

Chiara Grizzaffi

### Introduzione

Sono trascorsi circa quindici anni da quando, in coincidenza con la nascita delle piattaforme di *videosharing*, hanno iniziato a diffondersi online i cosiddetti *video essay* sul cinema. Nati come esperimenti di montaggio, remix di immagini cinematografiche condivisi online da una piccola comunità di cinefili, di critici e di studiosi, i videosaggi<sup>1</sup> si sono rapidamente affermati nell'ambito dei Film Studies e, seppure in misura minore, in quello della critica online o della promozione di canali e piattaforme SVOD.

L'interesse verso questa forma audiovisiva di pensiero sul cinema e sulle immagini non sembra conoscere battute d'arresto. Si può dire, anzi, che la pandemia e il conseguente ricorso alle piattaforme di comunicazione a distanza per molte delle attività che solitamente vengono svolte in presenza – convegni, seminari, lezioni, eventi legati a festival e rassegne – hanno riacceso l'attenzione per una pratica che consente di condividere riflessioni sul cinema e sui media audiovisivi adottandone lo stesso linguaggio, in una forma certo più accattivante rispetto all'inquadratura fissa sui relatori a cui pure il *lockdown* ci ha abituato. Inoltre, si sono moltiplicati durante l'emergenza Covid gli eventi online organizzati dalla comunità di studiosi e di *practitioner* che si dedicano al videosaggio<sup>2</sup>, rinvigorendo uno scambio non sempre possibile, in presenza, per le distanze geografiche, incoraggiando pratiche collettive e collaborative<sup>3</sup>, e facendo emergere ancora di più la natura eterogenea e trasversale di questa

1 Si è scelto di utilizzare qui la traduzione italiana attestata dalle prime pubblicazioni che si sono occupate, in Italia, del fenomeno dei *video essay* online sul cinema: ci si riferisce in particolare alla rivista "Filmidee", che per prima tra il 2012 e il 2013 ha avviato una discussione su questa forma critica traducendo alcuni interventi di Catherine Grant, Erlend Lavik e Matthias Stork (cfr "Filmidee", n. 6, 10 ottobre 2012, e n. 7, 3 maggio 2013, <<https://www.filmidee.it>>). Questo e tutti gli altri indirizzi sono stati consultati l'ultima volta il 30.11.2022). Si tratta della traduzione più diffusa, che scegliamo qui per chiarezza, pur non trattandosi necessariamente della più efficace: recentemente, per esempio, in una conversazione privata Adriano Aprà ha suggerito l'adozione dell'espressione "critovideo sul cinema", che avrebbe l'indubbio vantaggio di risolvere l'ambiguità del termine "saggio", e anche di mettere in evidenza il legame tra queste pratiche e il critofilm sul cinema teorizzato, alla fine degli anni sessanta, dai critici di "Cinema & Film" (cfr. infra, nota n. 5).

2 Ricordiamo almeno il ciclo di seminari e laboratori organizzati a partire dal febbraio 2021 dall'Essay Film Studio della Łódź Film School; la conferenza *The Video Essay – A Conference on the Forms and the Future of Videographic Criticism*, organizzata dall'Université de Paris (ottobre 2021); il simposio internazionale *Interrogating the Modes of Videographic Criticism* (febbraio 2022).

3 Come, per esempio, l'iniziativa di Will Di Gravio, autore del podcast *The Video Essay Podcast* (<<https://thevideoessay.com>>): dato che per la pandemia, nel 2020, è stato annullato il workshop annuale *Scholarship in Sound and Image* (organizzato presso il Middlebury College da Jason Mittell e Christian Keathley, il workshop

comunità, costituita da studiosi provenienti, per lo più, dall'ambito dei Media Studies, da critici, da filmmaker e professionisti dell'audiovisivo, da fan e cinefili.

In questo lasso di tempo, tuttavia, non si è assistito solamente a una diffusione dei videosaggi oltre i circoli ristretti degli *early adopter*, ma anche a un processo di maturazione dei cosiddetti “videographic film and media studies”<sup>4</sup>: alla maggiore sofisticatezza degli strumenti e a un uso sempre più consapevole del montaggio, sia sotto il profilo estetico-formale, sia come processo di (ri)significazione, si aggiungono la vivacità e la ricchezza del dibattito teorico e la legittimazione in alcuni luoghi istituzionali come le università o i festival cinematografici.

### *Il video essay tra amatorialità e istituzionalizzazione*

Pur in debito nei confronti di una serie di esperienze analogiche che erano mosse dal desiderio di poter pensare l'immagine e il cinema non più con perifrasi “omologhe” al suo linguaggio<sup>5</sup>, come quelle della critica scritta, ma con la stessa materia filmica, il *video essay* appartiene al novero di quelle pratiche della “plenitudine digitale”<sup>6</sup> che hanno contribuito a rendere ancora più sfumati i confini fra amatoriale e professionale, e a mettere in discussione le gerarchie e l'organizzazione del lavoro di tipo tradizionale. Basta guardare a quelli che diversi studiosi individuano come i primi esempi di *video essay* online<sup>7</sup>, come *While the City Sleeps*, di Kevin B. Lee (2007), o *Unsentimental Education* (2009), di Catherine Grant. Si tratta di lavori realizzati senza avere, alle spalle, quell'apparato produttivo e quelle forme di organizzazione e divisione del lavoro che contraddistinguono la produzione di documentari o di programmi televisivi sul cinema<sup>8</sup>. Anche nelle forme corsare e di rottura

è una delle iniziative pedagogiche che ha dato il contributo più significativo all'affermarsi del videographic criticism), Di Gravio ha invitato alcuni dei suoi ascoltatori a svolgere gli esercizi solitamente assegnati al workshop. Il risultato è un insieme di contributi internazionali dagli esiti eterogenei, ma sicuramente interessanti.

