

TRANSMEDIALITÀ E CROSSMEDIALITÀ

NUOVE PROSPETTIVE

A CURA DI ANDREA CHIURATO



SELF-DESCRIBED AND SELF-DEFINED



**MIMESIS / QUADERNI DI VISUAL AND MEDIA
STUDIES**

N. xxx

Collana diretta da *Vincenzo Trione* e *Renato Boccali*

COMITATO SCIENTIFICO

Gianni Canova (*Università IULM*), Michele Cometa (*Università degli Studi di Palermo*), Patrizia Farinelli (*Università di Lubiana*), Carole Talone-Hugon (*Université de Nice Sophia Antipolis*), Paolo Proietti (*Università IULM*)

COMITATO DI REDAZIONE

Laura Brignoli, Paola Carbone, Daniela Cardini, Tommaso Casini, Andrea Chiurato, Anna Luigia De Simone, Valentina Garavaglia, Emilio Mazza, Andrea Miconi



ANDREA CHIURATO

TRANSMEDIALITÀ E CROSSMEDIALITÀ

Nuove prospettive

 MIMESIS

Il presente testo è stato realizzato grazie ai fondi del Dottorato di ricerca in Visual and Media Studies della Libera Università di Lingue e Comunicazione IULM.

MIMESIS EDIZIONI (Milano – Udine)
www.mimesisedizioni.it
mimesis@mimesisedizioni.it

Collana *Quaderni di Visual and Media Studies*, n. xxx
Isbn: 97888575xxxxxx

© 2022 – MIM EDIZIONI SRL
Via Monfalcone, 17/19 – 20099
Sesto San Giovanni (MI)
Phone: +39 02 24861657 / 24416383

In copertina: Allan Ramsay (1713-1748), *David Hume*, 1754, olio su tela.

INDICE

<i>Andrea Chiurato</i> , TRANSMEDIALITÀ E CROSSMEDIALITÀ: NUOVE PROSPETTIVE	7
--	---

NUOVE FORME DI SCRITTURA E RISCrittURA DELLO SPAZIO MEDIALE

<i>Nadia Fusini</i> , IL SEGNO ILLEGGIBILE	13
--	----

<i>Vincenzo Pernice</i> , PROCESSI VERBALI, FAVOLE METAFISICHE, ROMANZI DA RECITARE. FORME DI IBRIDAZIONE NARRATIVA- TEATRO NELL'ITALIA TRA OTTO E NOVECENTO	25
--	----

<i>Marilina Ciaco</i> , SU ALCUNE IBRIDAZIONI FRA POESIA E PRATICHE VISUALI, DALLA POESIA TOTALE ALL'ASEMIC WRITING	51
---	----

<i>Francesco Urbano</i> , JONAS MEKAS. DIARI CONNETTIVI	75
---	----

<i>Camilla Balbi</i> , DAS IST DER TEUFEL SICHERLICH! ERWIN PANOFSKY E LA FOTOGRAFIA	99
---	----

ANACRONISMI E DISLOCAZIONI DELLO SPAZIO ESPOSITIVO

<i>Margherita Fontana</i> , CAVE ART E INSTALLAZIONE. ALCUNE INDICAZIONI PER UNA SPELEOLOGIA DEL CONTEMPORANEO DA LOUISE BOURGEOIS A THOMAS HIRSCHHORN	123
--	-----

Anna Cuomo, DISTOPIE CONTEMPORANEE.
IL CASO DISMALAND 145

Anna Calise, IL MUSEO DIGITALE. ANALISI DI UN
DISPOSITIVO TRA CURATELA, SPAZIALITÀ E PARTECIPAZIONE 167

Annalisa Pellino, ISCRIZIONI VOCALI ED EVIDENZE ACUSTICHE IN
WALLED UNWALLED DI LAWRENCE ABU HAMDAN 197

INTERFACE, ENTERTAINMENT
E CONOSCENZA

Pietro Montani, INTERMEDIALITÀ E MULTIMODALITÀ
DELL'IMMAGINAZIONE 219

Riccardo Retez, DA TWITCH A JERKMATE: LA NUOVA
CROSSMEDIALITÀ DELLE INTERFACCE LUDICHE 241

Pierandrea Villa, SUPEREROI, SAGHE E UNIVERSI NARRATIVI.
L'INDUSTRIA CULTURALE CONTEMPORANEA TRA
MEDIA FRANCHISE E AUTORIALITÀ 277

