leonyd Boyko, Vyacheslav Krishtofovich, 1997; *A Friend of the Deceased*), *The Deer Hunter* (Michael Cimino, 1978; *Il cacciatore*), *The Thin Red Line* (Terrence Malick, 1998; *La sottile linea rossa*).

Shapiro è interessato a come il cinema dà forma e riproduce, o contesta, i discorsi dominanti della politica internazionale. Anch’egli cita i concetti jamesoniani di inconscio geopolitico e di allegoria, ma li usa con maggior rigore rispetto a Kellner (un paragrafo è perfino intitolato eloquentemente “Updating the geopolitical aesthetic” e si propone come una postilla d’aggiornamento al volume di Jameson

sul cinema pubblicato all’inizio degli anni Novanta). L’autore crede che il cinema abbia aiutato e sostenuto, nel Novecento, l’articolazione di progetti di costruzione e di affermazione degli Stati nazionali, ma che al volgere del millennio abbia assunto un ruolo più critico, di disturbo, di decostruzione e di deformazione centrifuga e postnazionale. Perciò i film avrebbero guadagnato una nuova “rilevanza etico-politica” che fondamentalmente consisterebbe nel tentativo di contestazione delle “geostrategie dominanti”.

L’interesse di Shapiro trascende spesso la semplice trama del film, e l’attenzione è diretta principalmente all’*imagery* e soprattutto alla rappresentazione degli spazi narrativi e al modo in cui essi vengono usati per descrivere, per interpretare ed eventualmente deformare un inconscio geopolitico mondiale. In quest’opera di mappatura e di messa a fuoco degli “spazi di coercizione e di violenza” su scala mondiale, ha particolare rilevanza il cinema di genere bellico e, a monte, le stesse tecnologie militari, che, sempre, avrebbero cercato di costruire una particolare e violenta “logistica della percezione” (Virilio è ovviamente tra gli autori citati).

Malgrado evidenti similitudini, anche ideologiche, tra i due autori, il volume di Shapiro ha un approccio in un certo senso opposto e complementare rispetto a quello mostrato da Kellner in *Cinema Wars*. Da un lato Shapiro non traccia confini per la propria analisi, né geografici né temporali, ma limita molto il numero di film presi in considerazione (in confronto a Kellner). Dall’altro, rispetto alla “leggerezza” bibliografica e alla (eccessiva) facilità di lettura di *Cinema Wars*, *Cinematic Geopolitics*, ben più solido e impegnativo, propone un massiccio dispiegamento di teoria, o forse addirittura un sovrainvestimento di teoria sproporzionato rispetto all’argomento in analisi, che rende la lettura talvolta faticosa e difficile.

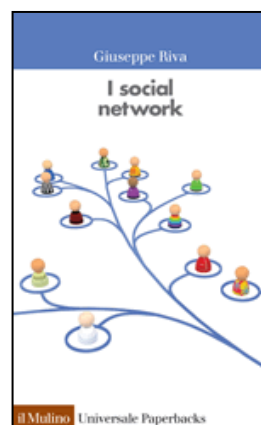
Per quanto riguarda la scelta dei film, inoltre, Shapiro opera una selezione discutibile, e forse un po’ troppo arbitraria. *Cinematic Geopolitics* non pretende certo di essere esaustivo, e tuttavia colpisce che nella scelta filmografica Shapiro si soffermi più che altro su film con un carattere riconoscibilmente

autoriale, ma in definitiva non esattamente *art-house* (Penn, Frears, Winterbottom, Wenders, Stone, Cimino, Malick), a parte che per qualche eccezione rappresentata da film di un cinema davvero marginale (una stravaganza analoga, d'altronde, a quella che aveva orientato la scelta dei film trattati da Jameson in *The Geopolitical Aesthetic*). Invece stupisce che manchi un vero ed esplicito riferimento al cinema cosiddetto “transnazionale”, al cinema della diaspora, dell'esilio, insomma al cinema “accentato” teorizzato da Hamid Naficy che, mai citato in *Cinematic Geopolitics*, avrebbe forse giovato parecchio a una discussione sul cinema “geopolitico”. Quando Shapiro discute – ma a proposito di Kant e del sublime kantiano! – della «possibilità di una pluralità di luoghi dell'enunciazione [che] metta in discussione le prospettive istituzionalizzate che dominano i discorsi politici», ci si sarebbe proprio aspettato che l'autore, pure senza allentare le maglie dei propri riferimenti filosofici, citasse anche l'*accented cinema*, per come è trattato da Naficy, o che citasse Homi Bhabha (anch'egli mai nominato) e la sua definizione del “terzo spazio” (*third space*) dell'enunciazione, spazio di negoziazione e di traduzione culturale. Un concetto nato, non a caso, in riferimento al “Terzo Cinema”, e diventato cardinale negli studi postcoloniali e non solo.

A questa dimenticanza filmografica e teorica (che sorprende proprio vista l'abbondante e impegnativa bibliografia del volume, alla quale si è accennato) fa eco la mancanza di un vero riferimento al cinema “commerciale” contemporaneo. Sono soltanto nominati, in *Cinematic Geopolitics*, film “hollywoodiani” come *Shooter* (Antoine Fuqua, 2007), *The Bourne Ultimatum* (Paul Greengrass, 2007; *The Bourne Ultimatum – Il ritorno dello sciacallo*), *Lions for Lambs* (Robert Redford, 2007; *Leoni per agnelli*), *In the Valley of Elah* (Paul Haggis, 2007; *Nella valle di Elah*), *Rendition* (Gavin Hood, 2007; *Rendition – Detenzione illegale*) e *Redacted* (Brian De Palma, 2007); semplicemente citati in questa sequenza. Shapiro sembra quasi rifiutare, quindi, di guardare seriamente a quei film “popolari” che invece Kellner ha discusso, ma troppo velocemente.

Ciò che probabilmente è più degno di nota del denso volume di Shapiro è il serio approccio spaziale dell'analisi “politica” dei mondi narrativi dei film considerati. Un approccio che, debitore nei confronti di Jameson, è ben diverso dal rilevamento che ha fatto Kellner di elementi (troppo) esplicitamente “politici” nelle trame dei film.

GIORGIO AVEZZÙ



Giuseppe Riva
I SOCIAL NETWORK
 Il Mulino, Bologna 2010
 pp. 190

Facebook, LinkedIn, Twitter sono termini ormai entrati nel vocabolario comune, che occupano i nostri discorsi e influenzano le nostre relazioni. Dal dicembre 2009, i social network sono diventati la destinazione più popolare del web dopo aver superato motori di ricerca, siti d'informazione, d'acquisto e giochi online. Nel volume *Social network*, Giuseppe Riva cerca di definire se siamo davanti a una moda passeggera o se stiamo vivendo un cambiamento permanente nei nostri processi di comunicazione e interazione sociale.

