

Francesco Casetti, *La galassia Lumière. Sette parole chiave per il cinema che viene*, Bompiani (collana Saggi Bompiani), Milano, 2015, p. 442, € 20,00.

Lo spettro di un paradosso si aggira nella *Galassia Lumière*, attraversando tenacemente i sette lemmi chiave (rilocazione, reliquie e icone, *assemblage*, espansione, ipertopia, display, performance) che scandiscono la struttura interna dell'ultimo libro di Francesco Casetti: come può mantenersi un'identità nel cambiamento? Come può il cinema pur deformandosi nel corso del tempo rimanere sempre lo stesso? Da questo paradossale interrogativo, che innerva il volume dal principio alla fine, sorge spontaneamente un'altra questione cruciale: di quale identità stiamo parlando? Già dalle prime pagine del libro, emerge con chiarezza che l'identità a cui Casetti fa riferimento non è un'identità che mantiene il sé nella *medesimezza* (*idem*) dei propri caratteri sostanziali, ma è un'identità *ipse* che permane attraverso il tempo e si deforma costantemente a contatto con l'altro da sé.

Quali sono dunque le condizioni necessarie che permettono al cinema di mantenere la propria identità (*idem*) pur spostandosi verso nuovi luoghi e nuovi dispositivi? In che termini possiamo parlare di continuità dell'esperienza cinematografica?

Casetti suggerisce la risposta a questo duplice interrogativo sin dall'introduzione della sua *Galassia Lumière*: nella storia del cinema possiamo parlare d'identità (sempre esposta alla contaminazione), e di continuità nel tempo, proprio a partire dalla complessità della nozione di *esperienza*. Vale a dire, provando a pensare l'*esperienza* come paradigma alternativo a quello dell'approccio fondato sulla tecnologia del cinema, compiendo così un passo oltre le interminabili *querelles* sulla morte o sulla sopravvivenza del cinema nella contemporaneità.

Pensare la "rilocazione" come un'ulteriore tappa della storia del cinema, comporta inevitabilmente anche una riformulazione dell'idea stessa di medium. Nel panorama "alterato" del cinema contemporaneo il medium non può più essere ricondotto alla sua natura di dispositivo tecnologico, ma dovrà rendere conto della sua storicità e delle sue "genealogie plurime e assetti variabili". Il medium, in tal prospettiva, non è più né il supporto, né il dispositivo, ma il tipo di *esperienza* che esso è in grado di attivare. Nel ripensare il medium in termini di *realtà storica* e *forma culturale*, Casetti riconosce il debito e l'influenza della riflessione benjaminiana sul rapporto tra l'*Apparatur* tecnica e la dimensione storica del medium, evocando il paragrafo IV del saggio sull'opera d'arte: «il modo secondo cui si organizza la percezione umana – il *medium* in cui essa ha luogo –, non è condizionato soltanto in senso naturale, ma anche storico»¹.

Alla luce della *querelle des dispositifs*, che ha animato il dibattito francese degli ultimi anni (da Philippe Dubois a Raymond Bellour, da Philippe-Alain Michaud a Jacques Aumont), la proposta di pensare il cinema "che viene" nei termini di un dispositivo-*assemblage* aperto, instabile e flessibile, capace di profanare e al tempo stesso risacralizzare lo spazio del cinema, sfugge felicemente al carattere "essenzialista" di questo dibattito. Anziché discutere della cancellazione o della ricostituzione dei confini del cinema, il tentativo di Casetti è piuttosto quello di abitare il paradosso di un cinema che pur essendo sempre stato "espanso", *al di là* delle sue frontiere sin dalle sue origini, ha però sempre avuto il bisogno di distinguersi dall'incommensurabile quantità d'immagini in movimento che lo circondano.

¹ W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della riproducibilità tecnica* [1935-36], in Id., *Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*, a cura di A. Pinotti e A. Somaini, tr. it. Torino, Einaudi, 2012, p. 21.

L'espansione rappresenta per il cinema tanto l'opportunità di estendersi verso nuovi territori, quanto il pericolo di annullarsi in un terreno che non è più il proprio. Da qui sorge la difficoltà di opporre l'ambito del "visivo" (che rimanda all'indeterminatezza di tutte le immagini in movimento su uno schermo) a quello dell' "immagine" (che rinvia all'orizzonte specifico del cinema), così come proponeva il critico Serge Daney: siamo qui di fronte a una delle innumerevoli dicotomie che mettono in evidenza la paradossale questione (come può mantenersi un'identità nel cambiamento?) da cui prende avvio la riflessione di Casetti sul "cinema che viene".

