



ALBERTO SPADAFORA

DISPOSITIVI SCHERMICI E FRONTIERE METAVISUALI

Frost di Šarūnas Bartas

ABSTRACT: By considering one of the latest works by the contemporary Lithuanian filmmaker Šarūnas Bartas, this paper aims to show why *Frost* (2017) can be considered an ideal example for research on screenology. More specifically, the article focuses on the way screens, as comprehensive and pervasive visual apparatuses, affect not just *Frost's* visuality but also its own narrative, proposing how screens (be they human faces, rear-view mirrors, YouTube windows, smartphone lenses, found footage or archive pictures) are both visual and metavisual elements in *Frost's* storytelling. The here renamed “directional”, “anthropomorphic”, “convergent”, and “environmental” screens are pointed towards the Ukrainian outpost while turning themselves into border and frontier aesthetic devices that set an ongoing visual trespassing in space and time. Ultimately, the variety of theoretical contributions and the extensive and multi-perspective approaches help to reveal the inevitable denseness of the screen contemporary notion.

KEYWORDS: Šarūnas Bartas; Film Studies; Media Studies; Visual Culture Studies; Screenology.

*Non si tratta solo del fatto che guardiamo il mondo
attraverso gli schermi:
è in gioco il modo in cui guardiamo la vita.*
Mirzoeff 2017, 99

1. Introduzione

A dispetto del vivo interesse riservato dalle studiose e dagli studiosi internazionali, la produzione audiovisiva del cineasta lituano Šarūnas Bartas è raramente indagata dalle colleghe e dai colleghi italiani – oltre a essere del tutto assente dal circuito nazionale della distribuzione cinematografica.¹ La valorizzazione di una delle sue opere più recenti, in

¹ Nonostante ogni singola opera di Šarūnas Bartas sia presentata e premiata nei maggiori festival cinematografici internazionali (Berlino, Cannes, Venezia, Karlovy Vary, Rotterdam), l'intera filmografia del regista lituano – inclusa l'opera scelta come caso di studio – non riceve alcuna distribuzione commerciale in Italia. In merito agli studi internazionali dedicati a Bartas rinviamo ai riferimenti

particolare, consente di individuare in *Frost* (2017) un modello esemplare di indagine per il recente ambito della schermologia e un opportuno osservatorio di studio delle modalità attraverso cui gli schermi contemporanei – apparati di visione “stereoscopica” (Crary 2013), “assemblata” (Casetti 2015; 2013) e “concatenata” (Deleuze 2007) – esibiscono il loro statuto pervasivo, complesso e multiforme.

Innanzitutto, la considerazione visuale di *Frost* offre l’occasione per ricordare, ancora una volta, l’accezione mediale e tecnologica degli schermi nonché la loro evidenza estetica e culturale nella società contemporanea. E se “il cinema è solo una piccola parte del flusso continuo di immagini e suoni che ci raggiunge dai tanti schermi a cui siamo esposti; e questi schermi solo raramente si presentano come schermi cinematografici” (Casetti 2013, 15), anche i molteplici dispositivi schermici esibiti in *Frost* trascendono l’originaria pertinenza scopica del medium filmico e riflettono l’attuale sistema integrato e diffuso della fruizione audiovisiva. D’altronde, prosegue Casetti:

La proliferazione degli schermi porta a una generale trasformazione del loro statuto. L’idea è che essi non siano più delle superfici su cui rivive la realtà, ma piuttosto dei punti di transito di immagini che circolano nel nostro spazio sociale. La loro funzione è captare queste immagini, [...] prima che esse riprendano il loro percorso, operando come snodi di un circuito complesso, costituito da numerosi e differenti punti. (2014, 103)

La “convergenza transmediale” (Jenkins 2014) – ossia la varietà mediale di declinazioni, opportunità, forme e sovrapposizioni dell’elaborazione narrativa – è interpellata apertamente nel racconto audiovisivo di *Frost*, a tal punto che le varie tipologie di schermi presi in considerazione (che chiameremo direzionali, antropomorfi, convergenti e ambientali) diventano protagonisti al contempo visuali e metavisuali dell’opera.