L'analisi comincia con una retrospettiva storica dell'evoluzione tecnica dei social network, che nascono – contrariamente al pensiero comune – molto prima della messa online della prima rete sociale (SixDegrees.com nel 1997). Un'evoluzione che inizia già con il mutamento del computer da

calcolatore a medium e con l'applicazione delle nuove potenzialità alla comunicazione testuale: posta elettronica, newsgroup, chat e Mud (Multi User Dimension). In un secondo momento con l'emergere del *Web* e della comunicazione multimediale si moltiplicano portali, siti di ricerca, webmail, webchat, chat ipermediali e la messaggistica istantanea. Con l'affermarsi del *Web 2.0* – definizione data nel 2004 da O'Reilly Media, editore americano, a una serie di conferenze aventi per oggetto una nuova generazione di servizi Internet che enfatizzano la collaborazione online e la condivisione tra utenti – fioriscono sistemi che aiutano l'utente a diffondere le informazioni rilevanti (gli aggregatori Rss), a creare contenuti originali (i blog), a organizzare un'attività, discutere i diversi compiti e condividere in tempo reale i risultati (i wiki). La maggior parte delle funzioni presenti nei moderni social network erano già disponibili separatamente nei diversi strumenti che li hanno preceduti. Tuttavia, facendo riferimento alla definizione delle ricercatrici Danah Boyd e Nicole Ellison, si può parlare di social network solo se di fronte a uno *spazio virtuale* che annoveri tre caratteristiche: la possibilità di realizzare e presentare un proprio profilo, di creare una rete di altri utenti con cui comunicare e di analizzarne le caratteristiche. La prima rete che abbia aggregato tutte queste possibilità è stata SixDegrees.com, seguita da Ryze.com, Friendster e dai più conosciuti MySpace, Facebook e Twitter.

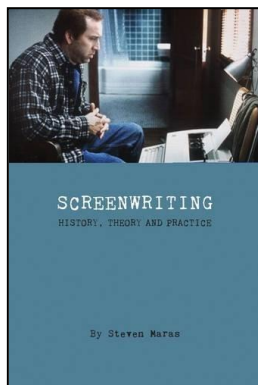
Se nei primi due capitoli, l'approccio di Riva è storico-descrittivo, dal terzo capitolo, l'autore si sofferma a definire una sorta di etnografia dei social network analizzandone le modalità d'uso da parte degli utenti e gli effetti che l'uso ha su di essi. Il primo aspetto preso in considerazione è l'opportunità, offerta dai social network, di mettere in contatto il mondo reale con quello virtuale dando vita a reti sociali ibride caratterizzate da legami con persone che spesso non si conoscono personalmente e insieme alle quali si costituisce un *capitale sociale* con indubbi vantaggi basati sullo sfruttamento di legami deboli. Gli effetti innescati dall'interazione con i nuovi media comunicativi

sono studiati dalla psicologia dei nuovi media, chiamata anche *cyberpsicologia*.

Negli ultimi due capitoli, sono affrontate le opportunità a disposizione dell'utente dei social network: la creazione di *Se possibili* (*self empowerment*), la seduzione e la ricerca dell'amore, l'organizzazione di un gruppo creativo, la segnalazione pubblicitaria. I social network permettono di decidere come presentarsi, come svelarsi all'altro per sedurlo, come raccontarsi e raccontare un progetto che può essere condiviso.

Riva non manca di segnalare il *lato oscuro* dei social network, ovvero i comportamenti disfunzionali che danno vita a nuovi problemi: i fenomeni di cambiamento d'identità (*gender swapping, fake*), i comportamenti aggressivi (*stalking e troll*), la violazione e la manipolazione dell'informazione (*hacking, spyware, phishing, lurking*), l'abuso e la distribuzione dell'informazione (*spamming*).

GISELLA CARELLI



SCREENWRITING

History, Theory and Practice

Wallflower Press, London-New York 2009
pp. 228

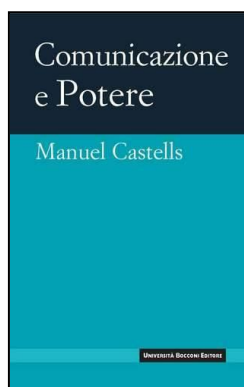
Con una campata che va dal cinema delle origini agli orizzonti aperti dalle nuove tecnologie stereoscopiche, l'australiano Steven Maras pone al centro della sua disamina una domanda centrale – “cosa significa scrivere per il cinema?” – raccomandando di non prendere il termine *screenwriting* nell’accezione classica, aprendosi bensì a possibilità che contemplano modi di scrittura che valichino la pagina scritta. Fondamentale, per l’autore, è intendersi sulle nozioni di *Conception* ed *Execution* – relative alle fasi di riproduzione e produzione vera e propria di un film – che, a seconda dei passaggi storici e delle cinematografie nazionali, sono da pensare come momenti del processo produttivo diacronici o sincronici. *Screenwriting* è il risultato di una ricerca che riunisce spunti di diversa natura – alcuni più teorici, altri di tipo storiografico, altri ancora più simili a libere suggestioni – dichiarando, per la comprensione stessa dell’argomento, l’irrinunciabilità di ognuno di essi. Lontano dalla cerebralità a volte concettosa di alcune derive dei *Film Studies*, ma anche dal pragmatismo spesso riduttivo di certi teorici della sceneggiatura americani, Maras getta un ponte tra mondi apparentemente lontani (la teoria e la pratica, ma anche il passato e il futuro) con diversi meriti. Prima di parlare della sovversione delle regole, per esempio, riconosce la loro importanza per l’evoluzione del mezzo cinematografico. Senza idolatrare i modelli – anzi prendendone le distanze – recupera in modo critico una disciplina spesso sottovalutata in ambito accademico, la storia della manualistica americana, assegnandole comunque un ruolo fon-

damentale all’interno della storia delle idee e della loro diffusione.

In questi termini, dimostra come l’attività di sistematizzazione delle tecniche di scrittura, addirittura febbrile nel primo decennio del Novecento, dica molto del contesto produttivo e sociale di riferimento e possa aiutare a cogliere alcune logiche dei processi produttivi nel cinema hollywoodiano del nuovo secolo. Oltre la comprensione del ruolo dello sceneggiatore e la conoscenza delle regole della scrittura, il suo lavoro si spinge su terreni esplorati ancora con timidezza, come nella provocazione di Ken Dancyger e Jeff Rush (*Alternative Scriptwriting. Writing beyond the Rules*, Focal Press, Boston 1995; tr. it. *Il cinema oltre le regole. Nuovi modelli di sceneggiatura*, Rizzoli, Milano 2000), per portarsi ancora più lontano – ed è una parte del libro che promette di lanciare nuove sfide – proponendo un “approccio pluralistico” alla scrittura per il cinema. Secondo questo criterio, bisogna scindere la nozione di “sceneggiatura” da quella di “scrivere per lo schermo”: è un concetto che attraversa l’intero volume ma che, nelle ultime pagine – attraverso vari contributi che vanno dalle tecniche di improvvisazione sui set di Mike Leigh ai metodi lavorativi di campioni dell’immaginario come George Lucas e James Cameron – s’inoltra più profondamente nel quesito se il senso di un film possa essere comunicato senza passare attraverso il medium sceneggiatura.

