

“Pensate, vedere Antonioni al ritmo di Mazinga!” Rimediazioni dell’esperienza cinematografica nel panorama mediale contemporaneo: da Umberto Eco a Laura Mulvey e Douglas Gordon

Michele Bertolini

Abstract. *The paper aims to explore the fruitful reflections developed by Umberto Eco, between the 1960s (Apocalittici e integrati) and the 1980s, concerning the contemporary media proliferation and the social fragmentation of cultural tastes. The contemporary notions of remediation (Bolter, Grusin) and post-mediality are anticipated in Eco’s essays.*

The essay focuses on two contemporary forms of audiovisual media reception, i.e. the aesthetics of delay developed by Laura Mulvey and the slow-motion video-installations by Douglas Gordon: these forms of media reception re-mediate a film pre-existent, and they encourage new interactive cultural habits of media reception.

Riassunto. *Il saggio intende approfondire la fecondità di alcune intuizioni di Umberto Eco sulla moltiplicazione dei media e la frammentazione sociale dei gusti culturali, sviluppate da Apocalittici e integrati agli anni Ottanta, alla luce dei concetti di rimediazione (Bolter, Grusin) e di postmedialità elaborate dalla teoria dei media negli ultimi decenni. In particolare, l’articolo si concentra su alcune forme di fruizione contemporanea dei media audiovisivi, come l’estetica del “delay” di Laura Mulvey o le installazioni in “slow-motion” di Douglas Gordon, che rimediano un testo filmico preesistente, sollecitando nuove forme di ricezione culturale creativa e interattiva.*

Keywords. Umberto Eco, Remediation, Delay, Laura Mulvey, Douglas Gordon, Cinema and New Media

Parole chiave. Umberto Eco, Rimediazione, Delay, Laura Mulvey, Douglas Gordon, Cinema e nuovi media

Michele Bertolini insegna Estetica, Storia e teoria dei nuovi media, Teoria e analisi del cinema e dell’audiovisivo e Fenomenologia dell’immagine presso il Politecnico delle Arti di Bergamo. Dopo la laurea in Filosofia, ha conseguito il dottorato di ricerca in Estetica presso l’EHESS di Parigi e l’Università degli Studi di Milano e ha svolto attività di ricerca presso l’Università degli Studi di Milano e l’Università Ca’ Foscari di Venezia. I suoi interessi di ricerca si concentrano sulle teorie dello sguardo nell’estetica e nella cultura visuale contemporanea, sui processi di fruizione delle immagini artistiche, sulla teoria e l’estetica del cinema. Tra le sue pubblicazioni: *Quadri di un’esposizione. I Salons di Diderot* (Aracne, 2018), le curatele *Abstraction Matters. Contemporary Sculptors in their own Words* (Cambridge Scholars Publishing, 2019), *André Bazin, Jean Renoir* (Mimesis, 2012), *La rappresentazione e gli affetti. Studi sulla ricezione dello spettacolo cinematografico* (Mimesis, 2009).

EMAIL: michele.bertolini@abagcarrara.it

Each technology not only differently mediates our figurations of bodily existence but also constitutes them. That is, each offers our lived bodies radically different ways of “being-in-the-world”.
Vivian Sobchack, *Carnal Thoughts*

Il videoregistratore permette di vedere tanti altri programmi in più. Inoltre si può far andare un evento avanti e indietro, e al rallentatore e a velocità doppia: pensate, vedere Antonioni al ritmo di Mazinga! Ora l'irrealtà è alla portata di tutti.
Umberto Eco, *TV: la trasparenza perduta*

1. Moltiplicazione dei media e frammentazione dei gusti culturali

In un brillante articolo, pubblicato sull'Espresso nel 1983, dal titolo *La moltiplicazione dei media*, Umberto Eco coglieva la stretta connessione fra tre fenomeni culturali contemporanei: la caduta della distinzione gerarchica tra avanguardia, arte e mezzi di comunicazione di massa (auspicata ma non ancora realizzata negli anni Sessanta), la proliferazione contemporanea dei media e l'inafferrabilità, l'invisibilità dei media stessi (cfr. Eco 2018b, 335-340). Le conseguenze che ricavava dal nuovo panorama mediale erano domande piene di inquietudine e scetticismo tanto nei confronti dei teorici della comunicazione quanto delle implicazioni politiche e culturali di uno nuovo scenario che negli anni Ottanta si andava già prefigurando. Scriveva Eco:

È cambiato il nostro rapporto con i prodotti di massa e quello con i prodotti dell'arte 'alta'. Le differenze si sono ridotte o annullate. [...] Abbiamo ottenuto quello che la cultura illuminata e illuministica degli anni sessanta chiedeva, che non ci fossero da un lato prodotti per masse ilote e dall'altro prodotti difficili per il pubblico colto dal palato sottile. [...] Lentamente, si sono fatti strada due nuovi fenomeni, la moltiplicazione dei media e i media al quadrato. [...] I media si sono moltiplicati ma alcuni di essi agiscono come media di media e cioè come media al quadrato. E chi emette ormai il messaggio? [...] Dove stanno i mass media? (Eco 2018b, 337-340)

Il fenomeno culturale e sociale dello sfarinamento dei confini tra arte e cultura di massa si accompagna secondo Eco a uno sviluppo tecnologico di proliferazione dei media e a un processo semiotico, linguistico di ibridazione, citazione reciproca, intertestualità e transmedialità dei media stessi.¹ L'intreccio indistricabile tra questi tre fattori genera infine un sentimento di inafferrabilità e indistinguibilità dei mezzi di massa i quali, rilanciati e moltiplicati come in un infinito gioco di specchi, finiscono per diffondersi negli spazi privati e pubblici, invadendo la sfera della vita sociale quotidiana. Ci troviamo dunque (nel 1983) alle soglie di quella che diventerà la condizione postmediale contemporanea, secondo la definizione di Eugeni: una situazione di immersività mediale per cui «non è più possibile oggi stabilire con chiarezza cosa è 'mediale' e cosa non lo è, né si può definire quando entriamo in una situazione mediale e quando ne usciamo» (Eugeni 2015, 28).

¹ Sulla transmedialità e intertestualità dei media, per cui «i media prendono in carico – presupponendola – informazione già veicolata da altri media» (Eco 1985, 133): cfr. Marrone (2018, 493-494).