4 Secondo la definizione che ne dà Catherine Grant, il *videographic criticism* è l'insieme di “creative, critical, and performative film studies practices [...] us[ing] reframing techniques, remixing techniques, applied to film and moving image excerpts”. C. Grant, *How Long Is a Piece of String? On the Practice, Scope and Value of Videographic Film Studies and Criticism*, in “The Audiovisual Essay: Practice and Theory of Videographic Film and Moving Image Studies”, September 2014, <<https://reframe.sussex.ac.uk/audiovisualexcerpt/frankfurt-papers/catherine-grant/>> (questo e tutti gli altri indirizzi sono stati consultati l'ultima volta il 31.05.2022). Jason Mittell definisce il videographic criticism come l'attività di creare “videos that serve an analytic or critical purpose, exploring and presenting ideas about films and moving images via sounds and images themselves”. J. Mittell, *Making Videographic Criticism*, “Just TV”, 1 luglio 2015, <<https://justtv.wordpress.com/2015/07/01/making-videographic-criticism/>>.

5 Così le definisce Luigi Faccini nelle pionieristiche riflessioni sul critofilm apparse su “Cinema&Film” negli anni sessanta. L. Faccini, *Riflessione prima sui metalinguaggi critici*, in “Cinema&Film”, n. 2, primavera 1967, p. 179.

6 J.D. Bolter, *The Digital Plenitude. Decline of Elite Culture and the Rise of New Media*, MIT Press, Cambridge-London 2019.

7 Cfr. M. Kiss, T. van den Berg, *Film Studies in Motion. From Audiovisual Essay to Academic Research Video*, Scalar, 2016, <<http://scalar.usc.edu/works/film-studies-in-motion/index>>; C. Grizzaffi, *I film attraverso i film: dal “testo introvabile” ai video essay*, Mimesis, Milano-Udine 2017.

8 Cfr. anche C. Grizzaffi, *Dal taccuino del critico alla timeline digitale. Il rimontaggio del film come pratica di analisi*, in “Bianco & Nero”, n. 584, gennaio-aprile 2016, pp. 42-50.

con il cinema istituzionale del film di *found footage* sperimentale la pratica di montaggio richiedeva delle competenze tecniche precise, e l'accesso a strumenti comunque costosi. Per i loro video, invece, Lee e Grant lavorano in completa autonomia, ricorrendo a strumenti di editing a basso costo – addirittura gratuiti nel caso di *Unsentimental Education*, montato, come molti dei primi lavori realizzati da Grant, con il programma per Mac iMovie – e condividendo online il risultato dei loro sforzi, per ricevere un feedback da altri utenti della rete. Il *video essay* online è dunque il risultato di una serie di trasformazioni profonde, che investono a più livelli il modo di vedere, analizzare, studiare i film: all'opportunità di una fruizione domestica svincolata dai limiti di accesso e temporali della proiezione in sala, alla disponibilità di copie dei film dalla qualità sempre più elevata, si aggiungono le molteplici possibilità di manipolazione del film in formato digitale<sup>9</sup>; la rete diventa anche luogo di scambio per una comunità allargata di cinefili, studiosi e appassionati, consentendo la condivisione di pratiche di analisi sulle e con le immagini.

Fra questi primi videosaggi, molti mostrano inoltre le marche di quella che potremmo definire una qualità amatoriale: aggettivo che da un lato ne sottolinea la realizzazione al di fuori di qualunque logica e struttura produttiva di tipo professionale, dall'altro enfatizza la passione che motiva e alimenta tale pratica. In alcuni dei primi lavori di Catherine Grant infatti, (oltre a *Unsentimental Education*, si considerino per esempio *Touching the Film Object*, 2011, o *Mechanised Flights*, 2014) o di Pam Cook (*Timeless*, 2014) le immagini ottenute attraverso l'utilizzo di programmi gratuiti come iMovie risultano sgranate, con una bassa risoluzione. L'esibizione di questi difetti è il segno di un'urgenza e di un entusiasmo verso le nuove possibilità di manipolazione del film che diventa più forte di qualunque ritrosia nel cimentarsi, da studioso affermate, con una metodologia che da un punto di vista tecnico non si domina appieno, per accogliere, invece le possibili scoperte che derivano proprio dall'imperfezione:

the aesthetic of imperfection draws attention to videography's micro-scale, cut-and-paste mode of production and situates it outside, sometimes in opposition to, mainstream digital output and the aspiration to hyperrealism. Pixel noise can produce painterly effects and textures that recall hands-on artistic activity at the same time as registering the autonomy of technical processes that are beyond personal control. This tension between individual self-expression and the possibilities and limits of the medium underpins the ambivalent relationship between consumers and technology<sup>10</sup>.

Come ha sottolineato Patricia Pisters, la mancanza di una completa padronanza degli strumenti, che contraddistingue molti dei videosaggisti con una formazione prevalentemente teorica, da un lato è fonte di disagio, dall'altro è esaltante: "It's also a very joyful expe-

9 Il "fare testuale" di cui parla F. Casetti in *La galassia Lumière. Sette parole chiave per il cinema che viene*, Bompiani, Milano 2015, p. 192.

10 Pam Cook, *Dancing with Pixels: Digital Artefacts, Memory and the Beauty of Loss*, in "The Cine-Files" n. 7, Fall 2014, <<https://www.thecine-files.com/cook/>>.

rience. The making of a *video essay* allows a freer and more creative approach to theory and analysis, one that also opens up new spaces for thinking about the role of images in our audiovisual media culture”<sup>11</sup>.