Le nozioni di “autore” e di “creazione” sono messe alla prova da tecnologie sempre più sofisticate, il cui avvento sta modificando in maniera rilevante la prassi produttiva hollywoodiana. Secondo l’autore le nuove tecniche stereoscopiche permetterebbero all’atto creativo originario di avvicinarsi, come tempi e modalità, alla fase più propriamente realizzativa, consentendo proprio la sovrapposizione di *Conception* ed *Execution*, al centro della riflessione sulla comprensione stessa dell’oggetto sceneggiatura; oggetto dal significato instabile e incerto già quando era ancorata alla carta, divenuta ora pratica ancora più dinamica ed elusiva.

RAFFAELE CHIARULLI



Manuel Castells

COMUNICAZIONE E POTERE

Università Bocconi, Milano 2009

pp. 665

Nella società in rete, giornali, radio, televisione e Internet non sono più il “quarto potere”, ma l’essenza stessa dell’autorità e del dominio. I *media* sono quindi lo strumento stesso di legittimazione del potere: una visione che si allontana dalla teoria liberale classica del potere, fondata sull’utilizzo legittimo della forza fisica da parte dello Stato. È questa la tesi centrale dell’ultimo lavoro di Manuel Castells, *Comunicazione e potere*. Il sociologo, da sempre attento alle nuove dinamiche della società connessa in rete, prende le mosse a partire dalla sua opera più importante, la trilogia sull’*Era dell’informazione*, scritta negli anni Novanta. Ricostruita la definizione di rete, come un insieme di nodi interconnessi, privi di un centro ed estremamente flessibili, Castells intende dimostrare che, nonostante la nuova società globale sia profondamente diffusa e frammentata, il potere rimane concentrato nelle mani di pochi grandi soggetti. Sono le reti stesse a controllare la società e in questo tessuto si innesta il concetto di “attore-rete”.

Se le reti differiscono per obiettivi, tutte però generano “materiale culturale”, che rappresenta l’elemento essenziale per la coesione e il funzionamento della società in rete. Le idee insite nel materiale culturale possono raggiungere la popolazione di ciascuna rete soltanto attraverso l’esposizione alla comunicazione. Pertanto “il controllo delle reti

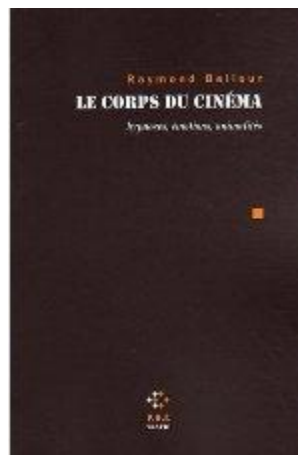
di comunicazione, o l’influenza su di esse, e la capacità di creare un efficace processo di comunicazione e di persuasione” (p. 47) rappresenta la chiave di volta per l’esercizio del potere all’interno della nuova società.

Rivisitando le teorie di Antonio Damasio in campo neuroscientifico, Castells fonda le premesse di tutta la sua analisi del rapporto tra media e politica sull’assunzione che “le relazioni di potere sono in larga misura basate sulla capacità di plasmare la mente umana mediante il trasferimento di senso attraverso la costruzione di immagini” (p. 241). In questo scenario il ruolo delle nuove tecnologie digitali è inevitabilmente strategico, perché i messaggi politici e i leader non presenti sui media non esistono nella mente del pubblico. Nella società globale in rete la politica è ormai “informazionale”, cioè inevitabilmente legata alla circolazione di messaggi. Ma questo è soltanto il punto di partenza della nuova politica, che diventa sempre più mediatica e sempre più scandalistica. Per ottenere consensi si rivela utile abbattere l’avversario, facendo cadere su di lui un alone oscuro e negativo. È per questo che nelle campagne i candidati cercano gli scandali, spiando gli avversari e denunciandone i misfatti, fino a manipolare le informazioni in loro possesso, facendo leva sulle emozioni del pubblico. La politica diventa tele-centrica, perché la tv è ancora il mezzo per eccellenza per raggiungere e influenzare un’ampia fascia di persone, anche se il pubblico non è più di massa, ma segmentato e diffuso lungo un articolato complesso multimediale. Per i leader politici è quindi fondamentale accedere ai media, passando attraverso accordi con i grandi gruppi mediali. Tra i vari *case studies* riportati da Castells, il più emblematico è rappresentato dal magnate Rupert Murdoch, che grazie alla “sua rete multimediale della News Corporation” ha potuto sostenere le dinamiche politiche in diversi paesi occidentali, riuscendo a far approvare leggi a vantaggio del suo business. L’esercizio del potere nella società diventa ancora più complesso in presenza di reti digitali, che amplificano la diffusione dei messaggi con la viralità e ne fanno perdere il controllo.

La principale critica che sembra opportuno muovere all'opera di Castells è quella di un approccio deterministico, secondo cui le principali dinamiche sociali e il comportamento dei singoli individui sono condizionati in larga misura dall'innovazione tecnologica, vista come motore essenziale di uno sviluppo processuale. In effetti, nonostante il sociologo abbia difeso in più occasioni le sue opere dalle "accuse" di determinismo tecnologico, non è facile sfuggire a tali critiche perché nel corso del saggio l'autore sottolinea costantemente il ruolo dell'innovazione tecnologica nel contrasto tra le logiche del potere classico dei *mass media* e quelle dei *new media* (comunicazione mobile e Internet).