La connessione logica e storica fra i tre fenomeni, documentati e registrati da Eco, sembra anticipare di quasi quarant'anni le questioni rilanciate da Jay David Bolter nel recente volume *Plenitudine digitale*, che intende fornire prima di tutto una diagnosi della cultura mediale contemporanea, priva di un giudizio di valore, una sorta di descrizione dello stato dell'arte attenta a cogliere le nuove modalità di fruizione socio-culturali offerte dai media digitali. Nella prospettiva di Bolter, la moltiplicazione e pervasività dei nuovi media accelera e intensifica un processo già ampiamente in atto di frammentazione dei gusti culturali, di proliferazione di comunità culturali di pari valore e legittimità: la cultura mediale contemporanea è caratterizzata da molti punti focali, ma da nessun centro. Bolter ricostruisce la storia culturale del secondo Novecento che ha portato, in particolare nel contesto americano, alla «disgregazione di ogni concezione di gerarchia ampiamente condivisa», laddove «nel 1950 era ancora accettata l'idea che esistesse una differenza significativa tra arte e intrattenimento di massa» (Bolter 2020, 19). La “cultura di massa” non identifica più un termine negativo (tenendo presente che la presunta omogeneità della massa si è parcellizzata e frammentata in una molteplicità di comunità di fruitori indipendenti), laddove è la “cultura delle élites” è essere posta sul banco degli accusati, soprattutto in seguito alla scissione tra gerarchie culturali e gerarchie economiche, resa evidente dalla vittoria politica di Trump del 2016. La perdita del centro ha investito peraltro non solo la cultura delle élites nella misura in cui

anche la cultura di massa ha conosciuto una frammentazione dei gusti in cui hanno giocato un ruolo importante la moltiplicazione delle tecnologie mediali e l'ascesa di internet. [...] La TV *cable*, il videoregistratore e il dvd hanno tutti giocato un ruolo nella frammentazione del pubblico cinematografico e televisivo, frammentando quella che una volta sarebbe stata una comunità compatta. In tempi più recenti, lo streaming ha completato la trasformazione. (Bolter 2020, 49-50)

Mosso dall'intenzione di ricostruire la genealogia dei rapporti tra media, cultura e arte, Bolter ripercorre la storia della riflessione sul concetto di *medium* nel contesto della cultura americana, una tradizione che si radica nel modernismo critico di Clement Greenberg, le cui relazioni con l'approccio teorico e metodologico di Eco nei confronti dei mezzi di comunicazioni di massa sono state quantomeno problematiche.² A partire dal padre nobile del modernismo artistico americano riconosciuto come tale anche dai suoi critici più radicali, l'elaborazione della nozione di *medium* si intreccia con la distinzione, sottolineata e difesa da Greenberg, tra cultura alta e cultura bassa o, per usare i termini del critico americano, di “avanguardia” e “kitsch”. A questa tradizione americana modernista si sono richiamati non solo i critici più vicini al pensiero del maestro come Michael Fried, ma anche la storica dell'arte Rosalind Krauss, che intende rovesciare criticamente il “formalismo mediale” di Greenberg per aprire la storia dell'arte contemporanea a una visione rinnovata, più ampia e consapevole del medium. Lo stesso Jay David Bolter, in *Plenitudine digitale*, ha sottolineato la permanenza e la presenza nella tradizione anglo-americana della nozione di medium elaborata da Greenberg nel campo della storia dell'arte e successivamente innestata nel più vasto campo degli studi sui mezzi di comunicazione di massa da Marshall McLuhan. Quest'ultimo avrebbe fornito la versione più articolata e *pop, integrata* e non *apocalittica*, del «concetto modernista di *medium* per spiegare l'impatto della televisione»

² Eco riconosce e cita Greenberg in *Apocalittici e integrati* come uno dei teorici novecenteschi del kitsch, pur criticando la sua incapacità di pensare l'atteggiamento culturale dell'avanguardia come una reazione dialettica al diffondersi popolare di un gusto kitsch: cfr. Eco (1964b, 73-75). Molto note sono le critiche rivolte da Eco nei confronti della teoria dei mass media di McLuhan, che incarna secondo Bolter la versione ottimistica e popolare del severo modernismo di Greenberg, critiche raccolte in: Eco (1977, 243-260).

come nuovo medium, «una sorta di modernismo popolare» (Bolter 2020, 54) fiorente negli anni Cinquanta e Sessanta. Greenberg ha contribuito a ridefinire il rapporto tra arte, cultura e media, inverando e sviluppando peraltro le intuizioni di Benjamin sul rovesciamento dei rapporti di potere e di valore tra le arti e i media.

L'operazione teorica di Greenberg consiste, come è stato accennato, nella volontà di saldare concettualmente l'analisi critica e teorica del medium pittorico con la distinzione assiologica tra cultura alta (l'avanguardia artistica) e cultura bassa (il kitsch), di cui è stato uno dei primi e autorevoli interpreti nel contesto culturale anglosassone. Le due questioni, ancorché distinte sul piano metodologico, in quanto la prima dovrebbe concernere una definizione storica e concettuale neutra e imparziale del medium mentre la seconda dovrebbe impegnare il critico della cultura in una valutazione del valore estetico che separa l'arte autentica dalla sua degenerazione commerciale, finiscono per confondersi e per sovrapporsi, come è stato rilevato da diversi interpreti dell'opera di Greenberg. Per il critico americano, il pittore che giunge ad «accettare, accettare volontariamente i limiti del *medium* di ogni singola arte» (Greenberg 2011, 60), lavorando all'interno del proprio mezzo espressivo di cui cerca di indagare le regole e la sintassi interna, produrrà un'arte autonoma, libera e sciolta da contenuti extra-pittorici e in grado di offrirsi a un giudizio estetico autentico. Da questa posizione discende il singolare paradosso, peraltro storicamente fecondo nel contesto della critica d'arte americana a partire dagli anni Sessanta, per cui Greenberg, volendo preservare un criterio di giudizio estetico in grado di riconoscere e discriminare l'arte autentica, ha finito per contribuire a quella identificazione tra l'arte e i media che Bolter individua come uno dei caratteri distintivi della situazione mediale contemporanea, intensificata dalla diffusione delle tecnologie digitali.³

Seguendo la traccia delle riflessioni sviluppate da Eco e da Bolter, si vorrebbero proporre in questa sede alcuni esempi di fruizione contemporanea dei media audiovisivi in cui il contatto con i nuovi dispositivi tecnologici produce esperienze inedite di approfondimento e comprensione del "testo filmico" originario. In queste esperienze ricettive gioca un ruolo fondamentale il processo di rimediazione garantito dai nuovi media: rimediazione che dovrà essere interpretata come una forma di ricodificazione del contenuto culturale iniziale.⁴