La dimensione visuale – e non più e solo quella testuale – costituisce oggi l’approccio primario con cui esperire e intendere il mondo. Anche in *Frost* lo schermo, che nella proliferazione mediale contemporanea è un elemento sistemico e costitutivo, viene eletto a strumento convergente di conoscenza e di esperienza, per la comprensione e interpretazione delle quali è necessario, ancorché inevitabile, attingere da molteplici disposizioni teoriche interdisciplinari e multidisciplinari. I richiami teorici disseminati nel presente contributo riflettono infatti una metodologia di approccio volutamente ampia e multiprospettica, la cui polifonia di voci concorre a far emergere la densità del concetto di schermo. Innanzitutto, è bene precisare che si adotta qui la nozione di

bibliografici menzionati man mano nelle note successive. Relativamente al contesto italiano segnaliamo invece Paganelli 2008 e 2007. Sempre Paganelli, va ricordato, cura la rassegna *Viaggio in Lituania. Sharunas Bartas e Jonas Mekas* (Torino, 11-15 maggio 2007) in occasione della XX Fiera Internazionale del Libro – all’interno della quale la Lituania è il Paese ospite.

schermo quale dispositivo “epistemologico, [...] situazionale [...] e tecnologico” (Eugeni 2017, 13) da intendersi come

uno schema, un gioco dinamico di relazioni che articolano discorsi e pratiche connettendoli vicendevolmente; schema che va ricavato a partire da una descrizione che lega tre termini: lo spettatore, il macchinario, la rappresentazione. Spetta al ricercatore [...] definirli e comprenderli nelle loro reciproche relazioni. (Albera e Tortajada 2017, 346)²

2. L'opera, l'autore, il coautore

Šerkšnas (2017)³ è il decimo lungometraggio del cineasta lituano Šarūnas Bartas. Presentato in anteprima nella sezione “Quinzaine des Réalisateurs” della 70^a edizione del Festival di Cannes e premiato per la miglior regia al Festival di Minsk, il film segue le vicende del giovane Rokas (Mantas Jančiauskas) che, insieme alla compagna Inga (Lyja Maknaviciute), si offre volontario per guidare da Vilnius a Kyiv un carico di aiuti umanitari da destinare ai soldati dell'esercito regolare ucraino impegnato ad arginare il conflitto separatista nella regione del Donbass. Dopo l'incontro con alcuni corrispondenti internazionali di guerra in un albergo di Dnipro, i due giovani superano il confine polacco-ucraino grazie all'aiuto del giornalista Andrei (Andrzej Chyra). Appresa la notizia che le milizie a cui consegnare le scorte hanno lasciato Kyiv e si sono spostate più a est, Rokas e Inga decidono di inoltrarsi col furgone nella provincia di Doneck, avamposto del teatro di guerra [Fig. 1].⁴

Formatosi presso l'Istituto Statale di Cinematografia VGIK di Mosca,⁵ Šarūnas Bartas (classe 1964) è fin dagli esordi nei primi anni Novanta del Novecento l'esponente di punta della cinematografia lituana, fondatore di Studija Kinema a Vilnius nel 1989 (la prima casa di produzione cinematografica indipendente in Lituania) e autore di radicale modernità nel cinema europeo contemporaneo.⁶

² Si veda anche Simonigh 2020, 28.

³ *Šerkšnas*, letteralmente “brina”, è distribuito col titolo internazionale *Frost*. È a quest'ultimo a cui si fa riferimento nel presente saggio.

⁴ La rielaborazione grafica è nostra.

⁵ Fondato nel 1919 da Lev V. Kulešov e Vladimir Gardin, l'Istituto è inscindibilmente legato alla storia del cinema sovietico e al destino delle sue teorizzazioni e applicazioni: qui Aleksandra Chochlova (compagna di Kulešov) organizza lezioni di recitazione, dal 1932 al 1935 Sergej M. Ejzenštejn è titolare dei corsi di regia, il suo operatore Eduárd Tissé insegna fotografia cinematografica e nel 1931 Nikolaj Lebedev inaugura la prima facoltà di Filmologia. Tra gli allievi dell'Istituto si ricordano Andrej Tarkovskij, Aleksandr Sokurov, Larisa Šepit'ko, Kira Muratova, Nikita Michalkov e suo fratello Andrej Končalovskij. Nel 2008 l'Istituto è ribattezzato Università Statale Pan-russa di Cinematografia.

⁶ Per una trattazione critica delle opere di Šarūnas Bartas si rimanda in particolare alla studiosa dell'Università di Vilnius Šukaitytė 2015, 2012 e a Brašiškis 2015. Si segnala inoltre Bonamy 2016,