Se, da un lato, Castells riconosce un ruolo importante agli attori sociali nell'organizzare forme di contropotere, in grado di opporsi al dominio delle reti dominanti, dall'altro fa notare come tali forme di contropotere non possano affermarsi ed essere veicolate al di fuori dei mezzi di comunicazione. Le logiche di costruzione e disaggregazione del potere sono pertanto fortemente dipendenti dalla tecnologia e dall'innovazione tecnologica, che ha portato alla nascita dell'"auto comunicazione di massa". Ed è proprio in questo nuovo ambiente fatto di connessioni punto a punto che si può generare dal basso un contropotere, volto a scalzare le reti dominanti e a imporre nuove immagini nella mente del pubblico. Per riuscire a essere efficace, il contropotere deve però accedere ai mass media, attraendo la loro attenzione, attraverso movimenti sociali di impatto, *media events* e forti propagande su Internet. Castells manca qui di analizzare in profondità il rapporto tra le logiche di potere e contropotere, limitandosi a osservare che i *new media* permettono di esercitare forti pressioni, modificando i detentori del potere, ma non le modalità con cui questo viene esercitato. I movimenti sociali che riescono a penetrare i mass media e a entrare nell'attenzione del pubblico possono pertanto affermare idee e valori nuovi, ma non escono dall'inevitabile logica del potere concentrato.

FRANCESCA BURICETTI



Raymond Bellour

LE CORPS DU CINÉMA

Hypnos, émotions, animalités

P.O.L., Paris 2009

pp. 637

Raymond Bellour appartiene alla famiglia dei cosiddetti "teorici di campo". Durante gli anni Settanta, nello stesso periodo in cui Christian Metz pubblica *Le Signifiant imaginaire* (Union générale d'éditions, Paris, 1977; tr. it. *Cinema e psicanalisi*, Marsilio, Venezia, 1980), Bellour si impone come uno dei principali artefici della svolta testualista che apre la porta alla seconda stagione della semiologia del cinema francese. Le sue analisi filmiche, pubblicate a partire dalla fine degli anni Sessanta, contribuiscono ad alimentare il dibattito su cinema e psicanalisi, oltretutto a consacrare alcune pagine memorabili, dedicate in particolare a Hitchcock, Lang e Minnelli, come autorevole punto di riferimento teorico per l'analisi del film. I cinefili francesi trovano raccolti in un volume tutte queste analisi fin dal 1979, anno della prima edizione di *L'Analyse du film* (Albatros, Paris). I cinefili italiani hanno dovuto invece attendere oltre 25 anni per avere una traduzione del libro, pubblicata solo nel 2005 (*L'analisi del film*, Kaplan, Torino).

Ci si augura che una sorte differente possa toccare al nuovo libro di Bellour, che ridisegna i confini della teoria del cinema, tentando di «capire meglio che cos'è uno spettatore cinematografico, un corpo di spettatore preso nel corpo del cinema». Il vo-

lume è costruito, come ci ha abituato l'autore, a partire da una moltitudine di analisi di film, frutto di una ricerca condotta nel corso del tempo in buona parte sulle pagine di «Trafic», la rivista fondata nei primi anni Novanta dal compianto critico francese Serge Daney (1944-1992).

Giunto sulla settantina, Bellour consegna alle stampe un'opera monumentale che ha tutta l'aria di essere una sorta di testamento intellettuale. Il complemento del titolo ospita tre sostantivi (ipnosi, emozioni, animalità) che definiscono le tre grandi tematiche che danno il titolo alle tre sezioni del libro e attorno alle quali *Le Corps du cinéma* prende forma. Il nodo teorico che Bellour tenta di sciogliere è un nodo "caldo" con cui si confronta attualmente la teoria del cinema. Si veda ad esempio il recente volume di Thomas Elsaesser e Malte Hagener, i quali, pur in un prospettiva di più corto respiro, si ritrovano a navigare nelle stesse acque: «Come si comporta il film rispetto al corpo (dello spettatore)?» – si chiedono i due autori (*Filmtheorie. Zur Einführung*, Junius, Hamburg; tr. it. *Teoria del film. Un'introduzione*, Einaudi, Torino, 2009). Impossibile ricostruire in poche righe il filo del ragionamento che porta Bellour, nel corso di oltre seicento pagine, a tentare di rispondere a domande come questa. La speranza è che qualche editore di casa nostra permetta in tempi brevi al lettore italiano di conoscere questo studio così ricco di prospettive per il futuro della teoria del cinema.

MARCO MUSCOLINO



Roger Silverstone

MEDIAPOLIS

La responsabilità dei media nella civiltà globale

Vita&Pensiero, Milano 2009

pp. 314

Il mondo della comunicazione vive oggi un periodo di profonda crisi – crisi morale, etica e politica – che a sua volta riflette la crisi di una società sempre più minacciata da un «inquinamento mediatico» che sembra risucchiarla progressivamente in un vortice di incomunicabilità e disumanità. Tuttavia sono proprio i media, ovvero l'uso responsabile degli stessi, l'unico reale strumento cui la società può fare affidamento per la ricostruzione di uno spazio sociale, civico e morale in cui intessere nuove e più durature relazioni. È da queste premesse e attorno a questi temi che si sviluppa l'ultima riflessione di Roger Silverstone, pioniere nello studio dei media e acuto osservatore del modo attraverso cui essi rappresentano il mondo e influenzano le persone. Una riflessione accurata, attenta, partecipata, che testimonia la grande sensibilità di Silverstone nei confronti di questi problemi e, nel contempo, conferma la sua capacità di approcciare temi complessi attraverso una prospettiva di indagine in cui la sociologia, la filosofia, l'antropologia, la politologia si incontrano e si contaminano a vicenda.

L'idea chiave attorno alla quale ruota la riflessione proposta da Silverstone è riassunta nel termine *mediapolis*, che funge anche da titolo per il volume. Come lo stesso autore osserva, la *mediapolis* rappre-

senta una «condizione d'essere dei media di comunicazione», e nel contempo il «contesto in cui le relazioni tra il sé e l'altro si intrecciano nell'arena pubblica globale». «Spazio mediato dell'apparire e nel quale il mondo appare», nella *mediapolis* ciascuno ha la possibilità di «entrare in contatto con chi ci somiglia e con chi è diverso da noi». E il nostro «essere umani (o disumani)» acquista sostanza «grazie alla comunicazione che la *mediapolis* veicola nel suo spazio». Ne deriva che qualsiasi società che aspiri a essere «genuinamente civile, sensata ed etica» nonché espressione di una «cittadinanza globale», deve «necessariamente considerare e prendere sul serio le modalità con cui, oggi, i mezzi di comunicazione di massa rappresentano il mondo». Qui si innesta la seconda parte del ragionamento di Silverstone che, dopo aver affermato il ruolo che i media svolgono nella società, si sofferma a riflettere sulle modalità attraverso cui i media stessi assolvono (o dovrebbero assolvere) alla loro funzione di mediatori. I mezzi di comunicazione hanno infatti un «ruolo unico nell'arena della cultura globale», in quanto essi offrono la «cornice tecnologica e culturale che rende possibile la connettività, sia essa positiva o negativa, senza la quale il globo sarebbe solo l'ombra di ciò che è». Essi offrono altresì le risorse che «permettono di calare le possibilità e le potenzialità della connettività nella nostra vita di ogni giorno». Tuttavia, è proprio in ragione del ruolo cui essi assolvono che ai media, oggi più che mai, si chiede di agire con responsabilità, perché è nell'assunzione di questa stessa responsabilità che essi diventano «eticamente costitutivi». Ma, e qui sta l'altra idea forte che Silverstone propone nel volume, la responsabilità dei media è anche la responsabilità di tutti noi che, produttori e fruitori dei media, siamo chiamati a giocare un ruolo fondamentale nella costruzione di uno «spazio di moralità e di responsabilità, di obblighi e di giudizio».

