

Cinema e società: nodi ancora irrisolti

Gino Frezza (Università degli studi di Salerno)

Abstract

E' possibile oggi rilanciare teoricamente il tema del rapporto fra cinema e società? Quali sono le condizioni con cui il cinema si propone nel suo valore di medium socio-culturale nell'era delle reti? Come si costituiscono le soggettività spettatoriali nell'epoca dei media digitali? E come può essere meglio orientata una disciplina scientifica di profilo socio-mediologico in grado di analizzare le complesse linee di realizzazione del cinema e degli audiovisivi nell'epoca del web 2.0? Il saggio di Frezza mette a punto una serie di questioni (il cinema e l'industria culturale; il cinema e la disciplina degli studi sociali; i rapporti fra cinema e altri media; la mutazione delle condizioni socio-culturali che definiscono le soggettività spettatoriali) che riguardano la scienza dei media come scienza del cambiamento sociale.

As you can now theoretically raise the issue of the relationship between cinema and society? What are the conditions in which the film is proposed as socio-cultural medium in networks? How are the subjectivity spectatorial in digital media? As can be better geared a scientific sociology of media able to analyze the complex lines of realization of the cinema in Web 2.0? The Frezza paper sets up a number of issues (cinema and the cultural industry; cinema and the discipline of social studies; the relationship between cinema and other media; the mutation of the socio-cultural conditions that define the subjectivity spectatorial) involving science media as a science of social change

Key words: cinema, scienza sociale, soggettività spettatoriali, reti

I

Da poco è stato pubblicato un piccolo, bellissimo, libro che contiene due saggi di Raymond Williams che riguardano il cinema (Williams 2015). Si tratta dell'autore di *Televisione* (1974) e di *Sociologia della cultura* (1981), tra i fondatori dei *cultural studies*, docente a Cambridge e titolare di un corso sul Drama, cittadino inglese impegnato nel Labour nel corso degli anni Settanta e Ottanta.

Questo piccolo libriccino, nel primo saggio dedicato al rapporto fra *Film e tradizione drammatica* (scritto nel 1954), dovrebbe insegnare a tanti della sociologia italiana l'insieme assai vario e complesso delle angolazioni con cui intraprendere una sociologia dei media, e in particolare con quale atteggiamento, insieme curioso e multidisciplinare, coerente e rigoroso, affrontare un oggetto di studio sociale così impegnativo e difficile come il cinema. Williams parte da lontano, non dalla mera storiografia attinente la nascita, *tecnologica* o *culturale*, di questo dispositivo di immagini dinamiche (prima silenziose per circa trent'anni, poi sonore e oggi digitali e quasi *n-dimensional*). Egli vede infatti il generarsi della forma di spettacolo del cinema a partire dal *drama*, ossia da quelle concezioni non solo espressive del teatro moderno (Cechov, Strindberg, Stanislavskij ecc.), e da esigenze primariamente culturali che si riferiscono a un pubblico che, dalla seconda metà dell'Ottocento, chiede maggiore perfezione nell'approntamento di spettacoli. Questi dovevano risultare sia *divertenti* sia *realistici* in un senso sempre più preciso e, insieme, meraviglioso. La tensione pubblica che nell'Ottocento si definisce sia verso il divertimento sia verso il realismo dello spettacolo significa per Williams non sviare dalle questioni della vita quotidiana, da quelle del lavoro e della famiglia, delle differenze di classe e del rapporto fra povertà, ricchezza, ruoli sociali.

D'altra parte, egli affronta il significato davvero enorme e complesso di ciò che risulta "standardizzato", ossia vede come emergono, *a partire da* una base e da un sentire comune, le

differenze e le novità che si stagliano sui piani di una cultura abituale e normativa, per indagare il senso di come si instaura, proprio nella dimensione sociale, il bisogno di uno spettacolo in cui ci si possa sia riconoscere come uguali, sia intravedere il nuovo, il diverso, il difforme, l'elemento che sta fuori e su cui la coscienza umana e il tessuto culturale pubblico devono compiere delle scelte (accogliere o rifiutare).

È una notevole lezione di metodo nell'approccio a un medium come il cinema, ma è anche un importante tassello che si aggiunge a quei grandi testi moderni di ambito culturologico, sociologico e mediologico (Edgar Morin, Walter Benjamin, Marshall McLuhan e in Italia Alberto Abruzzese), ma anche a quelli che rimandano a filosofi ed estetologi (Siegfried Kracauer, Gilles Deleuze, Jacques Derrida, Aby Warburg) per i quali riflettere sulle immagini – e specificamente sul cinema – non è mai stata una strada strumentale o solo funzionale all'espletamento della propria specifica disciplina, bensì il nucleo centrale di un pensiero aperto al nuovo, capace di ficcarsi nella profondità del sapere e delle pratiche umane.