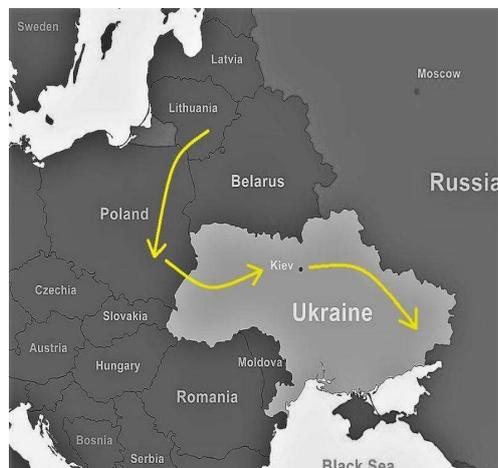


Figura 1

Regista, produttore, sceneggiatore e interprete, Bartas è a lungo anche autore della fotografia dei suoi film – a eccezione dei primi due lavori *Trys dienos* (Tre giorni, 1991) e *Koridorius* (Corridoio, 1995), in cui la macchina da presa è affidata rispettivamente a Vladas Naudžius e a Rimvydas Leipus.⁷ Negli ultimi dieci anni Bartas inaugura una nuova stagione della sua carriera, in cui lo scostamento stilistico dalla durezza dello sguardo degli anni Novanta e dei primi anni Zero comporta una distensione filmica e una scrittura più consistente e pronunciata.⁸

In *Frost* – opera ampiamente ascrivibile alla seconda stagione del cineasta lituano – Bartas delega la fotografia cinematografica al giovane autore Eitvydas Doškus, al suo fianco già nel precedente *Ramybė mūsų sapnuose* (Pace nei nostri sogni, 2015) e nel successivo *Sutemose* (Al crepuscolo, 2020). Diplomato nel 2010 alla LMTA – Lietuvos Muzikos ir Teatro Akademija di Vilnius, dal 2013 Eitvydas Doškus è membro della Lithuanian Association of Cinematographers (L.A.C.).

Insieme, Bartas & Doškus adottano in *Frost* strategie visuali in cui gli schermi accentuano le tensioni spaziali e culturali e divengono mappe della visualità con le quali orientarsi al tempo stesso verso l'avamposto ucraino – oggi drammaticamente così

curatela pubblicata in occasione della retrospettiva dedicata al cineasta lituano dal Centre Pompidou (Parigi, 5 febbraio - 6 marzo 2016) e contenente, tra gli altri, contributi di Claire Denis (31-36), Antoine Barraud (37-48), Leos Carax (49-54) e Michelangelo Frammartino (79-90).

⁷ I titoli per cui Bartas cura anche la fotografia cinematografica sono *Mūsų nedaug* (Pochi di noi, 1996), *Namai* (Casa, 1997), *Laisvė* (Libertà, 2000), *Septyni nematomi žmonės* (Sette persone invisibili, 2005), *Eurazijos aborigenas* (Aborigeni eurasiatici, 2010).

⁸ Scrive Romney (2017) dopo aver assistito alla proiezione di *Frost* a Cannes: “[Bartas’] recent works [...] have seen him attempting to redefine his signature.”

attuale – e verso le frontiere mobili della conoscenza e della comprensione, di sé e del mondo.

3. Schermi direzionali

In linea con l'intera filmografia *on the road* di Bartas, i protagonisti di *Frost* sono personaggi erranti nel tempo e nello spazio, testimoni irrequieti di una ricerca di movimento e sconfinamento. Al sentimento europeo del viaggio (derivante dal *Wanderung* germanico) si aggiunge una questione nomadica specificamente ancorata alle frontiere umane e geografiche del post-comunismo. Dopotutto, il cinema di Bartas è direttamente riconducibile al dato storico che vede la Lituania diventare nel 1990 il primo Paese a dichiarare l'indipendenza dall'allora Unione Sovietica, originandone il collasso (Mekas 2019).⁹ Per tale motivo “Bartas’s protagonists are nomads [...] wandering from one space of temporary-residence to another [...], in different post-communist nations healing historical traumas, grappling with the issue of the post-1989 identity” (Šukaitytė 2012, 126,132,133). La questione della frontiera è da intendersi dunque anche come orizzonte di direzione: e se in riferimento al *road movie* come canone cinematografico Dargis (1991) coniuga l'espressione “The roads define [...] the last true frontier” (16), in *Frost* il tema della frontiera si dipana non solo come genere narrativo europeo ma anche come prassi di esibizioni schermiche.¹⁰

In viaggio da Vilnius all'Ucraina orientale, la troupe del film percorre – come i personaggi della finzione – oltre 1800 chilometri in più di tre mesi di riprese, nel corso dei quali Bartas & Doškus posizionano la macchina da presa sul cofano anteriore del furgone (creando una sorta di soggettiva meccanica del veicolo) o in corrispondenza del parabrezza o del cruscotto (creando una sorta di soggettiva di Rokas e Inga). Il vetro del parabrezza, in particolare, diviene, per analogia, uno schermo direzionale all'interno della mappa delle frontiere visuali dei dispositivi schermici, laddove il tergicristallo invece, costantemente azionato, ne risalta la consistenza materica e aptica. Lo schermo direzionale, di fatto restituito da una cinepresa sempre perpendicolare alla linea dell'orizzonte transnazionale, ‘direziona’ e ‘scherma’ l'incognita e lo spaesamento del personaggio-spettatore in viaggio, visualizza l'incedere progressivo del movimento in

⁹ Tra il 1989 e il 1991 il cineasta lituano naturalizzato statunitense Jonas Mekas filma con la sua videocamera i notiziari televisivi americani che documentano la progressiva indipendenza delle repubbliche baltiche e il crollo dell'Unione Sovietica. Da questo monumentale lavoro di registrazione e trascrizione nasce il citato volume testuale-visuale.