2. Nuove forme di fruizione: l'estetica del "delay" tra Laura Mulvey e Douglas Gordon

La fruizione ipermediata o rimediata di un prodotto culturale originariamente destinato a un canale di distribuzione e diffusione privilegiato (sala da concerto per la musica, sala cinematografica per un film), permette e sollecita non tanto una fruizione distratta o distorta dall'ipermediazione, ma al contrario una nuova forma di fruizione analitica e critica. Ad esempio, il film riprodotto e diffuso su un supporto VHS o DVD o sulle piattaforme on line libera nuove forme di ricezione culturale che investono non soltanto il gusto e la capacità di analisi critica dello spettatore, ma anche il prodotto culturale stesso, di fatto trasformato e rinnovato dalla sua stessa rimediazione. La diffusione di apparecchi per la

³ Cfr. Bolter (2020, 47): «Arte e media sono ora la stessa cosa. Definire qualcuno artista è diventato semplicemente un altro modo per dire che quella persona lavora in maniera creativa nell'ambito di una qualche forma mediale riconosciuta, vecchia o nuova che sia. La perdita del centro significa che non esiste un unico standard qualitativo che trascende le varie comunità di pratica».

⁴ Cfr. Bolter, Grusin (2002, 93): «Un medium è ciò che rimedia. Un medium si appropria di tecniche, forme e significati sociali di altri media e cerca di competere con loro o di rimodellarli in nome del reale».

visione domestica dei film rappresenta un terzo momento di shock mediale⁵, dopo l'introduzione del sonoro e l'emergenza del medium televisivo, che ha investito la forma culturale del cinema nel corso del Novecento: le conseguenze di questa rivoluzione mediale, ampiamente studiate dalla letteratura critica, hanno interessato il rapporto, corporeo, cognitivo e performativo dello spettatore con il film, così come la natura culturale e sociale del consumo filmico (dalla costruzione di collezioni e archivi personali alla definizione di nuovi spazi di azione e relazione sociale).⁶

Sotto questo aspetto alcune suggestioni e sollecitazioni di Eco in *Apocalittici e integrati* risultano ancora oggi pertinenti e pregnanti in riferimento al panorama mediale contemporaneo, profondamente mutato rispetto agli anni Sessanta. Nel testo del 1964 Eco negava in linea di principio ogni gerarchia di valori tra le diverse modalità di ricezione audiovisiva: non può esistere una forma di ascolto o di visione originaria e paradigmatica (ad esempio l'ascolto del concerto in sala, la visione del film al cinema) che possa fungere da pietra di paragone, da modello *estetico* per le altre forme di fruizione derivate (l'ascolto musicale per radio o la visione del film attraverso l'apparecchio televisivo), a meno di assolutizzare un modello di fruizione e di fruitore inevitabilmente storici e contingenti (cfr. Eco 1964c, 313-314). Le forme della comunicazione audiovisiva come la radio o la televisione hanno liberato «nuove modalità» di ascolto e di visione della musica e del cinema, «offrendo nuovi stimoli alla sensibilità e nuove possibilità estetiche» che «possono essere sfruttate diversamente dai diversi tipi» (Eco 1964c, 314) di pubblico, al netto delle specifiche tecniche e dei materiali che differenziano il medium televisivo dalla sala cinematografica. D'altra parte, la definizione della televisione proposta nel 1964 come semplice «servizio», «mezzo tecnico di comunicazione attraverso il quale si possono veicolare al pubblico diversi generi di discorso comunicativo» (Eco, 1964d, 327), oltre ai limiti tecnici dell'apparato, poneva dei limiti alla possibilità di trasmissione *estheticamente* adeguata del film attraverso l'apparecchio televisivo.⁷ Questa riflessione apriva tuttavia il discorso sui media a un argomento particolarmente presente nel dibattito teorico e critico contemporaneo: il dibattito relativo alla “rilocazione” e “rimediazione” di una forma mediale, in particolare dell'esperienza cinematografica, in altre e molteplici forme mediali (cfr. Casetti 2015). Negli anni successivi, in particolare all'inizio degli anni Ottanta, Eco non mancherà di ritornare a interrogarsi sulle trasformazioni generate nel pubblico dal consumo culturale del cinema all'interno di quel fenomeno complesso che è la “Neo-TV”, con particolare riferimento alla frammentazione temporale della narrazione, che perde la sua completezza di intreccio, in favore di «un tempo elastico, con strappi, accelerazioni e rallentamenti», controllato da uno spettatore solitario e onnivoro, il «solitario dell'elettronica» apparentemente più libero, ma privato di quel rapporto col mondo esterno che la Paleotelevisione prometteva. Su questo nuovo “televisionario” si esercita la caustica e amara ironia dell'autore:

⁵ Per la nozione di “mediashock” cfr. Grusin (2017b, 151-173). Grusin, riformulando un concetto già presente nella teoria dei media di Walter Benjamin e di Marshall McLuhan, sottolinea, tra le diverse declinazioni semantiche del termine, la capacità dei media di riorganizzare radicalmente il corpo e il sensorio umano degli utenti e di rovesciare modelli sociali consolidati.

⁶ All'interno della ricca letteratura sulle nuove modalità di visione, pratiche interpretative e abitudini socio-culturali suscitate dall'introduzione dei supporti VHS e DVD, rilette spesso come anticipazioni della condizione spettatoriale postcinematografica attuale, rimandiamo a: Friedberg (2000, 438-452); Klinger (2006); Grusin (2017a, 189-219); Marchessault, Lord (2007); Tryon (2009); Quaresima, Re (2010); Tirino (2020, 46-52; 321-335).

⁷ Eco si domanda «se per determinati film (che costituirebbero fenomeni privilegiati) la riduzione su piccolo schermo non muti a tal punto il rapporto emotivo con lo spettatore da mutare lo stesso *impact* psicologico e quindi l'esito estetico dell'opera» (Eco 1964d, 325-326).