Nel secondo saggio, che è il testo di una conferenza tenuta nel 1985 (pubblicato nel 2007), Williams prende di petto l'argomento del rapporto fra cinema e socialismo, vedendo subito che il primo aspetto da trattare è la relazione che inscindibilmente lega questo medium ai vissuti della metropoli, ai processi di modernizzazione della vita, all'aumento dei consumi e, nel corso del XX secolo e fino a oggi, alla formazione di quelle idee, modi di vita, rapporti sociali che ruotano attorno ai temi del futuro, dell'innovazione, della molteplicità e della multidimensionalità dell'esistenza. Così Williams entra nel merito di questioni importanti come "ciò che è popolare" e, d'altro canto, lo stesso linguaggio del cinema è visto come fattore che include tutte le significazioni che ho delineato sopra. Dunque, se ben osservato dalla prospettiva degli studi sociali (e non solo da quello degli studiosi di semiotica, o dei decrittatori delle regole di montaggio o dei filosofi dell'immagine e della creatività, o degli storici che, spesso in maniera pretestuosa, trattano il cinema appunto come fonte storica) questo medium può costituire un ambito di osservazioni profonde, non occasionali ma strutturali, sui mutamenti della società e sugli orizzonti che questa persegue, conquista, o declina.

II

Come hanno trattato il cinema gli studi sociali impiantati in Italia? È una domanda davvero ostica, in quanto il cinema non sembra essere stato un oggetto particolarmente apprezzato, tranne che in quei pochi tentativi in cui si è ritenuto di poter avviare una qualche forma di sociologia "settoriale"¹. L'atteggiamento prevalente è stato quello di una sorta di indifferenza sia metodologica sia disciplinare, al più talvolta venata da qualche atteggiamento di accondiscendenza strumentale.

Tranne che in quegli approcci che, sulla sponda, nei primi anni Settanta, degli studi su forme estetiche e società di massa, e dagli anni ottanta sull'immaginario e sul rapporto fra consumi e pubblici, hanno intrapreso, fino almeno ai primi anni del XXI° secolo, la strada di una divaricazione metodologica che da un lato ha sviluppato gli studi sulle varie forme di comunicazione e dall'altro la strada che qui, opportunamente, chiamiamo mediologia – dunque, tranne che in quel capitolo del tutto importante che oggi vede muovere strisciante una inaccettabile divaricazione fra studiosi di società e studiosi dei media (come se questi fossero altro ambito di studio rispetto alla teoria e al pensiero della società!) – il cinema è risultato, per un numero piuttosto ampio di sociologi italiani, quasi sempre una banale "foglia di fico", da utilizzare, in modo meramente occasionale, ogni qual volta si è intesa rendere più accattivante una analisi su processi e fenomenologie le più varie. Più che *il* cinema, bisogna notare che sono

¹ È il caso della cosiddetta "sociologia visuale" dove il cinema (come a suo tempo è accaduto per la fotografia) viene inteso quale mezzo di documentazione, nell'ottica di una concezione che, nelle immagini foto-sonore, vede rispecchiati i processi del reale. Un tale settore di studi si fonda, pertanto, su un concetto di equiparazione-corrispondenza fra immagine e realtà che risulta alquanto riduttivo delle capacità del medium.

stati vari autori di cinema e qualche titolo di film a essere scelti perché ritenuti campioni in grado di fornire, in modo del tutto esterno – estrapolando, cioè, in maniera semplice – la ricostruzione di storie o personaggi ritenuti esemplari di una qualche questione sociale o culturale. Nei casi migliori di questo modello di approccio, si è voluto cogliere nella rappresentatività di storie e personaggi quegli elementi di aggancio a una interpretazione della società e dei suoi cambiamenti. Ma, allora, il cinema è solo un mero diaframma per arrivare ad altro?

