

The third issue is the idea of *vision as a process of negotiation*, mediating the different instances that coexist in the situated vision and control their conversion into resources to be invested in everyday life and in self-construction.² The concept of negotiation has the merit of underlining the interactive and process-oriented character of filmic communication, bringing out the contribution that spectator, film and environment give to the definition of situation of vision and exhibiting the multiplicity of places and forms where the vision processes intersect life pathways. Around the notion of negotiation, and the system of categories and concepts that this notion has produced (those of articulation and suture, quoting two concepts the writers have been reflecting upon), is a series of hypotheses and perspectives of research, that seem to have the power of putting the studies about spectatorship into the field of discourse again and of offering an arrangement and a theoretical and methodological support able to stand comparison with the new and changeable forms that are assumed today by the vision. Above all, these three notions together have the power of moving the studies on spectatorship and forms of vision from an essentially phenomenological approach to an approach that is capable of pushing in-depth into the interpretation of the phenomena, reconsidering, in a viewpoint that seems more heuristic, more traditional questions as well, such as the question of relations that are established between the film and the spectator or the dialectic between the personal dimension and the institutional dimension in the experience of vision.

1 Besides a rich trend of research that reconstructs the social value of cinema, using films as circumstantial documents of processes and tendencies crossing the historical and cultural context. Among the most recent and exemplary works are: R. Eugeni, *Film, sapere e società*

(Milano: Vita e Pensiero, 1999) and R. De Berti, *Dallo schermo alla carta* (Milano, Vita e Pensiero, 2000), contributions, that systematically act creating tension in the study of texts, in the reconstruction of contexts and in the analysis of the viewing experience, are emerging. On this subject, to be noted the book *Spettatori*, a series of studies about spectatorship in the Thirties and Fifties in Italy (Roma-Venezia: Edizioni di Bianco & Nero, 2002).

2 The idea of communication as process of negotiation is developed and studied in-depth by Francesco Casetti in *Communicative Negotiation in Cinema and Television* (Milano: Quaderni dello Stars/Vita e Pensiero, 2002).

SELECTED BY: LORENZO CUCCU

Sandro Bernardi, *Il paesaggio nel cinema italiano* (Venezia: Marsilio, 2002)

In questo brillante e stimolante lavoro, Bernardi sviluppa il suo studio sul paesaggio nel cinema italiano muovendo dalla convinzione che il paesaggio – nella sua correlazione con i concetti di natura, da una parte, e di “sguardo”, dall’altra – sia una delle forme simboliche più significative e pregnanti della cultura occidentale, oggetto di una riflessione il cui ripercorrimiento è la premessa necessaria di ogni discorso. E dunque, la definizione del ruolo del paesaggio nel cinema italiano deve essere collocata nella più generale prospettiva che ha visto succedersi la concezione della natura come *kaos* e come *kosmos*, poi, husserlianamente, come “l’ambito complessivo dell’esperienza possibile”, fino alla concezione più moderna, nella quale paesaggio e natura sono investiti dalla rottura della centralità del soggetto, inteso come centro della visione, dalla moltiplicazione dei punti di vista e delle forme possibili di rapporto con il mondo. In questa prospettiva filosofica e antropologica Bernardi colloca l’evoluzione del ruolo del

paesaggio nel cinema, che si definisce nella doppia opposizione fra figurativo e narrativo e fra luogo (visibile) e spazio (diegetico), che rappresenta la polarità dalla quale si generano i modelli di costruzione dello spazio filmico, insieme diacronici e sincronici, storici e strutturali. Sono le tipologie – alle quali l'autore attribuisce suggestive definizioni prese in prestito dal poeta Dino Campana (“panorami scheletrici del mondo”) e da Ibsen (“il tempo dei giochi”, “il tempo dei miti”, “il tempo della riflessione”), o da lui stesso coniate (come quella di “paesaggio come apertura sui possibili”) che scandiscono il passaggio dal vedutismo dei pionieri, ai giochi visivi delle avanguardie, alla costruzione di spazi funzionali al racconto che nel cinema classico diventano spazi mitici, alla situazione nella quale il paesaggio diventa protagonista – oggetto autonomo di un'attenzione che si insinua nelle fratture sempre più ampie del racconto – e si fa termine di riferimento della proliferazione di *sguardi forti* – che sappiamo essere uno dei tratti che marcano il cinema della modernità –, fino a farsi esso stesso fonte di sguardo, nell'esperienza neorealistica e postneorealistica di Rossellini e di Antonioni. Ed è proprio quest'ultimo approdo – nel quale lo sguardo cinematografico coincide con uno dei contrassegni del senso profondo della contemporaneità – quello che permette a Bernardi di fare emergere l'ambizione metodologica, teorica e filosofica del suo approccio: il recupero di una prospettiva antropologica, assente nella cultura italiana; l'affermazione dell'estetica come “coscienza della distanza” e di una critica come “critica della cultura”, nella quale gli autori e gli stili individuali siano i “filtri” che permettono di risalire al modello di visione e di concezione che caratterizza un'epoca storica e una situazione antropologica: una critica che sappia comporre un'analisi stilistica sottratta ai suoi vezzi autoreferenziali e con un'impostazione dei *cultural studies* che tenda a una visione “stereoscopica” nella quale i nostri modelli di

ricezione si confrontino con i modelli che sono alla base della visione che ha generato i testi. Lo studio del paesaggio nel cinema italiano può essere appunto uno dei terreni nei quali può radicarsi e svilupparsi questa prospettiva culturale, assumendo come campioni in particolare Rossellini e Antonioni, al quale, per il suo carattere esemplare, viene dedicata tutta la seconda parte del libro, momento iniziale di uno studio di portata più ampia. E qui il discorso di Bernardi si dimostra capace di coniugare il recupero dei risultati più fecondi della critica antonioniana con l'acutezza e la profondità delle analisi dei testi, orientando il tutto alla verifica e alla conferma dell'ipotesi più generale e complessiva che dà origine al discorso.

Si comprende dunque, anche da questa rapida esposizione, che siamo davanti a un lavoro appassionante e profondo, capace di stimolare un dialogo e un confronto problematico che mi riprometto di sviluppare in futuro e che auspico possa incoraggiare altri interlocutori.

SELECTED BY: THOMAS ELSAESSER

Leonie Naughton, *That Was the Wild East: Film Culture, Unification and the “New” Germany* (Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2000)

It has become quiet around cinema in Germany. Long gone are the days of the New German Cinema: Fassbinder has been dead these past twenty years, and Wim Wenders has turned himself into a gallery-photographer, whose shows now grace the Guggenheim Museum in Bilbao. The bright new hope of the 1990s, Tom Tykwer (director of *Lola rennt*), whose *Der Krieger und die Kaiserin* remains a bold, if flawed masterpiece in the post-Dogma European transcendental style, has followed it up with arguably one of the worst “Europuddings” of recent years. *Heaven*, his necrologue-adaptation of a Krystof Kieslowski project, made the