Il percorso di maturazione della forma del *video essay* è contrassegnato da una crescente sicurezza nell’uso di strumenti di editing che, del resto, anche nelle loro versioni gratuite o a basso costo sono diventati sempre più veloci, precisi e intuitivi.<sup>12</sup> Di conseguenza, il videosaggio ha sviluppato *forme e linguaggi* riconoscibili, ricorrendo a strategie come la *voice over* – il cui registro può variare da quello più neutro al tono intimo, confessionale –; il testo scritto, vero e proprio elemento grafico da far dialogare con l’immagine e il suono; lo *split screen*, esemplare della natura “modulare” delle immagini contemporanee<sup>13</sup>; nonché sovrimpressioni, “cancellature” e altre deformazioni più o meno estreme dell’immagine. Ha creato una sorta di koiné fatta di innesti e contaminazioni fra strutture, modelli e strategie espressive proprie di pratiche di ricerca, come il film di *found footage* sperimentale; di divulgazione colta, come certi documentari o programmi televisivi dedicati al cinema; di promozione e di valorizzazione di un prodotto commerciale, come gli extra su DVD. Nel videosaggio, le forme proprie di questi modelli più strutturati e di lunga tradizione si combinano inoltre con quelle di pratiche diffuse in rete come i *fake trailer*, i *supercut*, o il *vidding*. L’incontro con i *new media* dà poi luogo a ibridazioni ancora più profonde: è il caso di *desktop documentary* come *Transformers, the Premake*, di Kevin B. Lee (2014), *Watching the Pain of Others* (2019), di Chloé Galibert-Laîné, o *My Mulholland* (2020), di Jessica McGoff, che ricorrono alla *screen capture* per riflettere sulle immagini attraverso le applicazioni e i software a disposizione sul computer (programmi di videoscrittura, browser internet, app di geolocalizzazione, player video e così via), realizzando un “soft montage”<sup>14</sup> di finestre che si affiancano o si sovrappongono, mimando l’esperienza d’uso degli utenti. Il *desktop documentary* fa del proprio computer sia lo strumento di registrazione che la superficie su cui si iscrivono le immagini, “collapsing the boundaries between making and presenting: i.e., between revealing their thinking and tinkering research process (as unfolding, step-by-step, in front of our eyes) and the presentation of the outcomes of such ‘t(h)inking’”<sup>15</sup>; si dimostra, in ciò esemplare di quella “deep remixability” che riguarda non soltanto gli oggetti mediali manipolati, ma anche “le loro tecniche, i processi produttivi e le modalità di rappresentazione ed espressione”<sup>16</sup>.

11 P. Pisters, *Imperfect Creative Criticism*, in “Cinema Journal” vol. 56, n. 4, Summer 2017, p. 145.

12 J. Binotto, *In Lag of Knowledge. The Video Essay as Parapraxis*, in B. Herzogenrath (ed.), *Practical Aesthetics*, Bloomsbury, London-New York 2020), p. 84.

13 M. Hagener, *Divided, Together, Apart: How Split Screen Became Our Everyday Reality*, in P. D. Keidl, L. Melamed, V. Hediger, A. Somaini, *Pandemic Media. Preliminary Notes Toward an Inventory*, mesonpress, Lüneburg 2020, p. 37.

14 M. Kiss, *Desktop documentary: From artefact to artist(ic) emotions*, in “Necsus”, Spring 2021, <<https://necsus-ejms.org/desktop-documentary-from-artefact-to-artistic-emotions/#edn14>>. Il riferimento, nell’utilizzo dell’espressione “soft montage”, è naturalmente ad Harun Farocki e Kaja Silverman, i primi a coniare quest’espressione. Cfr. Id., *Speaking about Godard*, New York University Press, New York-London 1998.

15 *Ibid.*

16 L. Manovich, *Software Takes Command*, Bloomsbury, London-New York 2013, p. 46.

Ma alla base di questo processo di maturazione non c'è semplicemente un incremento delle competenze tecniche e una maggiore sofisticatezza del linguaggio: determinante, per la legittimazione e in qualche modo "l'istituzionalizzazione" del *videographic criticism*, è la *produzione discorsiva*, il lavoro di concettualizzazione teorica sviluppatosi intorno all'agire, al fare pratico del *video essay*.

In linea con lo spirito di gioiosa sperimentazione descritto da Pisters, fra i primi testi a sostenere l'importanza del *videographic criticism* troviamo dei manifesti: *A Manifesto for Critical Media*<sup>17</sup>, del 2008, scritto da Eric Faden, nel quale lo studioso, a partire dal concetto di "caméra-stylo" teorizzato da Astruc, auspica la creazione e la diffusione di "media-stylo", cioè la realizzazione, nell'ambito dei Film Studies, di opere audiovisive "using moving images to engage and critique themselves; moving images illustrating theory; or even moving images revealing the labor of their own construction"<sup>18</sup>, o il *Multiprotagonist Manifesto*, "assemblato", è il caso di dirlo, da Catherine Grant nel 2009, dato che consiste in un collage di citazioni che celebra il potenziale creativo e innovativo del *video essay*, sottolineandone al tempo stesso il legame con altre forme documentarie e di riflessione per immagini, come il film-saggio.<sup>19</sup> Pubblicato sul blog di Grant, il manifesto è esemplare di un altro aspetto essenziale dei discorsi intorno al *videographic criticism*: alla ricerca del proprio spazio nei luoghi istituzionali della critica e della ricerca si accompagna un vivace dibattito informale che trova nella rete e sui social media dei potenti strumenti di condivisione<sup>20</sup>.