¹⁰ Si rimanda a Mazierska e Rascaroli 2006 per un'indagine sulle forme estetiche europee del genere cinematografico statunitense alla luce delle crisi nazionali, nomadiche e migratorie successive la caduta del muro di Berlino.

avanti e accentua, complici le dissolvenze incrociate, il graduale avvicinamento fisico e visuale alla meta. Attraverso le autostrade della Lituania, le corsie battute dalla pioggia in Polonia, le lande innevate in Ucraina, Bartas & Doškus rimangono fedeli al senso wendersiano del viaggio, inteso anche come mo(vi)mento di visione. Se il cineasta tedesco sostiene infatti che “viaggiare è per definizione sia un avvicinamento che un allontanamento [...] dopo aver preso le distanze per vedere meglio, o semplicemente per poter vedere” (Wenders 2022, 59),¹¹ dal canto suo Bartas dichiara:

Some people call it crisis or something else, but it's a war, it's a real war, even though it's not officially declared to be such. [...] It's easy to say who's wrong and who's right when you're far away. That's why our film crew of 30 people travelled to [the Donbas] where everything is in smoke, and the shooting can start any minute. (Romanenko 2017)

Non sorprende dunque che le riprese di *Frost* si siano protratte fin nella provincia di Doneck, a 200-300 metri dal reale avamposto del conflitto ucraino, in aree della regione del Donbass (come Kurakhove, Marinka e Krasnohrivka) coinvolte nella guerra, oggi come nel 2017.

La fenomenologia dei dispositivi collegati all'autoveicolo prosegue, in modo evidente e insistito, con l'esibizione da parte Bartas & Doškus del motivo ricorsivo di oggetti metavisuali. Gli specchi retrovisori centrali e laterali, nello specifico, assumono la natura di schermi della metavisione che mediano, riflettono, duplicano e amplificano nel tempo l'esperienza sensibile della visione dello spazio attraversato. Tali schermi, che filtrano il volto di Rokas alla guida del volante o delle strade man mano percorse, sono restituiti mediante la scelta filmica del dettaglio, che trova largo impiego nella costruzione dei piani di *Frost* e che risponde (come, vedremo, il primo e il primissimo piano) alla medesima volontà di circoscrivere, isolare, rafforzare ed evidenziare il particolare.

4. Schermi antropomorfi

Eliminati i silenzi e alcuni stilemi bartasiani-baziniani (ad esempio la profondità di campo e il piano-sequenza in favore di una grammatica del montaggio), in *Frost* resistono i primi e i primissimi piani che, nella rigorosa alternanza del campo-controcampo, ritmano le verbose conversazioni e i molteplici dialoghi.¹² Prediligendo una tale costruzione dei piani, Bartas & Doškus individuano nel volto umano – inteso anche come

¹¹ La retorica wendersiana di avvicinamento-allontanamento è cristallizzata poi nel titolo dell'opera *In weiter Ferne, so nah!* (*Così lontano così vicino*, 1993).

¹² Ricorda Bartas: “I have made a lot of films without dialogue. [...] It took me 20 years to reach that type of dialogue” (Lemerrier 2015).

superficie antropomorfa¹³ – il dispositivo primario interno alla frastagliata mappa visuale degli schermi. Oltretutto, dichiarando che “when we work with a human face we can see in their eyes and facial expressions what they want to say, sometimes even more” (Lemercier 2015), Bartas attribuisce al volto umano una funzione al tempo stesso contemplativa e rivelatrice e ne rafforza lo statuto teorizzato da Balázs (2002) – secondo cui il volto umano diviene, nella comprensione dell’estetica cinematografica, un paesaggio.