D'altro canto, occorre pure segnalare che in diversi manuali di scienze della cultura e dei media, o della comunicazione, il capitolo dedicato al cinema, se non viene scartato e assorbito – bypassato, diminuito – nella forbice che lega la radio alla televisione, si riduce a poche declinazioni concettuali che rimpiccioliscono il ruolo che tale medium ha svolto per tutto il Novecento e, particolarmente, nella prima metà del secolo scorso quando è stato la principale forma di comunicazione sociale. Non sempre, gli studiosi di processi socio-mediologici si sono dimostrati all'altezza della complessità problematica del cinema, sia sul piano delle sue strutture sia per le implicazioni conseguenti al riverberarsi nella dimensione relazionale e in quella delle identità individuali e di gruppo.

Eppure, il terreno sul quale impostare una visione sociologica e culturologica del cinema è stato ben presente agli studi sociali almeno dai primi anni sessanta. Dai libri di Edgar Morin ai grandi testi di Walter Benjamin a Marshall McLuhan, la sociologia italiana avrebbe potuto intraprendere qualcosa di più dei pur importanti consolidamenti del sapere derivati dai *cultural studies*² e dalla sociologia della conoscenza e della cultura. Lo ha fatto, senza dubbio, in quei testi importanti che hanno poi, però, segnato una sorta di diaspora fra pensiero sociologico, studi sui media e la comunicazione e, quindi, la lenta formazione di quello che oggi si dice "pensiero mediologico".

Ma, tranne alcuni casi davvero generosi e tuttavia rimasti isolati, non si è voluto intraprendere la strada di una *ricomposizione unitaria del sapere dei media e della società*, ossia non si è impedito e nemmeno frenato l'instaurarsi di una divisione o conflitto fra discipline, fra settori di ricerca e fra – anche, generazioni di – ricercatori. Lo studio del cinema e degli altri media è stato preso a ruolo pressoché esclusivo dalle discipline della comunicazione, e nei riguardi di queste ultime molti esponenti delle scienze sociali hanno quasi immediatamente espresso una notevole diffidenza (sostenuta dall'alibi che risultava troppo vicino il legame con le scienze estetiche o quelle dedite a varie forme di spettacolo). A tutto dispregio, peraltro, del valore da accreditare ai saperi interdisciplinari, mentre se ne lodava la necessità su un piano tutto astratto dai comportamenti effettivi tessuti fra scuole di ricerca.

Si è così lasciato che le questioni essenziali fossero semmai mediate e filtrate dai meccanismi di governo dell'istituzione universitaria. Il che ha significato, al termine, risultati di basso profilo e una vanificazione delle possibilità di alto profilo della ricerca e dei riconoscimenti accademici, e ha dissolto qualsiasi ipotesi di unificazione (che fosse qualcosa di meglio e di più di una semplice, ma non accreditata, sanatoria, o una, comunque malvista, integrazione disciplinare...) nell'aspra conflittualità, del tutto arbitraria, mossa all'interno dei processi di valutazione delle discipline di area sociologica vigenti nel sistema universitario nazionale.

² La maggior parte delle ricerche che in Italia hanno seguito i metodi dei *cultural studies* mostrano quasi sempre una notevole debolezza teorica, segnalata per esempio in un recente studio: "Le descrizioni particolari degli stili di vita del consumo non poche volte... mancano di cogliere che le differenze nei consumi possono a loro volta inserirsi in un panorama di trasformazioni culturali nelle quali sono appunto i media il fattore principale di cambiamento. E che talvolta, nei mutamenti dei media non sono i fattori tecnologici a essere la frontiera decisiva del cambiamento, bensì il senso degli usi che ne fanno alcune componenti del pubblico" (Capolupo, 2013, p. 74). Gli stili di vita, infatti, non possono essere adeguatamente ricostruiti presupponendo solo la descrivibilità di reazioni o comportamenti connessi alla ricezione di programmi o prodotti mediali, senza l'immersione in quelle profondità qualitative degli usi mediali. Da un lato questi vanno intesi come prolungamenti o accensioni di quote assai forti di immaginazioni e di passioni, individuali o di gruppi e generazioni, e dall'altro gli *users* sono portatori di saperi specifici, di culture intense, radicate proprio grazie a quelle passioni.

III

Che cosa dobbiamo intendere per cinema? È bene chiarirsi su questo. Non si deve pensare al mero apparato di produzione delle immagini, ossia al solo sistema produttivo con i suoi meccanismi tecnologici ed espressivi, i suoi ruoli e le sue, più o meno celebrate, figure professionali. E nemmeno al – pur decisivo – repertorio delle opere che hanno segnato periodi e modi di crescita di generazioni di spettatori. Il cinema non è soltanto la collezione delle immagini sonore che hanno attraversato più di un secolo (risultato comunque degno di essere annotato e inquadrato in una rassegna di produzioni artistiche della società).