A queste prime sollecitazioni seguono, a partire dagli anni dieci del Duemila, delle riflessioni teoriche via via più articolate, che si muovono su un doppio binario: quello della *definizione e sistematizzazione* del *video essay*, e quello della sua *legittimazione*. Da una parte, diversi studi hanno cercato di offrire un primo orientamento all'interno di una produzione, come si è detto, contrassegnata da una certa eterogeneità. Il saggio *La Caméra-stylo: Notes on Video Criticism and Cinephilia*, di Christian Keathley, propone di inquadrare i *video essay* in uno spettro che oscilla tra forme più spiccatamente "explanatory", didattico-argomentative, o "poetic", più suggestive ed evocative: un tentativo di sistematizzazione fluido, niente affatto rigido<sup>21</sup>, che trova immediatamente un riscontro favorevole nella comunità scientifica perché riflette, oltretutto, la tensione che sussiste fra il bisogno di contenere il *video essay* entro le strutture più convenzionali di video a vocazione didattica e il desiderio di abbandonarsi

17 E. Faden, *A Manifesto For Critical Media*, in "Mediascape", Spring 2008. La rivista, *open access*, non esiste più e non sembra avere un archivio in rete, ma il saggio può essere letto in M. Kiss, T. van den Berg, *Film Studies in Motion*, cit., <<https://scalar.usc.edu/works/film-studies-in-motion/media/FADEN%20Manifesto%20for%20Critical%20MediaSpring08.pdf>>.

18 *Ibid.*

19 C. Grant, *Video Essays on Films: A Multiprotagonist Manifesto*, in "Film Studies for Free", July 2009, <<http://filmstudiesforfree.blogspot.it/2009/07/video-essays-on-films-multiprotagonist.html>>.

20 T. Baptista, *Lessons in Looking: The Digital Audiovisual Essay*, tesi di dottorato in Film and Screen Media, Birkbeck University of London, 2016, pp. 37-40.

21 C. Keathley, *La Caméra-stylo: Notes on Video Criticism and Cinephilia*, in A. Clayton, A. Klevan (eds.), *The Language and Style of Film Criticism*, Routledge, London-New York 2011.

a sperimentazioni più prossime a certo cinema di *found footage* o alle “strategie ibride”<sup>22</sup> del film-saggio. Un’ambiguità, del resto, in qualche modo connaturata, come ricordano anche Martin e Álvarez López, nello stesso termine “essay”, “saggio”, con cui si tende a designare tanto l’ossatura rigida di certa saggistica accademica che la forma più aperta e digressiva del *personal essay* o del saggio di adorniana memoria<sup>23</sup>. L’espressione “video essay”, insomma, si porta dietro tanto le ambivalenze del termine saggio che le criticità che derivano da un’associazione – quella con l’*essay film* – che descrive solo parte di una produzione che talvolta ha poco a che fare con l’andamento riflessivo e meditativo o con la centralità della dimensione soggettiva proprie del film-saggio<sup>24</sup>:

While the essay form can be very rewarding, it would obviously be unwise to consign digital film criticism to such a Procrustean bed. We can all agree that the video essay – or, if we want to avoid the restricting connotations of the latter term: *audiovisual film criticism* – would benefit both from more documentary and from more avant-garde practices<sup>25</sup>.

Per questa ragione, altri studiosi preferiscono ricorrere a espressioni come *videographic criticism*, più adatta ad abbracciare le diverse declinazioni che questo lavoro sulle immagini e a partire dalle immagini può assumere, anche se *video essay* resta, a tutt’oggi, il termine più utilizzato.

Un ulteriore tentativo di sistematizzazione, più articolato, è stato condotto da Miklos Kiss e Thomas van den Berg, che nel volume *Film Studies in Motion* presentano una dettagliata tassonomia di quelle che considerano le principali tipologie di *video essay*, come la “videographic analysis”, il “personal documentary” il “mash up”, individuate secondo alcune caratteristiche formali, gli scopi e i contesti di fruizione<sup>26</sup>. L’analisi delle strategie formali e del linguaggio del *video essay* è anche al centro dello studio che ho proposto nel 2017, *I film attraverso i film: dal “testo introuvabile” ai video essay*: in considerazione dell’estrema velocità con cui la forma del videosaggio si modifica, coagulandosi intorno a modelli o declinazioni peculiari per poi disgregarli e dar vita a nuove configurazioni, ho rivolto piuttosto la mia attenzione a quegli elementi formali – *voiceover*, testo scritto, *split*

22 C. Blümlinger, *Cinéma de seconde main, Esthétique du remploi dans l’art du film et des nouveaux medias*, Klincksieck, Paris 2013, pp. 78-84.

23 C. Álvarez López, A. Martin, *Introduction to the Audiovisual Essay: A child of two mothers*, in “Necsus”, Autumn 2014, <<http://www.necsus-ejms.org/introduction-audiovisual-essay-child-two-mothers/>>. Per le riflessioni di Adorno sul saggio si veda, naturalmente, T.W. Adorno, *Il saggio come forma*, in *Note per la letteratura. 1943-1961* [1958 e 1961], Einaudi, Torino 1979.

24 Per una definizione più esaustiva del film-saggio rimandiamo almeno a due testi fondamentali: L. Rascaroli, *The Personal Camera: The Essay Film and Subjective Cinema*, Wallflower Press, London 2009; e T. Corrigan, *The Essay Film: From Montaigne, After Marker*, Oxford University Press, Oxford 2011.

25 *The Video Essay: The Future of Academic Film and Television Criticism?*, in “Frames Cinema Journal”, vol. 1, n. 1, July 2012, <<http://framescinemajournal.com/article/the-video-essay-the-future/>>.

26 M. Kiss, T. van den Berg, *Film Studies in Motion*, cit., cap. 2.

screen, sovrimpressioni ecc... – alla base del lavoro di montaggio del *video essay*, per avviare una riflessione sui modi in cui queste strategie concorrono a produrre senso<sup>27</sup>.

A queste disamine, più o meno articolate, andrebbero aggiunti i numerosi saggi e articoli che spesso accompagnano la pubblicazione di *video essay* su vari argomenti, perché questi testi includono frequentemente delle considerazioni sul *videographic criticism* come metodo<sup>28</sup>: la dimensione riflessiva di questi contributi rientra anche nelle strategie di legittimazione di una pratica recente, che sfugge, per molti versi, ai parametri di valutazione della produzione scientifica nell'ambito dei Film Studies.