L’inquadratura che apre il film (un campo lunghissimo di una via notturna di Vilnius) è il solo piano d’ambiente nell’economia visuale della sequenza iniziale: Eitvydas Doškus ricorre infatti al mero avvicendamento dei primi piani dei personaggi per inquadrare la narrazione dell’incontro tra Rokas e l’amico che gli chiede il favore di trasportare un furgone a Kyiv. Nella sequenza in cui Rokas e Inga conoscono Andrei e alcuni corrispondenti di guerra nel lussuoso hotel polacco, Doškus & Bartas rendono del tutto marginali i totali e i piani d’ambiente e persistono nei continui primi piani degli interlocutori – accentuando l’arrogante confusione ideologica espressa dai giornalisti. Soprattutto, la lunga e rilevante sequenza di undici minuti nella regione del Donbass – in cui Rokas e Inga ascoltano i resoconti di due combattenti ucraini incaricati di raccogliere i cadaveri – è risolta mediante la specificità del primo e del primissimo piano: un tempo Bartas avrebbe restituito la visualità della scena con un crudo e impietoso piano-sequenza, laddove ora sceglie di frapporre quadri ravvicinati di Rokas, deciso a capire le ragioni di una guerra di cui in realtà non conosce nulla, e dei due miliziani. E se il primo piano risponde a una precisa ricerca estetica da parte di Doškus & Bartas, la logica serrata del campo-controcampo mantiene la distanza fisica dei personaggi nella scena, filmicamente isolati in piani che negano ma al contempo auspicano un (im)possibile contatto.

Sostendo che “our souls are very close but we are all very isolated [...]. By showing these pieces of life of certain people, we can take a step back, we can just feel that we are close to them and feel less alone” (Lemercier 2015), Bartas evoca oltretutto il pensiero di Emmanuel Lévinas sull’epifania etica del volto: secondo il filosofo francese di origine – non a caso – lituana, il volto rappresenta infatti il luogo della responsabilità che non si svela ma si esprime (Lévinas 2010, 65), così come la distanza che separa le persone, sebbene non colmabile, delinea una possibilità di apertura e di ricerca verso l’Altro (Lévinas 2010, 103-106).

¹³ D’altronde, ricorda Bruno (2016), il volto contribuisce etimologicamente a quel concetto di superficie [*super* e *facies*] che si configura come interfaccia di separazione e di connessione tra spazi corporei. Ed è proprio il corpo, nella genealogia e nell’ancor più significativa antropologia delle esperienze schermiche, a incarnare la funzione originaria del cosiddetto “archi-schermo” (Carbone 2016).

5. Schermi convergenti

I dispositivi schermici mostrati in *Frost* moltiplicano e sovrappongono le frontiere visuali: palesando la convergenza transmediale del sistema audiovisivo,¹⁴ Bartas & Doškus manifestano infatti anche la volontà di indagare lo statuto intermediale dell'immagine e di interrogare le sue inferenze e fruizioni.

Dopo aver accettato la proposta dell'amico, Rokas utilizza Internet per documentarsi sul Paese dove condurrà il furgone. Digitato "Kiev Maidan 2014" su YouTube, il ragazzo visiona alcune riprese di repertorio della rivoluzione ucraina.¹⁵ Nel momento in cui Rokas sceglie la modalità "schermo intero", il filmato diegetico osservato sul monitor del computer cambia statuto e diviene sequenza filmica. Bartas & Doškus traspongono dunque la materia documentale caricata in rete nel flusso audiovisivo e narrativo di *Frost*, potenziando il coinvolgimento dello spettatore. Analogamente, le fotografie osservate dalla giornalista francese (Vanessa Paradis) nell'hotel polacco appaiono dapprima sullo schermo diegetico del suo computer e poi rilocate come sequenza di montaggio, venendo mostrate allo spettatore come successione di diapositive di luoghi e abitanti dell'Ucraina orientale.

Inserendosi con prepotenza, i filmati di repertorio e gli scatti fotografici contendono così lo spazio filmico e lo sospendono. E lo spettatore, dapprima testimone dell'ocularizzazione "interna" di Rokas e della giornalista francese e poi soggetto dell'ocularizzazione "zero", è interpellato in maniera diretta nel regime scopico, tramite schermi convergenti che lo calano nella notte di Kyiv tra le barricate in fiamme e il lancio di molotov.¹⁶

La contaminazione tra dispositivi e paradigmi visuali aggreganti si manifesta anche quando Rokas, giunto nella provincia di Doneck, in più occasioni scende dal furgone e con la fotocamera del cellulare cattura immagini e filmati della distruzione circostante: in

¹⁴ Si ricorda che la "convergenza" rinvia a una disposizione orizzontale del sistema dei media e intende il raccordo dialogico tra media tradizionali e nuovi media come pratica culturale, integrata e partecipativa. Per una riflessione audiovisiva sulla teoria jenkinsiana rimandiamo, tra gli altri, a Zecca 2012.