Per cinema uno studioso di media e di società deve invece comprendere il concetto ampio e stratificato di un sistema socio-culturale davvero complesso, in cui produzione e consumo si intrecciano in forme diverse da quelle di un normale sistema economico, collegate, come sono, a una serie di forme e idee sul mondo, sul reale e sul fantasma (dimensione non solo onirica ma inerente i rapporti fra psiche e abitudini quotidiane). Il cinema a sua volta produce azioni molteplici, che si riverberano su altre forme di comunicazione, su comportamenti individuali e di gruppo, su idee generali e su visioni particolari del mondo e del reale, su modelli formativi e sull'apprendimento e – non ultima conseguenza – sulla costruzione di soggettività in grado di essere, con una qualità specifica, a lunga gittata, permanenti nell'arco di intere esistenze.

Per essere un medium (o insieme di media) con tale complessità, esso è inoltre luogo di un divenire a sua volta frastagliato e complesso. Già estremamente interessante nell'epoca del film cosiddetto muto, perviene a un grado di capacità sociologica epocale negli anni trenta (effetto notato non soltanto da Walter Benjamin ma da altri studiosi lontani fra loro, nello spazio e nel tempo, come Gilles Deleuze o Alberto Abruzzese, o da scrittori di *science-fiction* come René Barjavel), decennio nel quale la quota di innovazione socio-tecnologica del cinema appare chiaramente in grado di prefigurare le successive ere della televisione e di Internet.

Nella competizione e nello scarto fra cinema e televisione, che si verificano appena dopo la seconda guerra mondiale, si gioca l'intera fattura delle culture moderne che hanno attraversato i decenni fra i Sessanta e i primi Novanta del XX° secolo. Lo scarto fra costruzione di un cosmopolitismo internamente articolato delle culture medialità scambiate dalle generazioni che si formano in quel trentennio, e il rapporto fra immaginari ideali e vita quotidiana. Un trentennio fibrillante di sperimentazioni – non solo delle immagini del cinema, ma dei vissuti e delle tensioni che vedono acuirsi la differenza fra generazioni, così come dei formati che applicano le ibridazioni tecnologiche alle situazioni della vita quotidiana, fra tempo libero e lavoro: dalla *nouvelle vague* al cinema nuovo, al film elettronico, alla video arte, e poi la pubblicità in tv, i primi effetti digitali sugli schermi, l'*home video*, la videotelefonia ecc. Quel trentennio è risultato, inoltre, pervaso da umori simbolici e ossessioni che restituiscono, della realtà storica di fine Novecento, l'ansia di un divenire della civiltà posta sul crinale di millenaristici presagi. Fra catastrofe e rovina, fra apocalisse e disincanto. Fra espansione e crescita, scarsamente ordinata, sia delle ricchezze che delle disuguaglianze sociali. Un'ansia e un disordine relativi, che hanno mosso energie forse in sé germinatrici della crisi non solo economica che segna il passaggio alla società multiculturale, multi-etnica, e multimediale, del periodo attuale, ossia della globalizzazione.

Il cinema è stato il medium che, primo fra altri, ha incorporato dentro di sé gli effetti della rivoluzione digitale (a partire dai tardi anni Settanta). Con il risultato che ben presto le concezioni foto-realistiche dell'immagine sonora sono state messe alla prova da una vasta serie di possibilità inedite consentite dalle simulazioni audiovisive al computer, oggi in grado di conquistare una soglia di credibilità e verosimiglianza storico-ambientale da matrici puramente culturali, smentendo qualsiasi referenzialità documentaristica. Entra in definitiva crisi il rapporto fra immagine e realtà, a tutto vantaggio della relazione fra quadro dell'immagine filmica e modelli socio-culturali. Su questa strada, il cinema conquista una soglia in cui l'idea stessa del rapporto fra riproduzione dell'immagine e riproduzione del sociale muta radicalmente, riformulandosi su basi filosofiche ed epistemologiche del tutto diverse da prima.