La Neo-Tv ha decine di canali, e sino a tarda notte. L'appetito vien mangiando. Il videoregistratore permette di vedere tanti altri programmi in più. I film acquistati o presi in affitto, e quelle trasmissioni che vanno in onda quando non siamo in casa. [...] Inoltre si può fare andare un evento avanti e indietro, e al rallentatore e a velocità doppia: pensate, vedere Antonioni al ritmo di Mazinga! Ora l'irrealtà è alla portata di tutti. (Eco 2018a, 332-333)

All'inizio del Ventunesimo secolo le nuove modalità di fruizione intensiva e interattiva dei film, in grado di ridefinire l'intero campo della spettatorialità, sollecitate e intensificate dalla diffusione della tecnologia elettronica e poi digitale, sono state richiamate dalla teorica e critica del cinema Laura Mulvey. Per una critica e teorica del cinema come Mulvey, tra le più significative rappresentanti della *Feminist Film Theory* emergente negli anni Settanta,⁸ ritornare a guardare con occhi nuovi, attraverso i dispositivi elettronici e digitali, i film classici hollywoodiani degli anni Cinquanta significa al tempo stesso fare i conti con la propria riflessione teorica e riattivare una relazione di forte coinvolgimento empatico con generi e forme filmiche, nati in origine come film commerciali, e che solo a uno sguardo retrospettivo sembrano in grado di liberare nuovi significati ed emozioni. L'atteggiamento di consapevole ambiguità rivolto da Mulvey nei confronti del cinema hollywoodiano classico, a un tempo amato, in quanto oggetto di una fascinazione e di una forte attrazione estetica, e decostruito criticamente nei suoi stereotipi di genere attraverso la lente delle teorie femministe e della psicanalisi freudiana e lacaniana, è rilanciato e riattivato nella prospettiva di una "cinefilia rivitalizzata" dall'incontro con i nuovi supporti medialti. La stessa attività critica e teorica di Mulvey, a partire dagli anni Settanta, si inserisce all'interno di quel processo culturale che ha portato, grazie alla nascita dei *Film Studies* e dei *Gender Studies*, a una nuova rivalutazione critica e teorica delle forme del cinema commerciale americano rappresentate dal cinema di genere (horror, melodramma, thriller, noir) (cfr. Elsaesser, Hagener 2009, 100-107; 135-137): ne deriva un modello di rilettura colta di generi cinematografici popolari mediata dall'uso di strumenti concettuali e metodologici critici e decostruttivi, come la psicanalisi e il marxismo. L'intervento di Mulvey si colloca peraltro all'interno di un ricco dibattito teorico e filosofico che vede in quegli stessi anni impegnate alcune delle maggiori esponenti della fenomenologia del cinema come Vivian Sobchack o Jennifer Baker, che si confrontano con il problema della natura *mediata* dai *devices* tecnologici della nostra esperienza vissuta del cinema (cfr. Sobchack 2004; Barker 2009). In particolare, Sobchack, a partire dal suo modello di visione incarnata e situata che si confronta con il corpo incarnato del cinema, sottolinea la pervasività culturale con cui la fotografia, il cinema e infine i media elettronici hanno *diversamente* trasformato, modellato e plasmato il senso del nostro essere al mondo, «radicalmente in-formando e orientando le coordinate spaziali e temporali della nostra esistenza sociale, personale e corporea» al punto che «siamo tutti parte di una cultura di immagini-movimento e viviamo delle vite cinematiche ed elettroniche» (Sobchack 2004, 136). I media elettronici di registrazione e riproduzione dei film rappresentano in questo senso uno scarto epocale rispetto all'ontologia propria della tecnologia cinematografica, permettendo allo spettatore di «alterare la temporalità del film», di «controllare l'autonomia e il flusso dell'esperienza filmica», di appropriarsi e «possedere il corpo del film» (Sobchack 2004, 149).

Questa nuova dimensione di appropriazione creativa del film attraverso la sua rimediazione emerge anche nelle pagine di Mulvey, declinata in una forma forse meno

⁸ A partire dal celebre saggio *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, pubblicato sulla rivista inglese *Screen* nel 1975, e dalle sue successive revisioni, l'opera critica e teorica di Laura Mulvey si è imposta non solo come un punto di riferimento per la *Feminist Film Theory* (FFT) e per le riflessioni sullo sguardo di genere, ma anche come un contributo decisivo per gli studi di cultura visuale. Cfr. Pravadelli (2013, 13-25); Cometa (2020, 208-221).

rigorosa sul piano filosofico e più vicina al paradigma della cinefilia colta, del collezionismo appassionato, del piacere e del gusto estetico.⁹

Negli anni Ottanta il VHS ha introdotto una relazione interattiva tra il film e lo spettatore. Questo mi ha consentito di re-imparare gradualmente il cinema. Il mio modo di essere spettatrice veniva trasformato in uno nuovo, e fino ad allora quasi inimmaginabile, coinvolgimento con i film preferiti del passato, dato che avevo la possibilità di sospendere, vedere più lentamente e rivedere un nastro, e successivamente un DVD. (Mulvey 2013, 11-12)

Ci troviamo di fronte a un consapevole rovesciamento di quell'estetica e politica dell'obsolescenza del medium, in grado di liberare nuove possibilità espressive racchiuse nelle regole implicite di un dispositivo fuori moda, invecchiato, sostenuta da Rosalind Krauss come orizzonte di possibilità per un uso creativo del medium da parte degli artisti.¹⁰ In questo caso sono le nuove tecnologie digitali a suggerire emozioni e significati nascosti nei vecchi film.

Non diversamente dall'operazione critica ed estetica di Mulvey, l'artista scozzese Douglas Gordon ha realizzato una delle sue più note videoinstallazioni (*24 Hours Psycho* del 1993, in cui il film di Hitchcock viene proiettato in *slow motion* su uno schermo fino a raggiungere la durata di 24 ore) a partire dal ricordo di un'esperienza spettatoriale di fruizione domestica dell'originale *Psycho* di Hitchcock. Douglas Gordon, come Pierre Huyghe o Candice Breitz, appartiene a quella generazione di artisti che rielaborano nella forma della videoinstallazione materiali filmici preesistenti, spesso popolari, per sviluppare una riflessione sul tempo e sull'identità, contribuendo in questa maniera anche a una metamorfosi culturale di questi stessi contenuti, al loro inserimento e alla loro legittimazione nel contesto dell'arte contemporanea. Come dichiara Gordon:

Giocando con il videoregistratore e con le videocassette che mi trovavo sotto mano, [...] provai a guardare *Psycho* in *fast forward* ed era abbastanza interessante, e poi provai a fare l'inverso [...]. Così cominciai a guardarlo in *slow motion* e c'erano sequenze precise che volevo guardare ancora in *slow motion* e questa è veramente l'origine dell'idea; più lo guardavo in *slow motion*, più mi rendevo conto di quanto poteva essere interessante. (Brown 2004, 24)

Laddove, tuttavia, l'artista scozzese, che ha realizzato diverse videoinstallazioni a partire da materiali ricavati da film classici hollywoodiani opportunamente distorti, rallentati e dislocati nello spazio espositivo,¹¹ rende di fatto insostenibile e impossibile la fruizione cinematografica integrale del film originale, liberando aspetti invisibili per lo spettatore tradizionale e insieme realizzando un'opera riflessiva e concettuale (che segna anche la

⁹ In questo senso la fruizione *cinéphile* di Laura Mulvey si distingue dal modello di fruizione aristocratico dell'home theater analizzato da Barbara Klinger, che tende a riprodurre nel contesto domestico una “sorta di *Gesamtkunstwerk* delle possibilità di fondere suoni e immagini con il massimo impatto” (Klinger 2006, 23), in una prospettiva quindi di resa spettacolare del prodotto audiovisivo come indice di un buon gusto e di competizione con l'esperienza cinematografica in sala.