¹⁵ La rivoluzione ucraina del 2014 nasce in opposizione alla firma di alcuni trattati tra l'allora presidente dell'Ucraina Viktor Janukovich e la Russia, invece dei previsti accordi con l'Unione Europea. Culminati nel febbraio 2014, gli scontri in Majdan Nezaležnosti [piazza dell'Indipendenza] tra la polizia e le decine di migliaia di manifestanti civili e paramilitari causano centinaia di vittime – tra la fuga di Janukovich, la caduta del governo e la liberazione di Julija Tymošenko. La guerra civile dentro cui si trovano immersi i personaggi di *Frost* è la conseguenza diretta della rivoluzione del 2014. D'altronde, la drammatica invasione russa dell'Ucraina nel febbraio 2022 vede ancora una volta impegnata, scrive Travan, "la Lituania, che fornisce all'esercito ucraino centinaia di jammers contro i droni russi killer" (2022, 22-23).

¹⁶ Si ricorda che l'ocularizzazione (descritta da François Jost nell'ambito della narratologia filmica) è un prestito concettuale della focalizzazione (teorizzata da Gérard Genette nel campo della narratologia letteraria). Si rimanda rispettivamente a Jost 1987a, 1987b e a Genette 2006.

questo caso, dunque, Rokas utilizza gli schermi per avvicinarsi alla realtà e incanalare l'urgenza baziniana di documentarla. Nel caso specifico, infatti, tali sequenze metavisuali esibiscono atti diegetici di registrazione filmica e fotografica ed evocano quel "complesso della mummia" (Bazin 1999, 3) che allude alla necessità da parte dell'essere umano di produrre e custodire tracce del mondo.

6. Schermi ambientali

Due sequenze in *Frost* rivelano infine come Šarūnas Bartas & Eitvydas Doškus pieghino l'immagine dell'ambiente circostante fino all'astrazione. Dapprima, lungo la strada percorsa ad alta velocità dal furgone, la ripresa accelerata dei rami degli alberi spogli deforma la loro immagine sempre più indistinta, fino a svincolarla – apparentemente – dalla sua referenzialità. Lo schermo direzionale (il finestrino laterale del furgone) attraverso cui è effettuata la ripresa filmica diviene uno schermo ambientale che restituisce un prolungato segmento filmico della natura circostante, in cui il figurativismo cede al grafismo astratto e il cinema cede alla videografica. Bartas & Doškus elaborano così uno "schermo-ambiente", ossia un dispositivo che, per dirla con Simondon (2014), genera ambienti associati e nuove forme di relazione. L'ultima inquadratura del film ritrae Rokas colpito a morte dai cecchini ucraini separatisti e disteso nei campi sporchi di neve. Similmente, la prolungata ripresa a salire del drone, autentico dispositivo schermico di ricognizione ambientale, rende sempre più irriconoscibile e informe il corpo esanime del ragazzo, inghiottito nell'oblio del paesaggio circostante. Il giovane corpo senza vita è colto attraverso un'inquadratura *en plongée*, in cui lo schermo ambientale si allontana progressivamente da Rokas per abbandonarlo nel paesaggio (in)contaminato della regione del Donbass.

Restituendo l'esperienza estetica umana attraverso schermi ambientali calati nella natura circostante, Bartas & Doškus avvalorano non solo le disposizioni teoriche di Ejzenštejn (2003), secondo cui l'opera d'arte si omologa a leggi strutturali proprie dei fenomeni organici (5-43), e di Youngblood (2013), che riflette sull'artista-ecologo e sul processo artistico calato nell'ecosistema (283-287), ma anche di Éric Rohmer. Per il successore di Bazin a capo della redazione dei *Cahiers du cinéma*, infatti, la natura annovera "l'immagine [...] dei grandi sentimenti umani" (Rohmer 1991, 100) ed è il referente ultimo del cinema in quanto arte.

7. Conclusioni

Valorizzando l'opera di un cineasta europeo contraddistinto da una moderna radicalità nel panorama audiovisivo contemporaneo, l'analisi visuale di *Frost* ha permesso di elaborare una riflessione che oltrepassa l'ambito dei Film Studies e, nel solco di un approccio interdisciplinare e transdisciplinare, apre in senso dialogico agli opportuni campi d'indagine dei Media Studies e dei Visual Culture Studies. Bartas & Doškus esibiscono una complessa e suggestiva contaminazione tra dispositivi schermici aggreganti e convergenti, variamente intesi e disposti. Proprio gli schermi (siano essi volti umani, parabrezza, specchi retrovisori, finestre YouTube, fotocamere di telefoni cellulari, astrazioni di riprese col drone o sequenze di montaggio di filmati di repertorio e di scatti fotografici d'archivio) tematizzano il ricco statuto visuale di *Frost* fino a concettualizzarlo. E proprio gli schermi, si è visto, permettono a Bartas & Doškus di accentuare le tensioni spaziali, culturali, sociali e ambientali alla base della narrativa audiovisiva rivolta verso l'avamposto ucraino – ancora oggi drammaticamente così attuale.