Complessivamente, in quel trentennio si sperimentano lungimiranti sviluppi della civiltà che si staglia nel periodo successivo, fino a oggi, ossia quella dei media interattivi; in altre parole si prepara la qualità delle forme di ricezione, di partecipazione e condivisione diretta dei consumatori – ossia la loro qualità positiva, attiva e sistematica – che definisce l'epoca delle comunicazioni di rete. Nell'era delle reti, il cinema è mutato essenzialmente. Quasi "dissolto", se pensiamo alle strutture che lo hanno definito fino solo a venti anni fa. Si è riformulato imprevedibilmente, divenendo un modello di mutazione interna e ad ampio raggio dei regimi coesistenti fra pratiche di consumo e stadi di definizione delle immagini sonore, un modello che ha permeato l'intero sistema culturale dei media. Tutte le piattaforme espressive oggi (a iniziare dalla televisione) ne hanno ereditato le strategie, sia quelle con cui arredare lo spazio-tempo delle interfacce audiovisive sia quelle con cui si forma l'idea di mondo da condividere e da praticare fra l'individuo e gli altri (per dirla con uno slogan che riduce le molte e più ampie riflessioni fatte su questi temi da uno studioso come Abruzzese: dagli schermi ai monitor ai display). E tutto ciò per un pubblico definitivamente globalizzato, nel contempo settorializzato nei diversi segmenti soggettivi che compongono gli *universi vissuti* nelle reti.

IV

Su quali strade metodologiche e su quali articolazioni di pensiero può esser colta la possibilità di una evoluzione non minimale degli studi sul cinema – come anche dei media audiovisivi in generale, dalla tv al fumetto ai videogiochi ecc. – intesi nella qualità di percorsi legittimi e produttivi di studi sulla società, sia di quella collocata nel tempo distante o vicino al presente, sia di quella contemporanea?

Cominciamo dai nodi ancora irrisolti collegati ai temi dell'industria culturale. Non solo pensata come istituzione, ma luogo sociale in cui si è dispiegata un'azione sociale multiforme: dagli anni trenta agli anni sessanta, con l'industria del cinema e della radio, e, dagli anni sessanta in poi, dall'era del monopolio alla neo-televisione, alle tv commerciali e poi digitali, l'industria culturale è spazio di mobilitazione di vari nessi che collegano la produzione di spettacolo ai mutamenti della società. Quali sono i legami fra prodotti del monopolio televisivo e società italiana dei sessanta-settanta? O ancora: qual è il panorama nel quale si instaurano condizioni nelle quali avanza la concezione stessa del cambiamento sociale, appena si avvia la fase della neo-televisione, centrata sul sistema misto radiotelevisivo, fondata sulla costruzione di immagini che esprimono una espansione dei consumi e le prime avvisaglie di una collocazione europea del nostro paese a fine degli anni Ottanta e dei primi Novanta? Le professioni, i ruoli artistici, il rapporto fra apparati produttivi e forme di distribuzione dei prodotti culturali, come si riformulano – integralmente – sia nella fase della diffusione delle tecnologie telematiche-digitali e, poi, ancora più incisivamente e in profondità, con complessive rotazioni di asse, nell'attuale fase – ormai quasi ventennale – dei media digitali di rete? E come si formano le soggettività spettatoriali oggi, ossia le condizioni di una addestrata maturazione soggettiva degli *users* di rete, a fronte delle varie generazioni che, nei decenni antecedenti, hanno costituito e dato fondo ad altri meccanismi di partecipazione, o di promulgazione di identità mediologiche, cioè nelle fasi che hanno preceduto la qualità delle interazioni odierne?

Queste domande hanno a che fare con le varie fenomenologie con cui si sono cristallizzate diverse modalità dei consumi e delle interazioni significative fra utenti mediali e prodotti audiovisivi, in primis con i film, e poi con la fiction, ma anche con l'editoria seriale (dentro la quale un ruolo molto significativo viene ricoperto dai fumetti) e con le tendenze sempre più specializzate attraverso cui l'immaginario contemporaneo è reso, applicato, trasfigurato, in molteplici generi e forme.

Non necessariamente in una mera ottica storiografica, questo è uno dei compiti da affrontare per poter, oggi, ricostruire i diversi fenomeni del consumo di cinema (altresì, di fumetti, di televisione, radio ecc.) negli anni sessanta. Che risultano ancora un decennio chiave le cui trasformazioni complessive attendono, a tutt'oggi, una indagine esaustiva. Anni che hanno segnato in modo irreversibile l'immaginario trans-nazionale, producendo opere e fenomeni di

cultura che oggi ritornano nella loro straordinaria ricchezza (basti pensare alla nascita dei supereroi Marvel, ma anche ai fumetti neri, alla serialità televisiva, ai fenomeni delle prime radio-private, al merchandising ecc.). E ancora: dagli anni settanta agli anni Ottanta emergono le prime grandi produzioni filmiche-televisive che pongono al centro dell'attenzione pubblica i temi della catastrofe ambientale e dell'apocalisse della civiltà. Perché tutto questo accade allora? E, oggi, in un periodo in cui si acuiscono le insorgenze di tali rappresentazioni (con l'aggiunta di fenomeni che non sono soltanto identitari ma costituiscono ampie prove di una autonomia generazionale dei consumatori mediali), verso quali sponde del rapporto fra media e società (fra utenti e forme culturali, fra comportamenti di consumo e immaginazioni, fra pratiche di vita e rappresentazioni audiovisive, fra status e mutamento) ci si sta muovendo?