Un ruolo fondamentale nel riconoscimento del *videographic criticism* come metodologia di ricerca, e del *video essay* come prodotto scientifico, lo hanno svolto le riviste di settore che hanno iniziato ad accogliere i videosaggi fra i loro contributi, e la nascita di riviste dedicate. Al primo gruppo appartengono, per esempio, "Necus", "The Cine-Files", "Movie", "Frames", "MAI": "Necus", in particolare, ha una sezione di *audiovisual essays* in ogni numero, in genere affidata a un guest editor. In Italia, "Cinergie" ha dedicato al *videographic criticism* uno speciale nel 2018<sup>29</sup>.

Fra le riviste dedicate esclusivamente al *videographic criticism*, va certamente menzionata "[in]Transition", di fatto il primo "journal of videographic film and moving image studies". Proprio in virtù di questo primato, la rivista ha deciso di adottare un sistema di peer review aperta: in ciascun numero vengono pubblicate, accanto a un testo di presentazione del proprio lavoro scritto dall'autore o dall'autrice dei *video essay*, anche le review, firmate, di due revisori. Questa scelta ha lo scopo di legittimare il *video essay* all'interno della comunità accademica: come spiega Jason Mittell, *project manager* della rivista, "what we actually publish are the creator statements and peer reviews that strive to answer the question 'How does this video function as scholarship?' [...] we offer validation of videos you could easily watch elsewhere by framing them as scholarship that 'counts'"<sup>30</sup>.

Il tipo di contributi che queste riviste ospitano è piuttosto eterogeneo: lavori dal registro più didattico o argomentativo convivono con sperimentazioni più poetiche; *video essay* molto articolati ne affiancano altri più brevi, che poggiano maggiormente sulla relazione fra video e testo di accompagnamento per sviluppare il proprio discorso. Questo perché il videosaggio, nonostante mostri caratteristiche specificamente legate al contesto di sviluppo e disseminazione (la pubblicazione accademica, il magazine di critica, la piattaforma di distribuzione...), avvalendosi anche di questa riconoscibilità per trovare la propria legitti-

27 C. Grizzaffi, *I film attraverso i film*, cit.

28 Si vedano, a mo' di esempio, C. Grant, *Film studies in the groove? Rhythmising perception in Carnal Locomotive*, in "Necus", Spring 2015, <<https://necus-ejms.org/film-studies-in-the-groove-rhythmising-perception-in-carnal-locomotive/>>; L. Greene, *The Elephant Man's Sound, Tracked*, in "Necus", Autumn 2020, <<https://necus-ejms.org/the-elephant-mans-sound-tracked/>>, nonché i contributi pubblicati su "[in]Transition", <<https://mediacommons.org/intransition/>>.

29 C. Grizzaffi, A. Minuz, *Videographic Film Studies: Criticism, Analysis and Theory in the Age of Software Culture*, speciale di "Cinergie" n. 13, 2018, <<https://cinergie.unibo.it/issue/view/714>> .

30 J. Mittell, *Opening Up [in]Transition's Open Peer-Review Process*, in "Cinema Journal" vol. 56 n. 4, Summer 2017, p. 138.

mazione, continua a mostrare una certa insofferenza verso le maglie, talvolta troppo strette, degli ambiti settoriali, e a cercare forme di sconfinamento.

Anche in ragione di questa eterogeneità, il dibattito sulla possibilità, per il *video essay*, di costituirsi come “testo” accademico a tutti gli effetti, e sui parametri di scientificità che dovrebbe, o meno, rispettare, è lungi dall’essersi esaurito. È quanto emerge, per esempio, dal dossier sullo *Scholarly Audiovisual Essay* pubblicato da “The Cine-Files”: pur essendoci un generale consenso intorno all’idea che il discorso teorico e critico per immagini non possa – o non debba – limitarsi a ricalcare, nell’impostazione e nelle strategie retorico-formali, il saggio accademico scritto, o ridursi a mero “intervento illustrato”, si distinguono orientamenti più inclini a cercare un terreno di incontro con prassi e modelli ampiamente istituzionalizzati<sup>31</sup>, e altri che pensano al *videographic criticism* come a una metodologia di ricerca radicale, in grado di interrompere certi automatismi, sovvertire gerarchie e dinamiche di potere, ripensare canoni e orizzonti disciplinari, come sottolineano Lauren Berliner e Susan Harewood<sup>32</sup>. Questo perché il videosaggio, in particolar modo nelle sue forme meno strutturate e più aperte,

destabilizes [the academy] traditional structures by introducing forms of contamination through art, experimental cinema, playful games, amateur practices, autobiographical ones and so on. By challenging traditional, well-established definitions of scholarship, to which it is nonetheless strictly related, the poetic videographic essay reminds us of the nature of the academy as a power structure, one that is historically, culturally and socially determined, and whose conventions, therefore, can (and must) be constantly redefined.<sup>33</sup>

Prassi che stanno diventando sempre più frequenti all’interno della comunità di studiosi che si dedica al *video essay*, come la condivisione, anche tramite streaming, delle proprie sessioni di montaggio o di work-in-progress, di bozze che non necessariamente si concretizzeranno un *video essay* destinato alla pubblicazione<sup>34</sup>, sono finalizzate anche a reclamare un tempo più dilatato per la ricerca, la possibilità di girare a vuoto, di concedersi deviazioni, di non orientare il proprio agire e pensare teorico a un risultato immediatamente valutabile come prodotto della ricerca<sup>35</sup>. La pratica creativa all’interno delle università, sottolineano Isabelle

31 In questa direzione vanno l’intervento di Miklos Kiss, *Videographic Criticism in the Classroom: Research Method and Communication Mode in Scholarly Practice*, e quello di Erlend Lavik, *Notes on The Scholarliness of Videography*, entrambi in “The Cine-Files”, n. 15, Fall 2020, <<http://www.thecine-files.com>>.