Frost diviene dunque un caso di studio esemplare che aiuta a esplorare la pervasività contemporanea dello schermo, inteso come oggetto tecnico ed estetico multiplo, multiforme, variamente declinato, intrinsecamente stratificato e capace di porsi al crocevia della realtà osservata, vissuta ed esperita.

La trattazione degli schermi fin qui esposta non ignora né la schermologia – il campo di studi inaugurato da Huhtamo (2014) che intende gli schermi quali superfici capaci di sostanziare ponti intermediali per lo scambio di informazioni tra culture, volti e immagini – né l'archeologia dello schermo, le cui ricerche condotte da Carbone (2016) individuano, attraverso il concetto di "archi-schermo", temi e variazioni dello schermo contemporaneo. Inserendosi in una più ampia speculazione esplorativa, il presente contributo preferisce però incanalare la forza metaforica della lezione di Ortoleva (2022), secondo il quale il dispositivo schermico è anche una "linea di confine" (359) e una "frontiera" (360):

Si pensi alla personalizzazione dello schermo [...], che ha fatto del display non solo un'appendice del soggetto, ma un terreno di confronto: tra il sé e il mondo, tra diverse possibili e compresenti forme di comunicazioni [...]. È proprio pensando i media come frontiera della persona, del sociale, del rapporto tra l'umano e la tecnica, che possiamo leggerci alcune delle tendenze più profonde del nostro tempo. (359-360)

I dispositivi su cui si è ragionato sono infatti espressione, al tempo stesso, di linea di confine e di frontiera. Eppure, le separazioni, le demarcazioni e le distinzioni apportate dal suddetto elenco di schermi sono colme di giustapposizioni e sovrapposizioni. Per tale ragione, a nostro avviso i dispositivi schermici, di confine e di frontiera, si dissolvono in realtà in veri e propri sconfinamenti visuali, ossia in slittamenti progressivi dell'immagine

nello spazio e nel tempo, costantemente mobili e mutabili, sempre tesi verso l'orizzonte del mondo tecnologico, estetico e culturale. Nell'ambiente mediale esibito in *Frost*, i dispositivi schermici sono confini che al tempo stesso originano, alimentano, annullano e riposizionano le frontiere visuali.

BIBLIOGRAFIA

- ALBERA, F., TORTAJADA, M. 2017 [2011]. "Il dispositivo non esiste!" Trad. it. di F. Cavaletti. In A. D'Ajola, R. Eugeni (eds.). *Teorie del cinema. Il dibattito contemporaneo*, 327-350. Milano: Raffaello Cortina.
- BALÁZS, B. 2002 [1924-30]. *Il film. Evoluzione ed essenza di un'arte nuova*. Trad. it. di F. Di Giammatteo e G. Di Giammatteo. Torino: Einaudi.
- BAZIN, A. 1999 [1958-62]. *Che cosa è il cinema?* Trad. it. di A. Aprà. Milano: Garzanti.
- BONAMY, R. (ed.). 2016. *Sharunas Bartas ou les hautes solitudes*. Saint-Vincent-de-Mercuze: De L'Incidence Éditeur.
- BRASISKIS, L. 2015. "Šarūnas Bartas: The Philosopher of Lithuanian Cinema". In A. Kancerevičiūtė (ed.). *Lithuanian Cinema*, 54-58. Vilnius: Lithuanian Film Center.
- BRUNO, G. 2016 [2014]. *Superfici. A proposito di estetica, materialità e media*. Milano: Johan & Levi.
- CARBONE, M. 2016. *Filosofia-schermi. Dal cinema alla rivoluzione digitale*. Milano: Raffaello Cortina.
- CASSETTI, F. 2015. *La galassia Lumière. Sette parole chiave per il cinema che viene*. Milano: Bompiani.
- . 2014. "Che cosa è uno schermo, oggi?" *Rivista di estetica* 55: 103-121.
- . 2013. "La questione del dispositivo." *Fata Morgana. Quadrimestrale di cinema e visioni* 20: 9-38.
- CRARY, J. 2013 [1990]. *Le tecniche dell'osservatore. Visione e modernità nel XIX secolo*. Trad. it. di L. Acquarelli. Torino: Einaudi.
- DARGIS, M. 1991. "Roads to Freedom." *Sight and Sound* 3:16-18.
- DELEUZE, G. 2007 [1989]. *Che cos'è un dispositivo?* Trad. it. di A. Moscati. Napoli: Cronopio.
- EJZENŠTEJN, S.M. 2003 [1964]. *La natura non indifferente*. Trad. it. di G. Kraiski. Venezia: Marsilio.
- EUGENI, R. 2017. "Che cosa sarà un dispositivo. Archeologia e prospettive di uno strumento per pensare i media." In J.-L. Baudry. *Il dispositivo. Cinema, media, soggettività*, 5-43. Brescia: La Scuola.
- GENETTE, G. 2006 [1972]. *Figure III. Discorso del racconto*. Trad. it. di L. Zecchi. Torino: Einaudi.
- HUHTAMO, E. 2014 [2004]. *Elementi di schermologia. Verso un'archeologia dello schermo*. Trad. it. di R. Terrosi. Pompei: Kaiak Edizioni.
- JENKINS, H. 2014 [2006]. *Cultura convergente*. Trad. it. di V. Susca e M. Papacchioli. Milano: Apogeo.
- JOST, F. 1987a. *L'œil-caméra. Entre film et roman*. Lyon: Presses universitaires de Lyon.
- . 1987b. "Narrazione (i): al di qua e al di là." In L. Cuccu, A. Sainati (eds.). *Il discorso del film. Visione, narrazione, enunciazione*, 179-208. Napoli: ESI Edizioni Scientifiche Italiane.
- LEMERCIER, F. 2015. "Sharunas Bartas: 'Speaking Straight from the Soul.'" *Cineuropa*. <<https://cineuropa.org/en/interview/293127/>> [ultimo accesso 28/11/2023].
- LÉVINAS, E. 2010 [1961]. *Totalità e infinito. Saggio sull'esteriorità*. Trad. it. di A. Dell'Asta. Milano: Jaca Book.
- MEKAS, J. 2019. *Transcript 04 44' 14". Lithuania and the Collapse of URSS*. Milano: Humboldt Books.