In altri termini: quali soggettività si sono espresse, in un periodo o nell'altro, e soprattutto oggi, attraverso quali configurazioni dell'immaginario, si esprimono le fisionomie di soggettività inedite o, viceversa, trasformative di quelle passate? E particolarmente: quali sono le risorse metodologiche e le prospettive di ricerca, le attrezzature concettuali più convincenti atte ad affrontare questo enorme compito di ricostruzione epocale degli immaginari contemporanei e di quelli da qualche tempo trascorsi?

V

In uno scritto pubblicato nel 2013 ho riassunto alcuni punti sui quali si può degnamente sviluppare un'ampia serie di studi su società, cinema e media: a) il rapporto fra tecnologia e vita quotidiana, fra sistemi di percezione del mondo e degli altri e rappresentazione degli ambienti di vita; b) la crisi della nozione di autore e di quella di opera, a fronte della centralità della nozione di pubblico/pubblci e dei diversificati rapporti fra soggettività e forme espressive; c) il passaggio da modelli di ricerca fondati su visioni ideologiche a quadri di ricerca sulla progettualità, culturale e politica, dei sistemi produttivi, nelle interfacce aperte fra comportamenti di consumo dei prodotti culturali e allestimento di temi, immagini, racconti plurali e plurivoci, nei quali si riconosca un immaginario tendenzialmente comune; d) le relazioni e i transiti da racconti a racconti, da figurazioni implicite a vere e proprie saghe, da mitologie più o meno stabili o incerte a modelli socio-culturali più o meno "solidi", ossia il trasferimento di repertori e tradizioni culturali da medium a medium, con cui si afferma un immaginario sia locale sia globalizzato; e) le emergenze con cui l'immaginario dei media classici si modifica e si intreccia, nei nuovi media digitali, con le figurazioni e i temi della post-modernità e del post-umano.

Ce n'è abbastanza per un programma di ricerche fitto e lungimirante, ma è ancora solo una mappa di possibilità, che non ne esclude altre di uguale valore e interesse socio-culturale. Un'altra mappa potrebbe, per esempio, focalizzare sui media audiovisivi le occasioni con cui si riformulano i quadri della memoria; non c'è dubbio, infatti, che, da sempre, l'immagine-in-movimento del cinema rende visibile – cioè realizza nella visibilità, come spazio e tempo audiovisivo – la relazione del presente con il tempo (ieri, il passato, il filo che lega l'oggi all'esperienza vissuta e alle radici) e, in questo modo, apre lo spazio alla riflessione – anche storica, ma non solo – sulle identità e le soggettività che si esprimono nel presente. Aspetti che, in una serie di studi emersi negli ultimi dieci anni, quasi sempre curvano nell'ambito dei temi che riguardano il rapporto fra cinema e storia, ma che non si esauriscono in esso³. Il cinema – l'immagine/in/movimento – come oggi la fiction e diversi generi delle forme comunicative digitali, è *la risposta tecno-culturale al dramma, individuale e collettivo, del tempo e del cambiamento*. Per questo il cinema è – ripeto: *anche* – un medium storico, ma

³ Gli storici intendono, spesso con capacità critica, l'immagine filmica capace di *registrare o testimoniare* dati ed eventi, atteggiamenti e mentalità o certe forme perfino del "sentire" che denotano una determinata epoca storica. Dire che il cinema "è una fonte storica" significa, per me, che tutto il cinema lo è! Ma non in quanto esso racconti eventi della storia, bensì nel senso che lo è proprio quando non si pone questo obbiettivo in modo volontario o ideologico; ossia: quando in modo involontario sprigiona uno sguardo che, alla fine, risulta storico.

sarebbe meglio dire: il presente entra, grazie all'immagine sonora, in una dimensione del tempo in cui psiche e memoria, soggetto e cambiamento trovano una loro inquadratura e i punti di fuga per tessere architetture memoriali ampie e diversificate. Il cinema e i media audiovisivi sono dunque, sempre, sia storia che memoria nella loro dimensione di immagine multidimensionale, fra tempo ed emozione. Lo sono perfino nei generi e nelle forme più insospettabili, nelle narrazioni più lontane dall'obbiettivo esplicito di "fare storia" o di "registrare memoria". Insomma, se cinema e audiovisivi risultano storici o dispositivi memoriali lo sono nel senso di immagini che *vincolano il tempo e i vissuti a una interrogazione costante e mai finita*.