MARICA SPALLETTA



Peppino Ortoleva

IL SECOLO DEI MEDIA

Riti, abitudini, mitologie

Il Saggiatore, Milano 2009

pp. 334

Adottando una prospettiva di tipo storico, Peppino Ortoleva, docente di Storia dei mezzi di comunicazione all'Università di Torino, fondatore e presidente della società di ricerca Mediasfera, si propone di fornire una ricostruzione dei processi che hanno portato allo sviluppo dei mezzi di comunicazione nel Novecento. L'autore intende soffermarsi sulla «vasta e ingombrante eredità» che il secolo scorso ha lasciato, recuperando anche alcune delle teorie che l'hanno attraversato, tra cui in particolare quelle di Marshall McLuhan. Oltre all'analisi delle trasformazioni che hanno attraversato i media e la società, il libro evidenzia come alcune caratteristiche considerate tipiche dei nuovi media fossero in realtà già presenti nei mass media novecenteschi. Per l'autore, la definizione di «nuovi media» risulta dunque impropria perché «tutti i media sono stati «nuovi» prima di radicarsi nella vita sociale». L'attenzione di Ortoleva si concentra dunque non sulle rivoluzioni, sui grossi avvenimenti ma piuttosto sulle pratiche medialità quotidiane, su «fenomeni inavvertiti ma non meno sorprendenti», dedicandosi a «smontare i meccanismi apparentemente più ovvi delle abitudini». In questo, *Il secolo dei media* recupera e approfondisce la prospettiva già adottata nel precedente *Mediastoria*, relativa alle implicazioni che i media hanno apportato nei riti e miti mo-

derni. Si assiste infatti nel Novecento a un processo di de-ritualizzazione della vita sociale, in cui emergono riti e miti a «bassa intensità», caratterizzati dalla continua ripetizione e banalizzazione di formule codificate, «cerimoniali instant, fondati non tanto sulla condivisione di valori quanto sul radicarsi, magari effimero ma dilagante, di abitudini comuni». L'effetto di ripetizione e ridondanza è all'origine inoltre, secondo l'autore, di radicali cambiamenti negli usi e costumi, che hanno portato alla caduta di alcuni tabù millenari: quello legato all'atto del giuramento o del prestare la parola d'onore, e quello relativo alla rappresentazione del sesso. Nella parte centrale del libro, Ortoleva si sofferma infatti ad analizzare come i media abbiano contribuito a determinare cambiamenti generalmente inavvertiti, relativi alla libera(lizza)zione della pornografia. Infine, nella parte conclusiva del libro, l'autore intende dimostrare come forme culturali novecentesche affermatesi con l'avvento dei mezzi di comunicazione rispondano solo apparentemente a bisogni naturali dell'uomo, come quelli di informazione, delle passioni collettive degli sport di massa, e della musica leggera. In particolare, attraverso una critica definita «radicale», l'autore si prefigge di dimostrare come l'informazione non risponda a un bisogno naturale di orientamento all'interno del mondo, ma nasca piuttosto «da un processo storico articolato e complesso». L'apparente naturalità e banalità dei media rende pertanto difficile considerarli «fenomeni storicamente determinati», nel secolo appena passato, appunto *Il Secolo dei media*.

SILVIA TARASSI



Michel Chion

LE COMPLEXE DE CYRANO

La Langue parlée dans les films français

Cahiers du cinéma, Paris 2008

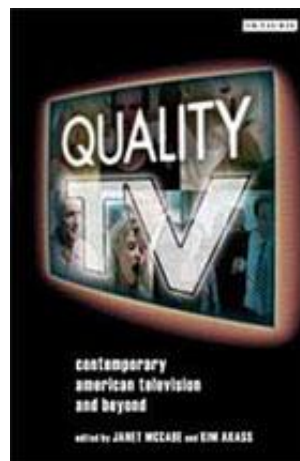
pp. 190

La lingua francese parlata al cinema: argomento non familiare al pubblico italiano, se non nella sua versione parodica. Il pensiero corre a Totò che, in *Totò, Peppino e la... malafemmina* (Camillo Mastrocinque, 1956), è a Milano e si rivolge al «generale austriaco» in un improbabile *slang* franco-tedesco. Oppure ad Alberto Sordi che, in *Guardia, guardia scelta, brigadiere e maresciallo* (Mauro Bolognini, 1956), sostiene l'esame da vigile internazionale e si ritrova a tradurre in francese «il giardino di mia zia è pieno di fiori». Insomma, niente di più lontano dai contenuti dell'ultimo libro di Michel Chion, che dà alle stampe un nuovo capitolo delle sue ricerche sul sonoro cinematografico (la *summa* avanzata, ma non definitiva, del suo pensiero teorico sul cinema come «arte sonora» è contenuta in *Un Art sonore, le cinéma. Histoire, esthétique, poétique*, Cahiers du cinéma, Paris 2003; tr. it. *Un'arte sonora, il cinema. Storia, estetica, poetica*, Kaplan, Torino 2007).

Le Complexe de Cyrano ospita una serie di articoli sulla lingua francese parlata al cinema, in un originale percorso di rilettura della storia del cinema sonoro francese che va da *Sous les toits de Paris* (René Clair, 1930; *Sotto i tetti di Parigi*) a *Flandres* (Bruno Dumont, 2006; *Fiandre*). Fa da filo rosso ai singoli capitoli, costruiti ognuno attorno a un singolo film, la figura di Cyrano (con riferimento al personaggio