- MAZIERSKA, E., RASCAROLI, L. 2006. *Crossing New Europe. Postmodern Travel and the European Road Movie*. London: Wallflower Press.
- MIRZOEFF, N. 2017 [2016]. *Come vedere il mondo. Un'introduzione alle immagini: dall'autoritratto al selfie, dalle mappe ai film (e altro ancora)*. Trad. it. di R. Rizzo. Milano: Johan & Levi.
- ORTOLEVA, P. 2022. *Il secolo dei media. Stili, dinamiche, paradossi*. Milano: il Saggiatore.
- PAGANELLI, G. (ed.). 2008. *Una diagonale baltica. Cinquant'anni di documentario in Estonia, Lettonia e Lituania*. Firenze: Protagon Edizioni.
- . (ed.). 2007. "Microcosmi sonori visionari. Il cinema di Sharunas Bartas." *Filmcritica* 574: 193-199.
- ROHMER, É. 1991 [1984]. *Il gusto della bellezza*. Trad. it. di C. Bragaglia. Parma: Pratiche.
- ROMANENKO, M. 2017. "Film about Russia's War in Ukraine Receives Standing Ovation in Cannes." *Kyiv Post*. <<https://www.kyivpost.com/lifestyle/film-russias-war-ukraine-receives-standing-ovation-cannes.html>> [ultimo accesso 28/11/2023].
- ROMNEY, J. (2017). "Frost: Cannes Review." *Screen Daily*. <<https://www.screendaily.com/reviews/frost-cannes-review/5118411.article>> [ultimo accesso 28/11/2023].
- SIMONDON, G. 2014 [1982]. *Sulla tecno-estetica*. Trad. it. di E. Binda. Milano-Udine: Mimesis.
- SIMONIGH, C. 2020. *Il sistema audiovisivo. Tra estetica e complessità*. Milano: Meltemi.
- ŠUKAITYTĖ, R. 2015. "The Apparitions of a Day Gone by and the Status of the Present in the Films of Šarūnas Bartas." In D. Desser, J. Falkowska, L. Giukin (eds.). *Small Cinemas in Global Markets: Genres, Identities, Narratives*, 107-120. Lanham: Lexington Books.
- ŠUKAITYTĖ, R. 2012. "The Drift Along a Traumatic Past in the Cinematic Worlds of Šarūnas Bartas." *Kunstiteaduslikke Uurimusi* 21/3-4: 122-133.
- TRAVAN, R. 2022. "Il fronte del Donbass." *La Stampa* 25/01/2022: 22-23.
- WENDERS, W. 2022 [1992]. *L'atto del vedere*. Trad. it. di R. Menin. Milano: Meltemi.
- YOUNGBLOOD, G. 2013 [1970]. *Expanded Cinema*. Trad. it. di S. Fadda. Bologna: Clueb.
- ZECCA, F. (ed.). 2012. *Il cinema della convergenza. Industria, racconto, pubblico*. Milano-Udine: Mimesis.