VI

A quale nozione di spettatorialità occorre puntare oggi, nella ricostruzione dei cambiamenti non solo di tecnologie ed apparati produttivi, ma considerando la qualità sociale delle relazioni che si verificano nei media di rete? E quale evoluzione questa nozione mette in campo specie nel raffronto con le dinamiche "classiche" della spettatorialità cinematografica e televisiva?

Se per spettatore dobbiamo intendere non una mera posizione nel dispositivo filmico, quantitativa, o peggio ancora incastrata in meccanismi che lo travolgano o ne riducano le competenze individuali, un buon punto di partenza per un cambio di ottica, nelle ricerche sulle soggettività spettatoriali, lo si può ritrovare nel grande testo introduttivo di Italo Calvino a un libro di Federico Fellini (Calvino 1980). Lo scrittore italiano infatti ricostruisce, in quella sua personale "memoria," il significato antropologico, non soltanto personale ma extraindividuale, per cui l'immersione nelle sale filmiche dell'Italia nel secondo decennio dell'era fascista consisteva in una desiderata fuga dalla realtà: da quella della provincia ai margini della vita internazionale, o da quella segmentata nei rigidi schemi abitudinari della famiglia e della scuola borghese, o dai dilemmi esistenziali della crescita adolescenziale. Soltanto che quella fuga non va intesa come una banale evasione senza scopo o implicazioni, ma proprio nella profonda segnatura di un universo che interpone, alla rigida e inaccettabile prosaicità della vita quotidiana, "fantasmi" che consentono di andare avanti, di prefigurarsi mete ambite, di trovare spazi di comunicazione con l'altro da sé.

Subito dopo aver fatto questa sottolineatura, Calvino non può non registrare che, all'indomani della seconda guerra, tutto cambia radicalmente. Come se la realtà avesse preso il posto di quelle straordinarie immagini vissute tanto intensamente nell'adolescenza, e il cinema venuto dopo il secondo conflitto quindi si fosse orientato a definire orizzonti incomparabili con quello, meraviglioso, che ha nutrito la crescita intellettuale sua e di una intera generazione (quella "autobiografia" corrisponde, non a caso, non soltanto alla medesima di Fellini, ma a un intero pubblico nazionale, nel variegato contrasto con i processi socio-storici che caratterizzano l'era fascista).

Lo scrittore italiano segnala dunque che, finita la guerra, è il rapporto fra schermi e vita vissuta a strutturarsi su assi inediti e per questi la soggettività spettatoriale non ritrova più il fascino meraviglioso degli schermi di prima, calandosi pertanto in strategie emozionali affatto differenti. Quali? È il compito finora quasi del tutto evaso dagli studi socio-mediologici e che qui intendo richiamare come obbiettivo di ricerca ancora fortemente in attesa di essere colmato. Non c'è dubbio che il dopoguerra alterna fasi ben complesse, che vedono l'immaginario incorporare, tramite una serie di figure e di ossessioni, l'avanzare di una modernizzazione che, se dapprima pare mostrare aspetti positivi di benessere, subito dopo palesa i lati rovesci della società dei consumi. Ora, questo panorama, che pure è ben noto agli studi di sociologia dei media (basti ricorrere ai testi di Edgar Morin), come si declina nei termini della soggettività spettatoriale degli anni cinquanta-sessanta?

Qualche importante riferimento esiste. Non mancano, da noi in Italia, ricerche ben fondate sulle fasi che, dalla seconda guerra in poi, hanno visto alternarsi differenti stadi e proiezioni significative delle soggettività spettatoriali. Gli storici del cinema da tempo se ne occupano (da un volume di Gian Piero Brunetta sul "buio in sala" alle ricerche coordinate da Francesco Casetti e Maria Grazia Fanchi sui cambiamenti interni al panorama delle situazioni che fanno da

cornice all'incontro fra spettatore e film, dalla sala al film in tv e nei nuovi media). Nel settore degli studi sui media, va ricordato, almeno, che Fabrizio Denunzio ha inaugurato i suoi studi sulle culture mediologiche con un'ampia disamina delle teorie dello spettatore (dal primo Novecento ai primi anni del Duemila), e che il gruppo di ricerca coordinato da Fausto Colombo e Pier Marco Aroldi ha portato avanti una incisiva operazione di conoscenza, teorica e analitica, sulle varie fenomenologie del rapporto fra media e generazioni.

