

***Adult fears are another matter***  
**Ambienti schermici e processi di mediazione**  
**tra sensorialità e spazialità**

Malvina Giordana\*

**Riflessioni a partire dal libro *Schermare le paure. I media tra proiezione e protezione* di Francesco Casetti (Bompiani, 2023)**

Manohla June Dargis, redattrice capo della critica cinematografica del «New York Times», recensisce l'11 aprile 2024 il film *Civil War* (*Id.*, 2024) di Alex Garland come un incubo *what-if* alimentato dai ricordi del 6 gennaio 2021. Un film, cioè, che rievoca sullo schermo la paura della Guerra Civile – la tentata insurrezione a Capital Hill dei manifestanti pro-Trump – e che a sua volta presenta al pubblico uno scenario già trasformato dalla guerra – retorica e materiale degli Stati Uniti contro se stessi – in cui le lunghe strade che portano da New York a Washington sono ormai le vie minacciose di un paesaggio post-ideologico in fiamme. Il film si orienta intorno a un gruppo di fotoreporter il cui viaggio verso il cuore della notizia – e il corpo accerchiato del potere – è angosciato dalla responsabilità del proprio ruolo professionale ed etico di fronte alla catastrofe: in mezzo agli spari come fotografare dalla giusta distanza? Che in inglese suonerebbe: *among the shots, how to shoot?*

*Civil War* è dunque anche un film sul ruolo delle immagini e sulla loro posizione all'interno del racconto di un più generale «regime di guerra globale» (per usare la formula adottata recentemente da Michael Hardt e Sando Mezzadra, 2024), interpretando per noi, in sintonia con lo *zeitgeist* della nostra epoca, le paure di una realtà aggressiva in cui le guerre si stanno intensificando in modo sparso, colpendo anche i nodi centrali del sistema mondiale. Detto altrimenti: a rimanerci addosso una volta finita la proiezione non è la paura per l'ipotesi di un'insurrezione congiunta di Texas e California contro il governo federale statunitense, ma il più generale sentimento di minaccia che ne deriva. E a tal proposito Dargis

\* Malvina Giordana, Bibliotheca Hertziana - Max Planck Institute per la storia dell'arte, malvina.giordana@biblhertz.it.

scrive: «It's one thing when a movie taps into childish fears with monsters under the bed; you're eager to see what happens because you know how it will end (until the sequel). Adult fears are another matter».

Proprio sulle risposte che i media schermici forniscono alle forme moderne della paura si interroga l'ultimo libro di Francesco Casetti, studioso che sul cinema come interlocutore della modernità novecentesca ha già scritto pagine importanti. *Schermare le paure. I media tra proiezione e protezione*, edito nella versione italiana da Bompiani (2023), esplicita infatti sin dal titolo il nodo problematico di questa ricerca e la domanda che guida il lavoro di uno dei più attenti studiosi contemporanei di media.

E se anziché abilitare una presa sul mondo, i moderni media schermici avessero la funzione di proteggerci da esso? Ci mettessero cioè a confronto con qualcosa del mondo che riappare sullo schermo a patto di una previa messa a distanza? Ribaltando così l'idea McLuhaniana dei media come 'estensione' e spostando l'indagine dall'oggetto (il medium) al suo funzionamento (la mediazione), Casetti dà centralità assoluta ai processi mettendo alla prova l'idea che gli schermi, oggi naturalizzati nella vita quotidiana financo come oggetti portatili dalla maggior parte di noi, non esistano 'in sé' ma diventino tali a certe condizioni e in corrispondenza di certe pratiche specifiche. Essi diventano schermi, dunque, a patto di occupare uno spazio fisico in cui qualcuno li sta guardando. Le paure, le angosce, le ansie del singolo e della collettività sono al centro di questa riflessione così come il gesto simbolico e pratico di schermare, affrontato in prospettiva storica.