32 L. Berliner, *Ruptures in the (Racist) Archive: What Video Essays Can Teach Us About Scholarly Practice*; S. Harewood, *Seeking a Cure for Cinefilia*, ivi.

33 C. Grizzaffi, *Poeticizing the Academy: Poetic Approaches to the Scholarly Audiovisual Essay*, in Ivi.

34 Molte di queste condivisioni avvengono sui social media, in gruppi e comunità che si ritrovano su Facebook o su Discord, ma anche in occasione di eventi come *Three works in progress by academic filmmakers*, organizzato da Alan O’Leary (Aarhus University, giugno 2022), <https://cc.au.dk/aktuelt/arrangementer/vis-arrangement/artikel/three-works-in-progress-by-academic-filmmakers>, oppure la conferenza *Theory & Practice of the Video Essay*, organizzata da Barbara Zecchi presso l’University of Massachusetts Amherst (settembre 2022), <https://blogs.umass.edu/videoessay/welcome-2/>.

35 L’importanza di questo processo è stata sostenuta, per esempio, da Katie Bird nell’intervento *Scrubbing through the Timeline: Editing What I Feel to Myself*, presentato in occasione del simposio *Interrogating the Modes of Videographic Criticism* (qui il sito dell’evento, <https://cc.au.dk/poetics-of-videographic-criticism/interrogating-the-modes-of-videographic-criticism>).



McNeill, Louise Haywood e Georgina Evans, consente di “ripensare il lavoro” in ambito accademico, soprattutto quando la forma che assume rende visibile e abbraccia la fatica e le difficoltà nei processi di riflessione e di elaborazione delle idee che si celano dietro la produzione scientifica<sup>36</sup>.

### “Insegnare a trasgredire” con le immagini

Come metodologia di ricerca il *video essay* è, finora, adottato da una comunità di studiosi ristretta, ma in crescita, anche in considerazione, come si è detto, di uno statuto ancora precario, non pienamente riconosciuto. L’ambito in cui, invece, la pratica del *videographic criticism* incontra meno resistenze, e anzi ha conosciuto, negli ultimi anni, una crescita esponenziale, è quello della didattica. Si sono moltiplicati negli anni, anche in Italia, gli insegnamenti di Film e Media Studies che prevedono la realizzazione di un *video essay*, in alternativa o in affiancamento ad altre modalità di verifica del profitto<sup>37</sup>.

Il *video essay*, del resto, permette ai discenti di acquisire delle abilità tecniche oggi molto richieste nell’ambito dell’elaborazione dell’immagine e del suono: l’editing di un videosaggio richiede, infatti, competenze grafiche, di montaggio, di missaggio sonoro, fra le altre. Ma realizzare un videosaggio implica soprattutto il saper vedere, lo scrutare fra le pieghe dell’immagine, nei suoi interstizi – si pensi a lavori come *The Black Screen*, di Richard Misek<sup>38</sup>. Richiede anche di saper ascoltare, di tendere l’orecchio, di interrogarsi su

36 I. McNeill, L. Haywood, G. Evans, *Tactics and Praxis: a Manifesto*, in “MAI: Feminism and Visual Culture”, n. 5, Winter 2020, <<https://maifeminism.com/tactics-and-praxis-a-manifesto/>>.

37 Menzioniamo almeno il corso pionieristico di Janet Bergstrom alla UCLA, finalizzato alla creazione di “DVD essay”, la cui esperienza è stata descritta in M. Stork e J. Bergstrom, *Film Studies with High Production Values: An Interview with Janet Bergstrom on Making and Teaching Audiovisual Essays*, in “Frames” n. 1, 2012, <<http://framescinemajournal.com/article/film-studies-with-high-production-values/>>; *The Audiovisual Essay: Practice and Theory*, il corso tenuto da Cristina Álvarez López e Adrian Martin per due semestri, fra il 2014 e il 2015, presso la Goethe University di Francoforte, anticipato, nel novembre del 2013, da un convegno con lo stesso titolo, uno fra i primi eventi dedicati al *video essay* (si veda il saggio di C. Álvarez López, *From Idea to Concept*; in “[in]Transition”, vol. 1, n. 3, September 2014, <<http://mediacommons.org/intransition/theme-week/2014/35/journal-videographic-film-moving-image-studies-13-2014>>); quello di Michael Witt alla University of Roehampton (su cui si veda M. Witt, *Taking stock: Two decades of teaching the history, theory, and practice of audiovisual film criticism*, in “Necus”, Spring 2017, <<https://necus-ejms.org/taking-stock-two-decades-of-teaching-the-history-theory-and-practice-of-audiovisual-film-criticism/>>). La mia esperienza didattica con il videosaggio è descritta in *Between Freedom and Constraints: What I Learned from Teaching Video Essays*, uno dei saggi dello speciale di “The Cine-Files”, n. 7, Fall 2014, <<http://issue7.thecine-files.com>>, e in *Dare corpo ai fantasmi*, il primo articolo di uno speciale in tre uscite per “Kabul magazine”, all’interno del quale figurano anche alcuni lavori degli studenti e delle studentesse del Corso di Laurea Magistrale in Televisione, cinema e new media dell’Università IULM (<<https://www.kabulmagazine.com/dare-corpo-ai-fantasmi/>>). Fra le risorse bibliografiche su *video essay* e didattica, si vedano anche il dossier di “Screen” dedicato alle “pedagogie audiovisive” (vol. 60, n. 3, Autumn 2019); C. Becker, E. Copple Smith (eds.), «Cinema Journal» *Teaching Dossier*, vol. 1, n. 2, Spring/Summer 2013, <<http://www.teachingmedia.org/the-video-essay-assignment-cinema-journal-teaching-dossier-vol-12/>>, o il saggio di M. Kiss, *The Audiovisual Research Essay as an Alternative to Text-Based Scholarship*, in “[in]Transition”, vol. 1, n. 3, September 2014, <<http://mediacommons.org/intransition/theme-week/2014/35/journal-videographic-film-moving-image-studies-13-2014>>.