Gemma Fantacci, IBRIDAZIONI CONTEMPORANEE.
IL MACHINIMA COME MEDIUM DI CONFINE 301

Valentina Bartalesi, *MEET OUR ANCESTORS*: ITINERARI
TRANSMEDIALI NELLA PREISTORIA 329

ISCRIZIONI VOCALI ED EVIDENZE
ACUSTICHE IN *WALLED UNWALLED*
DI LAWRENCE ABU HAMDAN

di *Annalisa Pellino*

Je savais, j'ai senti que j'étais regardé.
Un condamné à mort s'est échappé.
Le vent souffle où il veut
Robert Bresson, 1956

Il momento più difficile era quell'ora incerta in cui sapevo che essi operano d'abitudine. Passata la mezzanotte, attendevo e stavo in agguato. Mai il mio orecchio aveva percepito tanti rumori, distinto suoni altrettanto lievi. [] poteva darsi ugualmente che udissi dei passi e mi scoppiasse il cuore. E invece, per quanto il più lieve fruscio mi facesse balzare alla porta, per quanto, l'orecchio schiacciato contro il legno, attendessi perdutamente fino a udire il mio proprio respiro, spaventato di trovarlo rauco e così simile all'ansimare di un cane, in verità il cuore non mi scoppiava e avevo guadagnato ancora una volta ventiquattr'ore.

Albert Camus

In analysing the thresholds of sound and voice, we recurrently encounter forms of border-crossing, be they material, juridical, sensorial, or conceptual.

Lawrence Abu Hamdan

L'intervento propone un'analisi della pratica artistica di Lawrence Abu Hamdan (Amman – Giordania, 1985) con particolare riferimento a *Walled Unwalled* (2018) e ad alcune installazioni che ne precedono la concezione, rilevanti per le questioni che pongono non solo da un punto di vista teorico ma anche da quello etico-politico. Queste, infatti, si offrono quali esempi di

traduzione e “riscrittura intermediale”¹ del suono e della voce in immagine, che sollecita una riconfigurazione del rapporto tra sguardo e ascolto e, allo stesso tempo, mettono in evidenza l’eliminazione dei corpi subalterni dal regime dell’udibile oltre che del visibile. Muovendo da un approccio che pensa il cinema come un “*performance-oriented medium*”² all’interno di uno scenario *post-cinematico*³, e l’evento filmico come una *mise-en-scène* di corpi, l’analisi si concentra sulla voce mediatizzata⁴, che si colloca in un terzo spazio tra performativo e narrativo, *embodiment* e *disembodiment*.

Vincitore del *Nam June Paik Award* (2016) e del *Turner Prize* (2019), Abu Hamdan collabora con il gruppo *Forensic Architecture*⁵ come esperto di suono e *forensic audio analyst*, conducendo