Una prima e importante conseguenza di tali presupposti è senz'altro la natura metodologica che guida lo sguardo dell'autore non più interessato ad analizzare gli schermi come meccanismi compatti ma piuttosto a rilevare gli elementi in gioco nelle situazioni in cui tali dispositivi assumono centralità. Risulta così necessario osservare le conseguenze di un tale «ambiente associato» (Simondon 2020) tanto nella sua dimensione ottica e visuale (forse la prima che siamo abituati a considerare in relazione agli schermi) quanto in quella spaziale (essi occupano uno spazio infrastrutturale, geografico, sociale e lo trasformano fino a modificarlo in senso profondo). Ma per capire come tale convergenza informi gli ambienti schermici è anche necessario tornare a domande cruciali e porle di volta in volta alle situazioni determinate proprio da questa sinergia: «Fino a che punto un appello alla vista implica un'azione nello spazio, e viceversa? La convergenza tra la dimensione visiva e quella spaziale produce forme di sincronizzazione o crea una

scissione? E perché a volte la dimensione visiva prende il comando, soprattutto quando è accompagnata da suoni, e a volte passa in secondo piano?» (p. 17). La posta in gioco che emerge stimolata dalla relazione tra schermo e spazio viene allora rintracciata dall'autore in un insieme di elementi e operazioni correlate definito come «complesso proiezione/protezione» che lungo il testo viene rintracciato nelle sue specifiche configurazioni – schermi collocati in luoghi chiusi e circoscritti – in seno alle società industriali e post industriali e in relazione alla storia della cultura di massa.

Sostenuto da una tale visione, il libro conduce nel regno complesso degli ambienti schermici interrogando in termini foucaultiani quale sia la struttura di *governance* che, a partire dalla fantasmagoria sul finire del diciassettesimo secolo, passando per il cinema, fino ad arrivare alle bolle dei media digitali, abbia strutturato e continui a farlo una rinuncia all'immediatezza in favore di una «immediatezza mediata» (Grusin 2015). Combinando forme e luoghi diversi, secondo una geometria di forze a più livelli, questa stirpe di media moderni segue, infatti, una medesima logica: quella di una separazione intenzionale dal mondo esterno in favore di un incontro con gli schermi su cui appaiono immagini accompagnate da suoni che rendono ciò con cui si entra in contatto più ricco e dettagliato di quello che può catturare lo sguardo rivolto alla realtà (p. 9). La protezione offerta dagli ambienti schermici è dunque uno spazio-tempo privilegiato in cui ci è offerta la possibilità di negoziare con le paure della realtà immediata.

Se gli spazi di cui si parla sono quindi quelli separati dall'esterno e implicati nell'atto di isolamento su cui si impernia, quello di cattura dell'attenzione visiva, questi sono a loro volta osservati come ambienti i cui confini (quelli fisici della sala così come quelli immaginari delle bolle digitali) sono costantemente segnati dalla tensione tra connessione e separazione. Ciò che accomuna gli universi liminali della fantasmagoria, i mondi possibili configurati dal cinema e le zone di intimità generate delle piattaforme comunicative contemporanee è dunque la potenza del reale che gli schermi possono rivelare attraverso un tale procedimento di filtraggio.

Deprivazione spaziale ed eccitazione sensoriale (sulle tracce dell'indagine simmeliana ma in dialogo con le nuove fenomenologie dei media visivi e con studiosi contemporanei come Emanuelle Alloa o Shane Denson tra gli altri) sono dunque le condizioni di esistenza dei «media protettivi», e studiarli, sottolinea l'autore, significa non più chiedersi cosa siano ma cosa facciano e, più radical-

mente, cosa facciamo fare. L'emergere di forme di disciplina e l'affermarsi di processi immunitari sono, in tale prospettiva, due paradigmi per cui rischio e minaccia vengono gestiti, ancora una volta, mediante la simultaneità di inclusione ed esclusione, e studiare tali derive significa anche considerare le strategie di incorporazione della medialità. La pandemia di Covid19 ha, tra le altre cose, reso evidente l'importanza dei media nel mantenimento – inteso come difesa – della vita produttiva contemporanea, rendendo manifesto non solo il rapporto tra media e processi di esternalizzazione (per cui i testi classici di antropologia sociale di Leroi-Gourhan restano un riferimento imprescindibile) ma anche il necessario bilanciamento dato dal processo inverso secondo cui l'esterno viene internalizzato per suscitare risposte contro quello stesso esterno.