¹⁰ Cfr. Krauss (2005). Il riferimento teorico cui si riferisce Krauss è l'immagine dialettica di Walter Benjamin per cui uno strumento tecnologico libera nel momento della sua obsolescenza la prefigurazione della sua promessa balzando al di fuori della linearità cronologica del tempo.

¹¹ Ad esempio: *Five Years Drive-By* del 1995 (che riutilizza la pellicola di *Sentieri selvaggi* di John Ford, rallentandola al punto da durare più di cinque anni e installandola nel deserto californiano), *Left is right and right is wrong and left is wrong and right is right* del 1999 (in cui l'installazione di due monitor riproduce in modo discontinuo e intermittente il film di Otto Preminger *Il segreto di una donna* del 1949), *Between darkness and light* del 1997 (in cui le immagini di due film diversi, *L'esorcista* di W. Friedkin e *Bernadette* di Henry King sono proiettate sui due lati di uno stesso schermo traslucido). Su queste opere di Douglas Gordon: cfr. Senaldi (2008, 209-214).

distanza tra l'articolazione della temporalità nel cinema e nella videoarte), Laura Mulvey, attraverso il rallentamento o la sospensione del flusso temporale e narrativo del film, intende far emergere i significati nascosti dell'opera, la sua vera natura, nella convinzione che «lo spettatore pensoso può scoprire di più in un'immagine di celluloidi di quanto potrebbe vedere a 24 fotogrammi al secondo» (Mulvey 2003, 89).

I due esempi proposti di rimediazione, ancorché profondamente diversi nelle intenzioni e nelle finalità (una pratica di fruizione critica e analitica da una parte, un'installazione videoartistica dall'altra parte), possono essere ricondotti alle due modalità fondamentali di rilocalizzazione dell'esperienza filmica che si diffondono a cavallo tra Ventesimo e Ventunesimo secolo (cfr. Casetti 2015, 79-88): l'attenzione per il trasporto (*delivery*) dell'oggetto della visione (il film) su altri supporti medialità o su una rete Internet, indipendentemente dal contesto e dall'ambiente di fruizione, oppure la ricreazione di un ambiente e di uno spazio di visione (*setting*), inedito rispetto alla tradizionale sala cinematografica (museo, sala espositiva, città, ambiente domestico) che può finire per risultare soverchiante rispetto all'oggetto stesso dello sguardo spettatoriale. L'operazione di Laura Mulvey s'inserisce quindi all'interno di quel processo storico-culturale iniziato negli anni Settanta, con l'introduzione del sistema VCR e poi potenziato dalla possibilità di scaricare o noleggiare i film sulle piattaforme fino al *personalised media delivery system*, che ha reso il film un prodotto duttile, trasferibile e manipolabile, sottoposto al controllo e alla libertà di visione dello spettatore e quindi disponibile a essere ridefinito nella sua stessa originaria scansione temporale.¹² Dall'altra parte, le installazioni di Douglas Gordon (come quelle di molti altri artisti contemporanei) lavorano sull'allestimento di ambienti e la ridefinizione di spazi e contesti in cui decisiva è piuttosto l'esperienza temporalmente alterata e deformata di *Psycho* di Hitchcock, che rende impossibile al limite la visione consueta dell'opera cinematografica originale, pur interrogando profondamente la natura del dispositivo cinematografico. Douglas Gordon, come diversamente faranno Job Koelewijn con la sua installazione *Cinema on Wheels* del 1999, Doug Aitken con la monumentale installazione urbana *Sleepwalkers* del 2007 o in Italia Daniele Puppi con le installazioni *Reanimated Cinema* dal 2011 al 2022, riconfigura lo spazio (istituzionale o quotidiano, pubblico o privato) come un ambiente mediale, un *mediascape*, ovvero un ambiente votato alla mediazione che entra in rapporto dialettico con lo spazio già istituzionale della galleria, spostando l'esperienza cinematografica verso una più ampia esperienza mediale che tuttavia non cessa di riflettere sul cinema.¹³

Il modello di *spettatore possessivo* e *pensoso* descritto da Laura Mulvey, spettatore che promuove un'estetica del *delay*, del ritardo, del rallentamento e della sospensione, bloccando, rallentando e ripetendo intere sequenze e passaggi dei film riprodotti su un supporto mediale domestico, rompe la falsa continuità narrativa, l'illusione della continuità

¹² Cfr. Tryon (2013). Peraltro, il gesto di Laura Mulvey sembra riattualizzare e rimediare alcune pratiche spettatoriali pre-cinematografiche o proprie del cinema delle origini, in cui «lo spettatore poteva dominare e manipolare il giocattolo ottico o il *kinetoscopio*, controllando la velocità e il ritmo della loro produzione di movimento» (Doane 2009, 63).