Sempre nel capitolo dedicato all'*espansione* del cinema contemporaneo, l'autore affronta il tema della temperatura delle immagini a partire dalla distinzione compiuta da Marshall McLuhan fra *media caldi* e *media freddi*: «I *media caldi* non lasciano molto spazio che il pubblico debba colmare o completare; comportano perciò una limitata partecipazione, mentre i *media "freddi"* implicano un alto grado di partecipazione o di completamento da parte del pubblico»². In questa prospettiva, il cinema si colloca decisamente dalla parte dei *media caldi*, anche se non bisogna trascurare il fatto che prima la televisione e poi internet hanno contribuito a un graduale abbassamento della temperatura delle immagini cinematografiche. Il cinema espanso sembra però aprire una faglia all'interno di questo discorso: da un lato, il cinema s'inserisce perfettamente all'interno dei criteri che definiscono l'*alta definizione* (ritorno al 3D, uso avanzato delle tecnologie digitali, compattezza narrativa); dall'altro, il cinema contemporaneo propone una serie di modelli alternativi riconducibili a tutti quei film che utilizzano immagini riprese da *webcam*, telefonini, telecamere di sorveglianza, ricollocandolo così nel dominio della *bassa definizione*.

Ciò che emerge con forza da questa riflessione è la messa in questione di un paradigma evolutivo della storia del cinema. La copresenza di questi due regimi della sensibilità (caldo e freddo) non è difatti una caratteristica peculiare del cinema contemporaneo; il cinema ha avuto in realtà, sin dalle sue origini, la tendenza a transitare dal caldo al freddo, dall'alta alla bassa definizione, ovvero da un cinema "freddo", *sperimentale*, ad alto grado di consapevolezza, a un cinema "caldo", *spettacolare*, centrato sull'adesione, l'intensità l'alta definizione. Per rendere conto di questo fenomeno d'ibridazione e contaminazione, presente in molti film recenti (Casetti riporta il caso di *In the Valley of Elah*, 2007, ma si potrebbe anche citare l'esempio di *Adieu au langage*, 2014, di Jean-Luc Godard, dove 3D e bassa definizione si contendono lo spazio filmico), occorre fare un passo oltre McLuhan e interrogarsi non solo sul livello d'intensità dei differenti regimi di sensibilità ma anche sul carattere politico di questa "circolazione del sensibile".

Se è vero che l'*estetica della politica* di Jacques Rancière può aiutarci a cogliere le implicazioni politiche di quest'inedita distribuzione del sensibile nello spazio comune, la sua teoria dello "spettatore emancipato" non può forse più esserci altrettanto d'aiuto per cogliere le opportunità e i rischi che si presentano oggi allo spettatore del "cinema che viene" di fronte a una circolazione sempre più ampia e indifferenziata delle immagini. Occorre pertanto ripensare una teoria dello spettatore che tenga conto anche delle profonde trasformazioni dello spazio in cui si dà questo commercio espanso e ubiquo con le immagini.

La rilocazione del cinema su altri *devices* e su altri ambienti comporta dunque l'inevitabile cambiamento di alcuni parametri dell'esperienza stessa, tra cui appunto lo spazio. Nel coniare la nozione di *ipertopia*, rovesciando così di segno l'idea foucaultiana di *eterotopia*, Casetti attribuisce alle immagini il potere di plasmare lo spazio attorno a noi per meglio adattarlo alle nuove forme di esperienza cinematografica. Tutto questo ci induce a pensare che il prossimo

² M. McLuhan, *Gli strumenti del comunicare*, prefazione di P. Ortoleva, tr. it. di E. Capriolo, Milano, Il Saggiatore 2015, pp. 42-43.

passo che compirà l'autore della *Galassia Lumière* sarà nella direzione di un nuovo territorio di riflessione fondato su una dimensione "ambientale" dei media: un'ecologia dello spazio mediale capace di costruire un campo di studi sul cinema sufficientemente ampio da accogliere sia le differenti stanze in cui il cinema continua a sopravvivere, sia le regioni ancora in parte inesplorate della sua inarrestabile reinvenzione. Una spiraleggiante *Galassia Vortice*.

Marie Rebecchi