Tutto questo è sufficiente? Ovvio rispondere di no. Ma, altrettanto importante è orientare le energie dei ricercatori e degli studiosi a delineare un quadro nuovo degli interessi su questo campo, ancora da dissodare e scovare nelle sue dinamiche di senso più rilevanti. Se infatti si coglie in un modo non secondario l'articolazione profonda della nozione di cinema che si è proposta più sopra (al par. 3), l'orizzonte di ricerca si amplia notevolmente e si commisura al senso riposto degli orientamenti culturali ficcati nel presente. Con la necessità di decifrare la relazione fra soggettività spettatoriale e quello che, ancora ostinatamente, va definito "spirito del tempo".

Il cinema oggi vive un periodo di radicali mutamenti interni ed esterni. La stessa nozione di pubblico cinematografico si è destrutturata e prolifera – con quel senso di fine dell'esperienza spettatoriale sedimentata nel corso di un secolo – in una pluralità di pratiche audiovisive che, o ne raccolgono le modalità (come nella qualità oggi davvero strategica della fiction seriale), o ne riapplicano le strategie ma con obiettivi e finalità affatto differenti (dai videogiochi ai video su smartphone, iPad ecc.).

L'epoca attuale delle reti ha irreversibilmente decostruito quel senso di disincanto e di laicismo (entrambi necessari) che hanno reso tipica l'era televisiva (sia quella "classica" sia quella delle neo-televisioni). Li ha ancora di più esasperati, o forse sta soltanto dirottando su altre immaginazioni quei sentimenti diffusi di perdita dei collanti socio-culturali in un'epoca senza grandi ideologie e senza l'azione di validi racconti mitologici. Ho già scritto come le immaginazioni e i racconti dei media contemporanei smontino "ogni promessa del benessere borghese o mondano (che ben presto svanisce, riducendosi a nulla), e mettono in crisi ogni immaginazione utopica o qualsiasi rappresentazione univoca del reale. Il mondo post-umano mostra ferite non più ricucibili per l'identità degli individui mettendo, quindi, a dura prova le condizioni di una relazione sociale accettabile o la promessa di un 'futuro'" (Frezza e Fiorentino 2014).

Il senso di perdita per cui un immaginario precedente va ritrovato – forse, rivivificato – nelle nuove forme di comunicazione si accompagna quindi a quello per cui il nuovo si accompagna a una percezione luttuosa del presente. Ma, se i temi della catastrofe e dell'apocalisse avanzano sempre più nell'immaginario, ciò non vuol dire forzatamente che le pratiche di vita non si determinino nell'oscillazione fra positivo e negativo, nella scelta fra cambiamento o stasi. Se l'immaginario delle giovani generazioni mostra tali crepe e esaspera il senso di un disincanto giunto all'estremo della prefigurazione del domani, compito delle scienze sociali e di quelle dei media è rifare l'intero percorso, dalla superficie al fondo, che definisca il significato della posizione – individuale e di gruppo – oggi assunta davanti all'intero quadro delle relazioni – vissute fuori e dentro i media – che producono *comportamenti possibili*.

Bibliografia

Calvino, I. (1980). *Autobiografia di uno spettatore*. In F. Fellini, *Fare film*. Einaudi: Torino.

Capolupo, R. (2013). *Il turn over dei consumi. Reti di comunicazione e consumi fluidi*. Napoli: Liguori.

Frezza, G., Fiorentino, G. (2014). *Immagini. Film, fumetti, fiction, fotografia, pubblicità*. In A. Abruzzese, L. Massidda (a cura di), *I grandi temi del secolo, Appendice XXI secolo. Aggiornamento enciclopedico*. Torino: Utet Grandi Opere.

Williams, R. (1974). *Televisione, tecnologia e forma culturale. E altri scritti sulla TV*. Roma: Editori Riuniti 2000.

Williams, R. (1981). *Sociologia della cultura*. Bologna: Il Mulino n2003.

Williams, R. (2015). *Il Dr. Caligari a Cambridge. Cinema, dramma e classi popolari*. Verona: Ombre Corte.