¹³ L'artista olandese Job Koelewijn conserva dell'esperienza cinematografica classica la sala e un grande schermo che incornicia, all'interno di un container, una porzione variabile di paesaggio reale o uno spazio chiuso, mentre Doug Aitken modella una serie di *screenscapes* (cinque video di 13 minuti ciascuno) su otto porzioni delle facciate del MoMa di New York, lavorando sul rovesciamento delle relazioni tra dentro e fuori, tra intimità e pubblicità (i video raffigurano per lo più ambienti e oggetti domestici ingigantiti) e sul salto di scala. Tutte queste opere tematizzano peraltro, in assenza dell'esperienza cinematografica istituzionale, aspetti strutturali e costitutivi del dispositivo cinema. Sull'opera d'arte come ambiente mediale e più in generale sull'ambientalizzazione dei media contemporanei, sul loro carattere inevitabilmente situato e incarnato: cfr. Montani (2018, 9-16); sulla nozione di "mediascape": cfr. Casetti (2018, 111-138).

spazio-temporale e drammatica delle immagini in movimento.¹⁴ Da consumatrice di un prodotto di massa come il cinema di genere americano (noir, melodramma, commedia), peraltro storicizzato e filtrato dalla distanza temporale oltre che caratterizzato da una codificazione disciplinata e addomesticata sia delle forme della rappresentazione sia delle modalità di ricezione spettatoriale,¹⁵ Mulvey si riscopre come una spettatrice sovversiva che non teme di operare un gesto di violenza nei confronti del proprio prodotto culturale di consumo, a un tempo amato e odiato, un gesto sadico e insieme feticistico di controllo, esplorazione, ritaglio e fascinazione.¹⁶

Nel panorama mediale contemporaneo, peraltro, le possibilità di visione di un film su un supporto mediale alternativo rispetto alla sala cinematografica si sono ulteriormente articolate e moltiplicate (tablet, smartphone, piattaforme), suggerendo e a volte imponendo allo spettatore di modellare attivamente e di costruire in prima persona le condizioni della propria visione, a cominciare dal tempo, dal luogo e dalle modalità d'uso dei dispositivi. Le riflessioni suggerite dalle pratiche di fruizione di Laura Mulvey hanno trovato ad esempio uno sviluppo più articolato e coinvolgente nei prodotti audiovisivi concepiti per essere distribuiti e visti su iPad e iPhone, che accentuano l'orizzonte immersivo, intimo e partecipativo degli utenti, la frammentazione della linearità della narrazione, la possibilità di ri-vedere le sequenze e di manipolare attivamente il flusso del film.¹⁷ Si definisce in questo modo una nuova figura di spettatore *performer* e *bricoleur* (Casetti 2015, 277-310) rispetto al tradizionale pubblico della sala cinematografica. Inoltre, la visione del film attraverso i nuovi *devices* si caratterizza come un'attività non più solo scopica, ma come il centro di irradiazione e attivazione di un insieme di azioni e pratiche sociali, espressive, linguistiche, tecnologiche, sensoriali, a cominciare dalla riscoperta della tattilità, pratiche che richiedono spesso competenze medialità piuttosto che semplicemente cinematografiche.

3. La rimediazione come rivendicazione dell'opacità del medium

La rimediazione, chiave di volta concettuale del libro di Bolter e Grusin del 1999, deve essere interpretata non solo come l'incorporazione tecnica di un medium all'interno di un altro medium, ma come la diffusione amplificata e potenziata di un contenuto culturale antecedente che viene ricodificato e, a volte, mutato di segno. È possibile rileggere la categoria di rimediazione, che nella riflessione di Bolter e Grusin costituisce l'orizzonte mediale specifico dei nuovi media nel loro rapporto di concorrenza e integrazione con i media tradizionali (cfr. Bolter, Grusin 2002), alla luce di alcune linee di ricerca scientifiche

¹⁴ Cfr. Mulvey (2013, 81-94). *L'aesthetics of delay* è al centro di: Mulvey (2006).

¹⁵ Il “sistema di montaggio in continuità” è quell'insieme di regole, definite all'interno del cosiddetto cinema classico, in grado di produrre un'illusione di coerenza e continuità nell'azione esteriore e nella fruizione del pubblico, attraverso la subordinazione del montaggio alla logica narrativa del film. Si potrebbe obiettare che il modello di fruizione critica e di manipolazione attiva del film proposto da Laura Mulvey corrisponde al gesto performativo e all'attivismo di un'avanguardia che si contrappone alla passività di un consumo di massa ancora dominante.

¹⁶ L'esperienza di fruizione suggerita da Mulvey può essere interpretata, anche in virtù del suo carattere nostalgico, come una rilocalizzazione che frammenta la totalità del corpo del cinema ed eleva simbolicamente il frammento a reliquia che rimanda alla pienezza perduta di una presenza: cfr. Casetti (2015, 100-103).

¹⁷ Cfr. Atkinson 2014. Atkinson esamina tre prodotti audiovisivi realizzati esclusivamente per iPad e iPhone: *The Silver Goat* (2012), *Haunting Melissa* (2013), *The Craftsman* (2013); cfr. Tirino (2020, 223-227).

possibili sui mezzi di comunicazione di massa, proposte da Eco al termine del primo capitolo di *Apocalittici e integrati* (cfr. Eco 1964a, 54-64).

In particolare, Eco individua due aspetti nei quali è possibile scorgere una anticipazione della categoria di “rimediazione”: il primo riguarda le trasformazioni di linguaggio e tecnico-formali «subite da un’opera realizzata in altra sede (teatro, cinema) una volta ripresa o trasmessa entro la dimensione del piccolo schermo» (Eco 1964a, 59). Si tratta in questo caso della riproposizione, rappresentazione e incorporazione di un medium all’interno di un nuovo medium, già individuata come logica operativa propria del funzionamento dei media da Marshall McLuhan. Anche la semplice riproposizione di una forma mediale dentro un altro medium non è immune, peraltro, dal produrre effetti formali, estetici, linguistici inediti, attivando e sollecitando nuove modalità di ricezione spettatoriali.

Il secondo aspetto, più direttamente connesso con gli effetti culturali ed estetici generati dai mezzi di comunicazione di massa, investe la ricerca «sulle modalità e sugli esiti dei travasi di stili da livello superiore a livello medio» (Eco 1964a, 60) da un livello di arte d’avanguardia, ad esempio, a un piano medio di consumo culturale (o viceversa), laddove tuttavia questa “traduzione” o “travaso” non debba essere inteso esclusivamente come una banalizzazione o uno sfruttamento delle innovazioni (formali, linguistiche, culturali) della cultura d’avanguardia nel contesto di un mezzo di comunicazione di massa o al contrario un tentativo di nobilitazione estetica di un contenuto culturale popolare.