del dramma di Rostand, e non al personaggio storico). Cyrano incarna alcuni tratti nazionali distintivi, come l'individualismo e l'abilità verbale giocata sul piano dell'affermazione di sé, che Chion ritrova nel corso delle sue analisi filmiche *superficiali*. Esempio in questo senso, tra gli altri, il personaggio di Michel Poiccard che, nel finale di *À bout de souffle* (Jean-Luc Godard, 1960; *Fino all'ultimo respiro*), sembra quasi voler sfidare i suoi interlocutori. Il risultato è un interessante mosaico che sfugge al rischio dell'autoreferenzialità, dell'indagine estetica tutta conclusa nel proprio recinto linguistico (siamo infatti dalle parti della glottologia applicata agli studi sul cinema), ma che difficilmente troverà una traduzione (non bisogna dimenticare però che, in ambito italiano, Sergio Raffaelli conduce ricerche analoghe). *Le Complexe de Cyrano* andrebbe infatti *doppiato*, tenendo conto delle versioni italiane dei film analizzati. Ma questo produrrebbe esiti insensati: basti pensare di nuovo alla scena finale di *Fino all'ultimo respiro*, in cui Poiccard, interpretato da Belmondo, dice a Patricia: «Sei proprio schifosa». E Patricia: «Che ha detto?». L'ispettore riferisce: «Ha detto che lei è schifosa». E Patricia conclude: «Che cosa è schifosa?». Il problema sta nel fatto che questo scambio di battute, nella versione francese, ha un *incipit* che la versione italiana disambigua arbitrariamente: «*C'est vraiment dégueulasse*», dice Poiccard, pronunciando una reticente affermazione di dis gusto, mancante di soggetto personale e in linea con una tendenza monologante che il personaggio manifesta fin dall'inizio del film. Un aspetto, questo, che Chion non manca di sottolineare (p. 67), coniugato alla *traduzione* infedele di un intermediario che, nella versione italiana, è appiattito nel ruolo del pappagallo. Sfumature che i personaggi delle nostre commedie non avrebbero capito.

MARCO MUSCOLINO



Kim Akass – Janet McCabe (a cura di)

QUALITY TV

Contemporary American Television and Beyond

I.B. Tauris, Londra - New York 2007

pp. 132

Che cosa intendiamo quando parliamo di tv di qualità? La questione appare davvero difficile da dipanare, soprattutto da un punto di vista scientifico e oggettivo. Seguendo Bourdieu, la nozione sembrerebbe infatti chiamare in causa giudizi di valore personali e gerarchie di gusto, prestandosi così a una definizione più critico-soggettiva che accademica. In realtà, nell'ambito dei *Television Studies*, la nozione di *quality tv* si è ormai imposta come un marchio descrittivo che identifica nel contesto della serialità televisiva americana il genere del *quality drama*. È proprio in questo scenario che si inserisce il volume curato da Kim Akass e Janet McCabe, invitando alla riflessione sulla *quality tv* e proponendosi di fare il punto sullo stato dell'arte attraverso una collezione di saggi che approcciano il tema da prospettive diverse.

Il libro raccoglie gli esiti più recenti del dibattito internazionale sulla *quality tv*, inaugurato nel 1985 dalle considerazioni di Jane Feuer su *Mtm*, storica casa di produzione americana che con il *Mary Taylor Moore Show* e *Hill Street Blues* aveva rivoluzionato il modo di concepire la serialità per il piccolo schermo, all'insegna di una forte rivalutazione della figura autoriale, dello sviluppo della trama multipla, del raffinato stile visivo e dell'ibridazione di genere.

Se fino a oggi la pubblicazione più matura e convincente sul tema era rappresentata da *Television's Second Golden Age* di Robert Thompson, nella prefazione a *Quality Tv* è lo stesso Thompson a rilanciare la sfida e a riaprire il dibattito: rispetto al 1996 lo scenario televisivo è infatti profondamente cambiato, l'era *post-network* della convergenza e del multicanale globale appare una realtà ormai consolidata. In questo panorama può avere ancora senso parlare di *quality tv*? E quali sono oggi le caratteristiche che la identificano? Se per Thompson la definizione di *quality* passava necessariamente per una via negativo-oppositiva, tratteggiandosi come “*non regular tv*” (un sinonimo di quella che Bonner ha chiamato *ordinary tv*, per enfatizzarne la natura dimessa, opposta a una serialità che si fa sempre più spesso evento che spicca dall'indistinto flusso televisivo), in *Quality Tv* si assiste allo sforzo ulteriore di definire la nozione per via analitica e positiva.

È soprattutto la prima sezione del volume a occuparsene: l'intervento di Robin Nelson mira a rintracciare le origini storiche del *quality drama* nelle prime antologie di teledrammi in diretta, mentre Sarah Cardwell specifica che il marchio di *quality* non rappresenta un giudizio di valore, ma la presenza condivisa in un gruppo di testi di un *set* di tratti generici (coerenza espressiva, *glossiness* visuale, ricchezza interpretativa e approfondimento psicologico dei personaggi, citazioni cinematografiche) che distinguono un'identità di gruppo, confermando così l'approccio alla *quality* come a un vero e proprio genere. Tra i pregi maggiori della pubblicazione c'è il tentativo di intrecciare gli strumenti dell'analisi estetica e testuale a una riflessione sul tema in termini economici e produttivi, come avviene nel saggio di Ian Goode dedicato al caso di studio del canale inglese Five. Attraverso l'importazione del *franchise* C.S.I., Five ha infatti potuto riposizionare la propria immagine di rete, creando un marchio riconoscibile e di qualità, condizione indispensabile per attrarre e mantenere l'attenzione spettatoriale in un panorama d'offerta sempre più ricco.

CECILIA PENATI



D. N. Rodowick

IL CINEMA NELL'ERA DEL VIRTUALE

Olivares, Milano 2008

pp. 212

La teoria del cinema è giunta al capolinea? Il libro di D. N. Rodowick, docente di *Visual and Environmental Studies* a Harvard, non è una nenia funebre, ma una lunga e approfondita visita dal dottore. Si sospetta che il *virus* del digitale abbia infettato a tal punto le pratiche di produzione e fruizione del film che i tradizionali strumenti ermeneutici, affinati dagli studiosi a partire già dagli anni Dieci, non siano più in grado di dominare e spiegare i fenomeni e i processi che alimentano una così complessa esperienza. Se il cinema ha mutato radicalmente la propria natura – da medium fotografico a medium digitale, da mezzo capace di creare un contatto inconfutabile fra immagine e realtà attraverso l'incisione luminosa a puro algoritmo, segno in assenza di referente –, in che modo la teoria deve ricostituirsi attorno a tale mutamento per meglio comprendere e spiegare quei fenomeni e processi? Da questa fondamentale domanda il percorso de *Il cinema nell'era del virtuale* (licenziosa traduzione di *The Virtual Life of Film*) si snoda in tre tappe che somigliano ad anamnesi, diagnosi e terapia.