38 R. Misek, *The Black Screen*, in “[in]Transition”, vol. 4 n. 2a, 2017, <<http://mediacommons.org/intransition/2017/06/01/black-screen>>.

come le immagini risuonano – come fa, per esempio, Cormac Donnelly in *I Am Sitting in a Room, Listening to Mank* (2021)<sup>39</sup>, o *Liz Greene in The Elephant Man's Sound, Tracked*<sup>40</sup>. Configurandosi soprattutto come metodologia critica e strumento di indagine sulle e con le immagini e il suono, il *video essay* è un “material thinking”<sup>41</sup> che si fonda sull’inestricabilità di competenza tecnica e di conoscenza teorica, mettendo in discussione qualunque concezione gerarchica dei saperi.

Inoltre, in modo non dissimile da altre forme di *creative practice research*<sup>42</sup>, il videosaggio fa emergere il cortocircuito, acutamente descritto da Elsaesser, che si genera nel momento in cui una pratica che si vorrebbe libera, indisciplinata, sovversiva, entra in uno spazio istituzionale, soggetto a norme codificate, contrassegnato da precise strutture organizzative e gerarchiche<sup>43</sup>. Paradosso che rimanda a un’altra contraddizione, quella fra autonomia e automazione: nell’epoca del “capitalismo cognitivo e affettivo” la creatività e l’espressione di sé perdono il loro potenziale antisistema in quanto

are being mimetically emulated by machines – no longer the bureaucratic machines of Foucault’s biopolitics, but the insinuatingly intuitive, and seductively personalised machines of social media, ever more perfectly ‘mirroring’ the creative self, caught in the illusion of exercising its autonomous agency, while floating in the selfie-culture and echo-chamber of the online information filter bubble.<sup>44</sup>

Se queste contraddizioni appaiono, in qualche modo, irrisolvibili, il videosaggio può diventare un modo per portarle in primo piano, per lasciarle deflagrare, sollecitando, nel contesto dell’aula universitaria, forme di pensiero critico che non investono solo gli oggetti che analizziamo, ma pure gli strumenti digitali e il modo in cui le infrastrutture dei software determinano alcune possibilità e ne escludono altre, informano gli oggetti mediali prodotti, o lasciano spiragli per usi tattici o “profanazioni”<sup>45</sup>.

39 C. Donnelly, *I Am Sitting in a Room, Listening to Mank*, in “Screenworks”, vol. 12 n. 1, 2021, <<https://screenworks.org.uk/archive/volume-12-1/i-am-sitting-in-a-room-listening-to-mank/>>.

40 Liz Greene, *The Elephant Man's Sound, Tracked*, in “Necsus”, Autumn 2020, <<https://necsus-ejms.org/the-elephant-mans-sound-tracked/>>.

41 C. Grant, *The shudder of a cinephiliac idea? Videographic film studies practice as material thinking*, in “Aniki”, vol. 1 n. 1, 2014, pp. 49-62.

42 Per *creative practice research*, o *practice-led research*, si intende un’attività di ricerca condotta anche o esclusivamente attraverso la realizzazione di un prodotto artistico. Per una definizione più precisa si veda R. Lyle Skains, *Creative Practice as Research: Discourse on Methodology*, in “Media Practice and Education”, vol. 19, n. 1, 2018, pp. 82-97.

43 T. Elsaesser, *Creativity and Neoliberalism: Between Autonomy, Resistance and Tactical Compliance*, in A. Piotrowska (ed.), *Creative Practice Research in The Age of Neoliberal Hopelessness*, p. 55. Il riferimento di Elsaesser per sviluppare il suo ragionamento è H. Steyerl, *Aesthetics of Resistance? Artistic Research as Discipline and Conflict*, Athens Biennale Agora, <<http://athensbiennale.org/event-as-process/aesthetics-of-resistance-artistic-research-as-discipline-and-conflict/?from=ab4>>.

44 Ivi, p. 60.

45 Nel parlare di tattiche ci si riferisce, ovviamente, al ben noto testo di De Certeau, *L'invenzione del quotidiano* (Edizioni Lavoro, Roma 2010), pubblicato originariamente nel 1980. Il termine profanazione, invece, è utilizzato nell’accezione attribuitagli da Giorgio Agamben in *Profanazioni* (nottetempo, Roma 2005).

Il *videographic criticism* non sollecita solo a ripensare la forma che può assumere la restituzione, da parte degli studenti, di ciò che si è appreso, ma può farsi strumento per una ridefinizione della relazione di apprendimento. In quanto *artistic research*<sup>46</sup>, il videosaggio, secondo Estrella Sendra, ha il potenziale di “decolonizzare” l’accademia, creando uno spazio di apprendimento “inclusivo, collaborativo e polifonico”<sup>47</sup>. Sulla scorta di quanto scrive Paulo Freire a proposito del superamento della separazione fra docenti e discenti, Sendra sottolinea come la dimensione esperienziale, affettiva e soggettiva che il *video essay* incoraggia contribuisca a “decentralizzare” il discorso sui film e a incrinare ruoli e gerarchie: “as video-makers, students become creative class members, agents of knowledge, and co-curators of the stories of film learned – and not necessarily being taught – in class”<sup>48</sup>. In quanto metodologia nuova, flessibile, ibrida e fluida, che spesso si sviluppa in ambienti didattici in cui alla competenza professionale di utilizzo dei software si sostituisce, anche da parte del docente, quel fare “amatoriale” descritto in precedenza, il *videographic criticism* assume un carattere destabilizzante, che fa sì che la sperimentazione e i tentativi siano tanto dei docenti che dei discenti. Perfino uno dei testi essenziali sulla didattica del *videographic criticism*, *The Videographic Essay: Practice and Pedagogy*, a cura di Jason Mittell, Christian Keathley e Catherine Grant, si è sviluppato in seno a un ambiente di apprendimento condiviso e non gerarchico: un workshop annuale tenutosi a partire dal 2015 presso il Middlebury College e aperto sia a studiosi affermati sia a giovani nelle prime fasi del loro percorso<sup>49</sup>. Nel farsi studenti, gli studiosi coinvolti hanno in realtà contribuito a co-curare la proposta didattica e a co-creare, insieme ai loro tutor, un modello pedagogico efficace e replicabile.