In questo modo Eco individuava, nella forma di un’utopia metodologica, un possibile superamento dello stesso concetto, piuttosto indeterminato, di “cultura di massa” in un’articolazione molteplice di diversi livelli di fruizione di opere o prodotti culturali con finalità distinte e suscettibili di letture plurime. Una situazione che potrebbe avvicinarsi alla condizione mediale contemporanea descritta da Bolter in *Plenitudine digitale*, secondo cui «le tecnologie digitali hanno favorito una maggior varietà nell’economia mediale, invece di portare a un unico medium unificato» sollecitando modalità di fruizione culturale diversificate anche di un medesimo prodotto culturale. Lo spettatore di oggi «potrebbe ancora andare in una sala d’essai a vedere un classico del cinema sul grande schermo invece che sul tablet, sul computer, in televisione o sullo smartphone» (Bolter 2020, 31), così come può alternare la lettura di un fumetto popolare alla visita a una mostra di arte contemporanea. Da *Remediation a Plenitudine digitale* la ricerca teorica di Bolter e Grusin si è spostata e indirizzata da una ricerca sulla struttura e i linguaggi dei nuovi media nella direzione di un approfondimento socio-culturale delle comunità mediali dei fruitori attivi di questa nuova pluralità di media.

Nel panorama mediale attuale si assiste in questo modo, secondo l’interpretazione di Bolter, non soltanto a una proliferazione e compresenza di una molteplicità di media (vecchi e nuovi, analogici e digitali, tipici della cultura alta come di quella popolare), ma soprattutto a una moltiplicazione, spesso imprevedibile a priori, delle modalità di uso e di fruizione dei media da parte di consumatori interattivi e spesso creativi e delle comunità culturali che fioriscono intorno a un genere o a una forma mediale di espressione, nel contesto di una “cultura a mosaico”.

Rispetto all’approccio semiotico di Eco, tuttavia, la categoria di rimediazione di Bolter e Grusin amplia e sposta su un piano culturale e politico gli effetti dell’integrazione e della competizione tra i vecchi e i nuovi media. La rappresentazione di un medium all’interno di un altro medium non si riduce cioè a una semplice pratica di citazione, traduzione o ripresa metalinguistica e metasemiotica di una forma mediale in un’altra forma mediale, ma assume lo statuto decisivo di una «caratteristica fondamentale dei nuovi media digitali» (Bolter, Grusin 2002, 73) in grado di ridefinire il nostro rapporto con la realtà.

Proprio la pluralità fisiologica dei media contemporanei, riconosciuta da Bolter e Grusin come il tratto distintivo della cultura mediale contemporanea contro tutti i tentativi di individuare o profetizzare un medium dominante, favorisce e suggerisce la possibilità di

lavorare tra gli interstizi dei media, sugli scarti, le non coincidenze, la distanza tra le varie forme mediali e la realtà di riferimento (secondo una prospettiva quindi *intermediale* nei termini di Pietro Montani).¹⁸ La rimediazione può quindi essere *giocata* e *lavorata* dagli artisti e dagli spettatori in funzione di una rivendicazione e valorizzazione dell’opacità, attraverso lo scontro e il conflitto tra le diverse forme mediali, sollecitando una lettura critica e non ingenua nei fruitori.

Il caso di un film come *La Jetée* di Chris Marker,¹⁹ divenuto oggetto di “culto” per molti cinefili e artisti, ci offre un esempio pertinente del modo in cui l’opacità esibita delle forme mediali può nascere dal confronto intermediale tra una pista sonora e una pista visiva che si affrontano, si confrontano e si scontrano in maniera dialettica, senza congiungersi mai perfettamente, lasciando un margine, uno scarto irrisolto. L’utilizzo sperimentale di una successione di fotogrammi fissi che innerva il tessuto visivo de *La Jetée* (con l’eccezione di una piccola sequenza filmata) non fa perdere al film la sua dimensione narrativa, che è affidata in buona parte alla voce off del narratore, il cui compito si risolve nella necessità di far procedere il racconto verso il suo tragico epilogo pre-annunciato dalla prima immagine, un’acme drammatica che riconduce il film di Marker al modello di un’esperienza temporale catartica.²⁰ L’esperimento di Chris Marker non resta tuttavia rinchiuso, nella sua unicità, all’interno delle convenzioni del cinema, come sostiene Rosalind Krauss, che sottolinea la dimensione in fondo ancora narrativa di *La Jetée*, convergente verso il suo culmine, ovvero l’ultimo fotogramma, il fermo immagine con cui si chiude il film (cfr. Krauss 2005, 72-73). L’orizzonte narrativo, diegetico, affidato alla pista sonora, alla voce off del narratore, entra infatti all’interno di una relazione e di una tensione dialettica con la successione delle immagini fisse, ognuna delle quali si espande e si dilata orizzontalmente nel tempo della fruizione offrendo allo spettatore altri percorsi immaginativi e poetici, che contraddicono lo stesso flusso narrativo lineare della storia.

Questa dialettica tra frammentazione e continuità, tra congelamento o rallentamento del movimento manipolato dal fruitore o dall’artista e abbandono al flusso continuo del tempo è al centro anche delle operazioni di intervento sulla linearità narrativa del film di Laura Mulvey e Douglas Gordon. La rimediazione dell’esperienza temporale del film libera quindi una dimensione riflessiva e concettuale, uno scarto non risolto tra diverse dimensioni mediali del tempo che connota l’esperienza di visione e di fruizione proposta da Mulvey e da Gordon come un’operazione critica e interpretativa.

Bibliografia

Atkinson, S. (2014). *Beyond the Screen: Emerging Cinema and Engaging Audiences*. New York-London: Bloomsbury.

Barker, J. (2009). *The Tactile Eye: Touch and the Cinematic Experience*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.

¹⁸ La valorizzazione dell’opacità dei media, la «resistenza della realtà a farsi totalmente saturare dall’immagine audiovisiva» è ciò che Montani definisce come intermedialità, ovvero una «specifica declinazione del fenomeno della ri-mediazione»: «un gioco esplicito tra diverse forme mediali, che si fanno sentire nella loro opacità al fine di sollecitare nello spettatore una riflessione sulla irriducibile alterità del rappresentato, sul suo irriducibile *differire*» (Montani 2010, 13).

¹⁹ Cfr. Chris Marker, *La Jetée*, Francia 1962.

²⁰ “Catarsi” e “flusso” rappresentano per Bolter i due punti estremi di uno spettro che definisce le modalità di costruzione temporale della narrazione nei media tradizionali da una parte (letteratura, teatro e cinema) e nei nuovi media dall’altra parte (videogiochi). Tuttavia, la maggior parte dei prodotti mediali contemporanei tende a ibridare elementi catartici con elementi di flusso: cfr. Bolter 2020, 146-212.