L'indagine parte dal (giustificato) sospetto che la malattia in questione abbia per così dire una natura psicosomatica. La sintomatologia è evidente: fin dall'avvento delle tecnologie video, una vera e propria “paranoia del digitale” ha portato il cinema *mainstream* a riflettere sul proprio destino mettendo

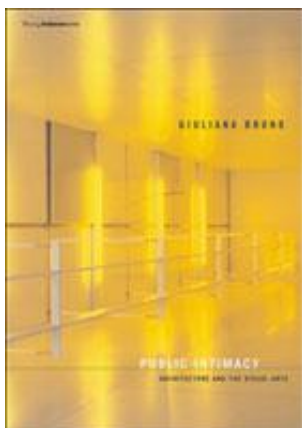
a tema la questione della propria *matrice*. Dal canto loro, i *film studies* sembrano essere diventati piuttosto insofferenti alle insidie della contemporaneità, perché l'autonomia teorica che hanno strappato con i denti ad altre discipline umanistiche sembra ora vacillare o apparire un inutile sforzo.

L'ansia dei *film studies* – e passiamo alla fase “diagnostica” – sembra del resto non esser motivata da cause concrete. Rodowick nota infatti che non c'è una discontinuità implicita che scinde il digitale dalle arti analogiche nei termini della pratica cinematografica contemporanea. «Se la pellicola scompare, il cinema persiste». C'è una fisiologica resistenza del “cinematografico” nel “cinematico”, nel multimediale in cui il cinema oggi è imbevuto. Il motivo ovviamente sta proprio nel fatto che il virus agisce sul linguaggio e sulle tecnologie (potremmo dire, pur con una certa approssimazione, che agisce sulla natura del medium), ma non sull'*esperienza*. Andiamo ancora al cinema, guardiamo i film in tv e persino su mezzi di trasporto o sui nostri dispositivi mobili, li nolegghiamo o li acquistiamo (e c'è chi li “scarica”). Insomma, il cinema, ampiamente inteso come fenomeno sociale supportato dalla tecnologia, è assorbito e ibridato da nuove pratiche, ma non per questo può dirsi dissolto. Più precisamente, questa seconda parte (ma qui purtroppo Rodowick si comporta come molti dottori, facendo di tutto per non far capire la propria scrittura ai parenti del paziente, cioè ai lettori) tratta con approccio filosofico dell'ontologia del medium fotografico e cinematografico. Sulla scorta delle ben più eleganti lezioni di André Bazin, Roland Barthes, Noël Carroll e Stanley Cavell, l'autore discute nel dettaglio il fenomeno della scomparsa del film come medium fotografico e le profonde conseguenze estetiche e storiche di tale scarto. Per dirla con brutalità ma efficacia, Méliès ha persuaso i Lumière: «L'immagine digitale è sempre più responsabile delle nostre intenzioni immaginative e sempre meno ancorata alla precedente esistenza delle cose e delle persone [...]. Il cinema diventa sempre più l'arte di sintetizzare mondi immaginari, mondi numerici nei quali vedere la realtà fisica diventa sempre più raro». A quanto pare dunque abbiamo

affrontato un ricovero in ospedale e un gran numero di esami diagnostici per tornare al punto di partenza, ovvero la questione della referenzialità (invece di trattare il ben più caldo e oggi cruciale tema della *esperienzialità*).

Terapia: un ciclo di sedute dall'analista, e un blando psicofarmaco. In questi casi, infatti, l'atto stesso di riflettere sul proprio male ha l'effetto del vaccino. Nota del resto Rodowick che «la maggior parte dei cosiddetti nuovi media sono stati pensati partendo da una metafora cinematografica: una certa idea di cinema persiste o sussiste all'interno dei nuovi media». Il cerchio si chiude: il percorso che la teoria del cinema ha compiuto accanto ai mutamenti tecnologici e sociali è ben più solido e autonomo di quanto non appaia e, anzi, è ancora uno strumento rivelatore di straordinaria efficacia per studiare i media, vecchi e nuovi, se questa distinzione ha un senso. Se «non possiamo immaginare ciò che saranno i nuovi media una volta che si saranno emancipati dalla metafora cinematografica e avranno iniziato a esplorare le loro forze autonome creative», è meglio arrendersi al fatto che il cinema è un'invenzione con un passato e un futuro, ma senza presente.

ADRIANO D'ALOIA



Giuliana Bruno

PUBLIC INTIMACY

Architecture and Visual Arts

MIT Press, Cambridge 2007

pp. 239

Public Intimacy, ultimo libro di Giuliana Bruno, parla ancora di un viaggio. Così come in *Atlante delle emozioni* i tracciati erano quelli di un percorso tra architetture filmiche dell'immaginario e del reale, questa volta lo spettatore che Giuliana Bruno disegna si muove negli spazi della memoria raccolta in forma d'archivio. Gli spazi messi in relazione (perché ancora una volta l'individuo costruisce la sua esperienza percorrendo uno spazio) sono lo spazio del museo e lo spazio dello schermo, e la riflessione si concentra sui percorsi che il soggetto-spettatore traccia nell'esperienza della percezione di sé nello spazio o in una combinazione di spazi. L'autrice analizza numerose situazioni in cui la video-arte si installa in musei i cui spazi, accogliendo schermi e immagini in movimento, si trasformano da pubblici in privati.

Allora le installazioni di Judith Barry o di Jane e Louise Wilson mettono in scena composizioni di schermi che invadono lo spazio del museo, creando itinerari dell'immaginazione e del ricordo, in un ambiente normalmente destinato alla raccolta e alla collezione. Il museo diventa in questo modo luogo custode della memoria culturale registrata dalle immagini in movimento e contenuta nello spazio dello schermo. Cosicché lo spazio da pubblico si fa

progressivamente intimo, in un incontro tra sguardi e percezioni che si uniscono nel luogo dello schermo, interfaccia ideale tra il qui del soggetto e l'altrove dell'immagine.

L'idea del "transito" dello sguardo nello spazio dell'immagine è quella che consente poi a Giuliana Bruno l'esplorazione del caso delle «lezioni di anatomia», veri e propri film scientifici che nel primo '900 venivano mostrati in alcune sale cinematografiche di Napoli. «*Just like the anatomical gaze, the cinematic gaze dissects by moving across and in depth, plunging into space and traversing it*». La relazione così stabilita tra l'occhio del cinema e quello dell'anatomista, sulla base di quelle «anatomie del visibile» che il film costruisce, sposta l'attenzione sui lavori di Rebecca Horn. Corpo e macchina si uniscono, amplificando la percezione e capacità di guardare e mappare il mondo, moltiplicando le possibilità di impossessarsi intimamente dello spazio.

Il percorso di progressiva appropriazione dello spazio che Giuliana Bruno traccia inizia così nel luogo del museo, attraversa il corpo, percorre gli itinerari domestici e si conclude infine nelle sospensioni temporali del cinema, concentrandosi su alcuni film di Andy Warhol e Tsai-Ming Liang. La riflessione sulle rappresentazioni di spazi urbani, quotidiani, di Warhol o sugli spazi intimi e mentali di Tsai-Ming Liang portano Giuliana Bruno a concludere il suo viaggio sul concetto di *tempo dello spazio architettonico*: atmosfere della durata create da film in cui, in qualche modo, spazio e tempo si trovano a coincidere.