- 1 P. Montani, *L’immaginazione intermediale. Perlustrare, rfigurare, testimoniare il mondo visibile*, Laterza, Bari 2010.
- 2 R. Altman (a cura di), *Sound Theory / Sound Practice*, Routledge, New York – London 1992, p. 9.
- 3 Cfr. D. Chateau, J. Moure (a cura di), *Post-Cinema. Cinema in the Post-art Era*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2020; M. De Rosa, V. Hediger (a cura di), *Post-What? Post-When? Thinking Moving Image Beyond the Post-Medium/Post-Cinema Condition*, in “Cinéma&Cie. International Film Studies Journal”, vol. XVI, n. 26/27.
- 4 Cfr. S. Lombardi Vallauri, M. Rizzuti (a cura di), *La voce mediatizzata*, Mimesis, Milano 2019. Per un inquadramento generale sulle questioni teorico-metodologiche poste dai *Voice Studies* cfr. N. Sun Eidsheim, K. Meizel, *The Oxford Handbook of Voice Studies*, Oxford University Press, Oxford 2019.
- 5 *Forensic Architecture* è un’agenzia di ricerca sulle violazioni dei diritti umani. Il nome, *architettura forense*, fa riferimento a un campo di studi inaugurato dal gruppo stesso sotto la guida di Eyal Weizman, professore di *Spatial and Visual Culture* presso la Goldsmiths University of London. Fondata nel 2010 grazie al European Research Council (ERC), *Forensic Architecture* è parte del Technology Advisory Board della International Criminal Court (ICC) e ha dato vita a un *Master of Arts* presso la Goldsmiths University of London. L’agenzia costruisce “modelli fisici e digitali, animazioni 3D, rappresentazioni cartografiche e di ambienti in realtà virtuale a partire da fotografie, video, file audio e testimonianze orali”, materiali utilizzati come prove all’interno dei processi nazionali e internazionali a sostegno di persone fisiche o di ONG, nelle inchieste parlamentari, nelle assemblee



vere e proprie indagini sulla violazione dei diritti umani a partire dalla loro *evidenza acustica*. Basata su un approccio *research driven*⁶, la sua pratica incrocia il giornalismo investigativo e le tecniche di analisi audio-forense con i linguaggi dell'arte contemporanea. Nel descrivere il proprio metodo, l'artista-ricercatore e investigatore si richiama alle figure del fotografo di *Blow Up* (Michelangelo Antonioni, 1966) e del tecnico del suono di *Blow Out* (Brian De Palma, 1981): entrambi, infatti, sono naturalmente portati a oltrepassare le soglie rispettivamente del visibile e dell'udibile con un'intensità tale da superare i confini della percezione e del proprio ruolo, per assumere quello di investigatori privati:

It's not a coincidence that in Antonioni's film *Blow Up* (1966) and Brian De Palma's *Blow Out* (1981), it is the artists – a photographer and sound effects technician respectively – who turn into murder investigators. [...] they are trained to see at the very threshold of images or sound, listening so intently to the world that things emerge that are perhaps at the edge of what's perceivable. I'm interested in this procedure as a continuation of an artist's project – an investigative strategy that I see, at its core, as an aesthetic practice.⁷

Per Abu Hamdan l'indagine a fini forensi è una pratica intrinsecamente estetica, in cui convergono diverse istanze, metodologie e strumenti: la ricerca sul campo, i saperi empirici sulle pro-

delle Nazioni Unite (ONU) e nelle commissioni per la verità, così come in occasione di molte conferenze, seminari, pubblicazioni e mostre. A titolo esemplificativo si pensi all'installazione *Liquid Violence* (2018) presentata presso Palazzo Forcella De Seta di Palermo durante la biennale *Manifesta 12* nel 2019.

- 6 G. Sullivan, *Art Practice as Research. Inquiry in Visual Arts*, SAGE Publishing, Los Angeles – London – New York – Singapore – Washington DC 2010.
- 7 *Lawrence Abu Hamdan in conversation with Mohammad Salemy*, in "Ocula Magazine", 06.04.2018, <https://ocula.com/magazine/conversations/lawrence-abu-hamdan/> (ultimo accesso 20-05-2022). Su *Blow Up*, cfr. anche M. Chion, *La voce nel cinema* (1982), Pratiche Editrice, Parma 1991, pp. 93-98.



prietà dei materiali e le tecniche di registrazione e riproduzione del suono, le *digital humanities* e, ancora, lo studio degli effetti psicologici legati alla percezione del suono e della voce⁸.