Nello spazio di novità e, di conseguenza, di incertezza che il *video essay* può aprire nel contesto accademico si creano le condizioni affinché il docente si renda, come sostiene Liz Greene, “vulnerabile” di fronte agli studenti<sup>50</sup>, ma anche “impoterato”<sup>51</sup>, nel senso che bell hooks attribuisce al termine:

46 Le espressioni “creative practice research” e “artistic research” sono sostanzialmente equivalenti. Per una definizione di artistic research si veda A. Boeck, *What is Artistic Research?*, in “w/k–Between Science & Art Journal”, February 25 2021, <<https://doi.org/10.55597/e6798>>.

47 E. Sendra, *Video Essays: Curating and Transforming Film Education Through Artistic Research*, “International Journal of Film and Media Arts”, vol. 5 n. 2, 2020, p. 68.

48 Ivi, p. 74.

49 C. Grant, C. Keathley, J. Mittell (eds.), *The Videographic Essay: Practice and Pedagogy*, Scalar, 2019, <<http://videographicessay.org>>.

50 L. Greene, *Teaching the Student, Not the Subject: Videographic Scholarship*, in “The Cine-Files”, n. 15, Fall 2020, <<http://www.thecine-files.com/teaching-the-student-not-the-subject/>>. Non bisogna dimenticare, tuttavia, come sottolinea Johannes Binotto, di chiedersi quale privilegio ci consenta di renderci vulnerabili: se nell’ambito didattico certe sperimentazioni sono perfino incoraggiate, è decisamente più rischioso per chi fa ricerca, soprattutto in ruoli precari, dedicare tempo ed energie alla realizzazione di lavori per i quali c’è ancora un numero ridotto di sedi di pubblicazione, e che richiedono la definizione di nuovi criteri di valutazione, diversi da quelli pensati per saggi o articoli scientifici (cfr. E. Kreuzer, J. Binotto, *A Manifesto for Videographic Vulnerability*, in “ZfM - Zeitschrift für Medienwissenschaft”, Videography, 12 giugno 2023, <<https://zfmedienwissenschaft.de/en/online/videography-blog/manifesto-videographic-vulnerability>>). Per questa ragione, è essenziale il contributo che possono dare le riviste scientifiche online aprendosi anche a queste pratiche di ricerca.

51 Questo neologismo viene proposto nell’edizione italiana del volume di bell hooks *Insegnare a trasgredire. L’educazione come pratica della libertà*, edito da Meltemi (Milano 2020) e tradotto da feminoska, come traduzione del verbo inglese “to empower”.

Insieme a loro [gli studenti, ndr] cresco intellettualmente, sviluppo una comprensione più acuta di come condividere le conoscenze e cosa fare nel mio ruolo partecipativo con gli studenti. [...] Mi posiziono come studente, ma non sto in ogni caso suggerendo di non avere più potere. E non sto cercando di dire che siamo tutti uguali. Sto cercando di dire che siamo tutti uguali nella misura in cui siamo ugualmente impegnati a creare un contesto di apprendimento.<sup>52</sup>

Concepire il *videographic criticism* come un metodo didattico aperto alla co-creazione e alla co-curatela, e in grado di coniugare sapere teorico e tecnico, ne fa un luogo di incontro fra le diverse istituzioni che oggi tutelano, diffondono e promuovono il cinema e le immagini: le università, i festival – alcuni dei quali ospitano, tra l’altro, sezioni dedicate anche a lavori realizzati dagli studenti – siti di critica e piattaforme di distribuzione. Ma riappropriarsi delle immagini e diventarne co-curatori, significa anche, letteralmente, prendersene cura, creare uno spazio di resistenza all’interno di un regime di immagini dominato dallo “stream”, da un fluire permanente e inarrestabile, da un accumulo che rende difficoltoso qualunque processo di selezione. Se per Bellour il fermo immagine, pur nella sua “radicale impotenza”<sup>53</sup>, era l’unico gesto possibile per sottrarre il film all’incedere del racconto e aprire alla riflessione, in un presente in cui il testo-film sta diventando di nuovo “introvabile” perché consegnato a *library* digitali che ne sottraggono la proprietà all’utente nel momento stesso in cui lo rendono, in apparenza, immediatamente accessibile<sup>54</sup>, la pratica del videosaggio e i gesti che prevede – appropriarsi, selezionare, accostare, aggiungere, sottrarre, deformare – possono far sì che, in questa sovrabbondanza, il destino del film non sia, paradossalmente, quello di scomparire.

52 b. hooks, *Insegnare a trasgredire*, cit., p. 187.

53 R. Bellour, *Il testo introvabile*, in Id., *L’analisi del film* [1979], Kaplan, Torino 2005, p. 45.

54 C. Álvarez López, A. Martín, *To Attain the Text. But Which Text?*, in J. Vassilieva, D. Williams, *Beyond the Essay Film. Subjectivity, Textuality and Technology*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2020, p. 51.