- Bolter, J. D. (2020). *Plenitudine digitale. Il declino della cultura d'élite e lo scenario contemporaneo dei media*. A cura di F. Guarnaccia e L. Barra. Trad. it. di L. Martini. Roma: Minimum Fax.
- Bolter, J. D., Grusin, R. (2002). *Remediation. Competizione e integrazione tra media vecchi e nuovi*, a cura di A. Marinelli. Trad. it. di B. Gennaro. Milano: Guerini & Associati.
- Brown, K. M. (2004). *D. G. Douglas Gordon*. London: Tate Gallery Publishing.
- Casetti, F. (2015). *La galassia Lumière. Sette parole chiave per il cinema che viene*. Milano: Bompiani.
- Casetti, F. (2018). Mediascape: un decalogo. In D. Cecchi, P. Montani, M. Feyles (a cura di), *Ambienti mediali* (111-138). Milano: Meltemi.
- Cometa, M. (2020). *Cultura visuale. Una genealogia*. Milano: Raffello Cortina Editore.
- Doane, M. A. (2009). Scale and the Negotiation of "Real" and "Unreal" Space in the Cinema. In L. Nagib, C. Mello (eds.), *Realism and the Audiovisual Media* (63-81). New York: Palgrave Macmillan.
- Eco, U. (1964a). Cultura di massa e livelli di cultura. In U. Eco, *Apocalittici e integrati. Comunicazioni di massa e teorie della cultura di massa* (29-64). Milano: Bompiani.
- Eco, U. (1964b). La struttura del cattivo gusto. In U. Eco, *Apocalittici e integrati. Comunicazioni di massa e teorie della cultura di massa* (65-129). Milano: Bompiani.
- Eco, U. (1964c). La musica, la radio e la televisione. In U. Eco, *Apocalittici e integrati. Comunicazioni di massa e teorie della cultura di massa* (309-316). Milano: Bompiani.
- Eco, U. (1964d). Appunti sulla televisione. In U. Eco, *Apocalittici e integrati. Comunicazioni di massa e teorie della cultura di massa* (317-357). Milano: Bompiani.
- Eco, U. (1977). Il cogito interruptus (1967). In U. Eco, *Dalla periferia all'impero* (243-260). Milano: Bompiani.
- Eco, U. (1985). L'innovazione nel seriale (1984). In U. Eco, *Sugli specchi e altri saggi* (125-146). Milano: Bompiani.
- Eco, U. (2018a). TV: la trasparenza perduta (1981). In U. Eco, *Sulla televisione. Scritti 1956-2015*. A cura di G. Marrone (313-334). Milano: La Nave di Teseo.
- Eco, U. (2018b). La moltiplicazione dei media (1983). In U. Eco, *Sulla televisione. Scritti 1956-2015*. A cura di G. Marrone (335-340). Milano: La Nave di Teseo.
- Elsaesser, T., Hagener, M. (2009). *Teoria del film. Un'introduzione*. Trad. it. di F. De Colle e R. Censi. Torino: Einaudi.
- Eugeni, R. (2015). *La condizione postmediale. Media, linguaggi e narrazioni*. Brescia: Editrice La Scuola.
- Friedberg, A. (2000). The End of Cinema: Multimedia and Technological Change. In C. Gledhill, L. Williams (eds.), *Reinventing Film Studies* (438-452). London: Arnold.
- Greenberg, C. (2011). Verso un più nuovo Laocoonte. In C. Greenberg, *L'avventura del modernismo. Antologia critica*. A cura di G. Di Salvatore e L. Fassi (52-64). Trad. it. di B. Cingerli. Milano: Johan & Levi Editore.
- Grusin, R. (2017a). DVD, videogame e il cinema delle interazioni (2007). In R. Grusin, *Radical Mediation. Cinema, estetica e tecnologie digitali*. A cura di A. Maiello (189-219). Cosenza: Luigi Pellegrini Editore.
- Grusin, R. (2017b). Mediashock (2015). In R. Grusin, *Radical Mediation. Cinema, estetica e tecnologie digitali*. A cura di A. Maiello (151-173). Cosenza: Luigi Pellegrini Editore.
- Klinger, B. (2006). *Beyond the Multiplex: Cinema, New Technologies, and the Home*. Berkeley: University of California Press.
- Krauss, R. (2005). *Reinventare il medium. Cinque saggi sull'arte d'oggi*. A cura di E. Grazioli. Milano: Bruno Mondadori.
- Marchessault, J., Lord, S. (eds.) (2007). *Fluid Screens. Expanded Cinema*. Toronto-Buffalo-London: University of Toronto Press.

Marrone, G. (2018). Postfazione. Eco e la televisione. In U. Eco, *Sulla televisione. Scritti 1956-2015*. A cura di G. Marrone (467-515). Milano: La Nave di Teseo.

Montani, P. (2010). *L'immaginazione intermediale. Perlustrare, rfigurare, testimoniare il mondo visibile*. Roma-Bari: Laterza.

Montani, P. (2018). Presentazione. In D. Cecchi, P. Montani, M. Feyles (a cura di), *Ambienti mediali* (9-16). Milano: Meltemi.

Mulvey, L. (2003). Stillness in the Moving Image: Ways of Visualizing Time and its Passing. In T. Leighton, P. Buchler (eds.), *Saving the Image: Art after Film* (78-89). Glasgow: Centre for Contemporary Arts.

Mulvey, L. (2006). *Death 24x a Second: Stillness and the Moving Image*. London: Reaktion Books.

Mulvey, L. (2013). Lo spettatore possessivo: la *Feminist Film Theory* nella nuova era tecnologica (2008). In L. Mulvey, *Cinema e piacere visivo*. A cura di V. Pravadelli (81-94). Roma: Bulzoni Editore.

Pravadelli, V. (2013). Le teorie di Laura Mulvey e gli studi di cinema. In L. Mulvey, *Cinema e piacere visivo*. A cura di V. Pravadelli (13-25). Roma: Bulzoni Editore.

Quaresima, L., Re, V. (a cura di). (2010). *Play the Movie. Il DVD e le nuove forme dell'esperienza audiovisiva*. Torino: Kaplan.

Senaldi, M. (2008). *Doppio sguardo. Cinema e arte contemporanea*. Milano: Bompiani.

Sobchack, V. (2004). *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture*. Berkeley: University of California Press.

Tirino, M. (2020). *Postspettatorialità. L'esperienza del cinema nell'era digitale*. Prefazione di G. Frezza. Milano: Meltemi.

Tryon, C. (2009). *Reinventing Cinema: Movies in the Age of Media Convergence*. New Brunswick: Rutgers University Press.

Tryon, C. (2013). *On-Demand Culture. Digital Delivery and the Future of Movies*. New Brunswick: Rutgers University Press.