CRISTINA TOSATTO



Gary Edgerton – Jeffrey P. Jones (a cura di)

THE ESSENTIAL HBO READER

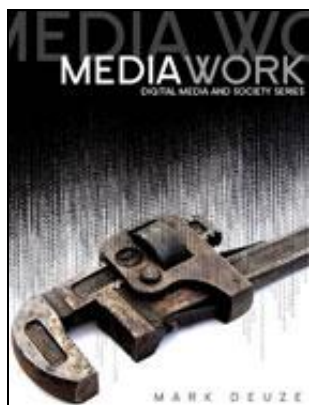
University Press of Kentucky, Lexington 2008
pp. 357

Molti volumi sulla serialità televisiva indicano un punto di svolta nel 1997, con la produzione da parte di HBO di *Oz* e il successivo arrivo di *Sex and the City* e dei *Sopranos*, e la lacuna di testi che affrontassero in modo più approfondito il sistema produttivo via cavo, e HBO in particolare, era ormai vistosa. Gli ultimi mesi hanno visto il colmarsi di questo vuoto con un tritico di volumi: sul finire del 2007 sono stati pubblicati *Cable Visions. Television Beyond Broadcasting* a cura di Sarah Banet-Weiser, Cynthia Chris e Anthony Freitas e *It's not Tv. Watching HBO in the Post Television Era* a cura di Marc Leverette, Brian L. Ott e Cara Louise Buckley, mentre nel gennaio 2008 è stato il turno di *The Essential HBO Reader*.

Il lavoro di Edgerton e Jones ha il merito di andare oltre lo scenario della serialità, affrontando la storia della rete e i suoi generi meno frequentati dagli accademici. Di particolare interesse risultano i capitoli sulle trasmissioni sportive, soprattutto sul pugilato (peraltro molto critico nell'indicare HBO come complice del degrado di questo sport), e sui documentari e i *reality*, con un occhio di riguardo per quelli che affrontano la vita sessuale degli americani. È infatti difficile quantificare come la programmazione di una serie di successo incida sull'aumento delle sottoscrizioni ottenute dalla rete,

e gli studi raccolti comunicano l'idea che produzioni di qualità come *Six Feet Under*, *Angels in America* o i vari spettacoli degli *stand-up comedian* siano la punta di diamante che fornisce prestigio a HBO, ma che non costituisce l'ossatura della programmazione e dunque la ragione di molte sottoscrizioni. La grande maggioranza dei saggi è comunque dedicata a *drama* e *comedy* e a molte serie e miniserie sono tributate circa una decina di pagine di studio, a dire il vero non sempre aggiornatissime (il capitolo sui *Sopranos* non tiene conto dell'ultima parte della sesta stagione, finita nell'estate 2007). Un utile strumento, che sarebbe stato gradito in ogni sezione, conclude l'introduzione ai capitoli sulle *comedy*: si tratta di un elenco cronologico delle serie e degli spettacoli di cabaret proposti da HBO. Chiudono il volume due saggi di carattere più generale, il primo di Janet McCabe e Kim Akass sulla rappresentazione delle donne nelle produzioni HBO e il secondo dei curatori del volume sull'influenza che l'emittente ha avuto sullo scenario televisivo americano, sia in rapporto agli altri *network* via cavo che ai *broadcaster*. *The Essential HBO Reader* fotografa il suo oggetto di studio a 360°, riconoscendone i meriti senza risparmiare critiche anche dure e, seppur potesse essere in alcune parti più completo e aggiornato, è un volume imprescindibile per chi vuole approfondire il ruolo di un soggetto chiave della tv americana.

ANDREA FORNASIERO



Mark Deuze

MEDIAWORK

Polity Press, Cambridge 2007

pp. 288

«La vita attuale delle persone di tutto il mondo e in particolare di quelle che vivono nelle democrazie capitalistiche occidentali non può essere capita senza i media, senza comprenderne non solo i contenuti, ma anche l'organizzazione del lavoro e i processi che vengono attuati al loro interno»: questo è il presupposto basilare da cui nasce il libro di Mark Deuze.

Deuze, *assistant professor* di Telecomunicazioni presso l'Università dell'Indiana e professore di Giornalismo presso la Leiden University nei Paesi Bassi, sua nazione di origine, in un testo dedicato a chi intende avvicinarsi al mondo dei media (come studioso o lavoratore) ma anche a tutti coloro che vivono in un mondo ormai pervasivamente occupato dalla comunicazione, spiega al lettore come funziona l'organizzazione delle industrie mediali. Il motivo per cui questa riflessione risulta interessante è innanzitutto il fatto che i processi che per la prima volta sono avvenuti all'interno delle strutture creative sono arrivati oggi a coinvolgere il mondo del lavoro in senso generale: insicurezza, rischio, individualismo, flessibilità, precariato, necessità di continuo rinnovamento personale sono tutte "creature" dell'industria della conoscenza poi passate negli altri ambiti dell'economia e, inoltre, è proprio l'immersione nel mondo dei media a cui tutti siamo sottoposti che dovrebbe spingerci a comprenderne a fondo i meccanismi.

Il lavoro di Deuze si basa sulla letteratura in materia di media e società (ricorrente il riferimento a Zygmund Bauman e a Henry Jenkins), su blog di giornalisti praticanti e professionisti e su interviste in profondità a professionisti del settore dei media in quattro nazioni: Stati Uniti, Sudafrica, Nuova Zelanda e Paesi Bassi.

Cosa significa lavorare nei media viene indagato in quattro ambiti chiave: la pubblicità, il giornalismo, la produzione cinematografica e televisiva e lo sviluppo informatico e dei videogiochi.

Il viaggio di *MediaWork* all'interno del mondo del lavoro nei media inizia con una considerazione sul lavoro temporaneo (non però nel campo della comunicazione mediale, ma in tutti gli ambiti) e lo strapotere delle agenzie interinali come Manpower, colosso mondiale del settore, il cui slogan "*creating opportunities for all people to participate in the work-force*" è in realtà il simbolo di un mondo del lavoro in cui il domani è incerto e le cui condizioni sono soggette a molteplici fattori che sfuggono al controllo del lavoratore.

Quella che segue è, poi, una lucida analisi dei media e della società attuale che non tralascia alcune questioni che appaiono paradossali. Una su tutte (ma il libro è ricco di altri spunti): se il "continuo movimento" richiesto nel mondo del lavoro domanda maggiore acquisizione e ampliamento delle conoscenze, ma implica sempre minor tempo da dedicare alla famiglia, chi si occuperà di trasmettere questa conoscenza alle nuove generazioni?

MARA CICHIRILLO