Potremmo continuare a chiederci se i media schermici siano tra noi e il mondo per riunirci o per tenerci separati, se abbiano la funzione di annullare una distanza o di costituirla, ma da tali quesiti dobbiamo fare un ulteriore passo avanti. Casetti, infatti, propone di osservare il loro stare 'in mezzo' accogliendo gli apparenti paradossi di senso che il continuo concatenamento tra separare e riunire, proteggere e proiettare comporta. Schermare è dunque un gesto polisemico che va osservato tanto per la sua dimensione estetica quanto politica, come appare chiaro dall'attuale condizione della cultura mediale e dalle nuove sensibilità generate dalle *affordance* ambientali e dalle performance corporee. Se questa proposta di lavoro sui media protettivi mette a fuoco una lettura strategica delle forme che i media ci offrono per tradurre lo spaventoso in familiare, per sopportare il mondo o, in termini delezuziani, per credere nel reale, dall'altro indica uno sguardo altrettanto generativo verso il passato, suggerendo possibili e ulteriori percorsi a ritroso tanto rispetto agli ambienti da osservare quanto alle fonti da convocare.

In tale prospettiva le pagine de *Le Cinéma du Diable* in cui Jean Epstein discute il "mondo dello schermo" nel solco delle grandi innovazioni tecniche di produzione di immagini sono ancora suggestive.

Improvvisamente, nel giro di pochi secondi di proiezione, qua e là, un frammento di documentario rivela che l'ancora si è staccata dal fondo, che galleggia anch'essa, che non è fissa e non può fissare niente a niente. Mai l'avvertimento di una catastrofe fu accolto con tale serena incomprendimento. Eppure, tutte le dottrine religiose, filosofiche, scientifiche della solidità cominciano già a cedere, trascinano gli ormeggi, vengono trasportate dalla deriva, si liquefanno. (Epstein, 2002).

Questa metafora del moto perpetuo della deriva, che suggerisce anche l'epifania di un principio di 'derivazione' tutt'altro che deterministico, restituisce il portato rivoluzionario e spaventoso del cinema come fatto che emerge letteralmente dall'intreccio tra la crisi del logocentrismo dell'uomo, una nuova tecnologia (proiettiva) e un certo tipo di immagini (in movimento). Al pari di altri dispositivi «del Diavolo» come il cannocchiale o il microscopio, scrive Epstein, il cinematografo annuncia una propria filosofia della lente incarnata nelle «fantasmagorie dello schermo» attraverso la forma della proiezione. Una forza che neutralizza gli impulsi negativi delle masse e che esperita dagli spettatori in chiave catartica contribuisce ad amministrarli come corpo sociale. Sull'assemblaggio tra schermi, corpi e spazi, così come tra discorsi normativi e comportamenti sociali, dovremmo allora continuare a lavorare per cogliere le implicazioni profonde delle nostre vite negli ambienti mediali.

### Riferimenti bibliografici

- CASSETTI F., *L'occhio del novecento. Cinema, esperienza, modernità*, Bompiani, Firenze 2015.
- EPSTEIN J., *Il cinema del Diavolo*, in *L'essenza del cinema. Scritti sulla settima arte*, a cura di V. Pasquali, Biblioteca Bianco & Nero-Marsilio, Roma-Venezia 2022.
- HARDT M., MEZZADRA S., *A Global War Regime*, «New Left Review», 9 maggio 2024, <<https://newleftreview.org/sidecar/posts/a-global-war-regime>>.
- GRUSIN R., *Radical Mediation*, «Critical Enquiry», v. 42, n. 1, 2015.
- SIMONDON G., *Del modo di esistenza degli oggetti tecnici*, a cura di A.S. Caridi, Orthotes, Napoli-Salerno 2020.