1. TESTIMONI AURICOLARI E DISFONIA DETENTIVA: *SAYDNAYA. THE MISSING 19DB* (2016) E *SAYDNAYA. RAY TRACES* (2017)

Nel 2016, in collaborazione con Amnesty International e Forensic Architecture, Abu Hamdan ha condotto un'indagine sulla prigione di Saydnaya (30 km a nord di Damasco), dove oltre tredicimila persone sono state giustiziate dall'inizio delle proteste iniziate nel 2011 nella cornice delle *Primavere arabe*. Definita come un *black hole* inaccessibile ai giornalisti e agli osservatori per i diritti umani⁹, la prigione è nota per essere un luogo di tortura e di morte letteralmente immerso nel buio, dove è proibito parlare. Non potendo orientarsi nello spazio e spesso bendati, i detenuti hanno sviluppato un'acuta sensibilità uditiva, ma anche una forma di disfonia funzionale, un disturbo che consiste nell'alterazione quantitativa o qualitativa della voce dovuta in questo caso a un uso scorretto dell'organo fonatorio – che si verifica quando si è costretti a parlare con un tono più basso del normale¹⁰. Sono diverse e via via più complesse le installazioni che Abu Hamdan realizza a partire da questa indagine, come nel tentativo di trovare la forma più adatta a restituire la complessità di un modello così estremo di detenzione.

8 Approccio di cui si trova riscontro nella sua tesi di dottorato – *Aural Contract: Investigations at the Threshold of Audibility* – che si compone di una parte teorica sulle nuove tecnologie di registrazione e sulle analisi audio emerse a partire dagli anni Ottanta, e di una parte pratica con diversi “esperimenti sonori investigativi” utilizzati come materiale per i suoi interventi artistici, *op. cit.*

9 Cfr. <https://saydnaya.amnesty.org/en/about.html> (ultimo accesso 20-05-2022).

10 La disfonia può essere anche di origine organica, ovvero provocata non da un atteggiamento ma da una vera e propria menomazione fisica dell'apparato fonatorio.



A. PELLINO
Iscrizioni vocali ed evidenze acustiche

*Saydnaya. The Missing 19dB*¹¹ è una “*automated scenography*” che consta di una traccia sonora e un *light box*. In una stanza buia i cursori di un mixer si muovono come frutto di un meccanismo automatico; scopriamo in realtà che sono *comandati* dalle voci dell’artista e dei suoi intervistati: gli ex detenuti si esprimono nella loro lingua madre, mentre una voce femminile in *sovrimpressione sonora* traduce in inglese. Il *light box* documenta il modo in cui il sussurro dei detenuti è diventato quattro volte più basso dopo le proteste del 2011 attraverso l’immagine spettrografica della loro voce affetta da disfonia. Da destra a sinistra *vediamo una voce* prima e dopo *Saydnaya*: l’immagine riflette le alterazioni di parametri quali il timbro, il tono e l’intensità e lo spettrogramma mostra un intervallo di 19 dB. Questo si configura come *iscrizione* della voce nonché segno del suo progressivo ridursi, oltre che rimando simbolico alla negazione del corpo dal regime politico dell’audio-visibile – che può corrispondere al deperimento fisico o alla morte stessa.

Anche l’installazione *Saydnaya. Ray Traces*¹² propone una traduzione del suono in immagine, ma in questo caso attraverso il *ray tracing*, uno strumento per la visualizzazione digitale usato nella progettazione architettonica per riconoscere e mappare eventuali difetti nell’isolamento acustico di un edificio. Il modo in cui le onde rimbalzano sulle superfici prende forma nelle tracce lineari con un effetto visivo di piranesiana memoria. Inoltre, il rilievo che queste producono non mostra la distribuzione degli spazi, ma il *comportamento acustico* della struttura carceraria.

Questi tentativi di *traduzione visiva* del suono richiamano un fondamentale principio di *iscrizione* – ovvero il fissaggio del fatto sonoro su un supporto tecnico¹³ – che ha informato la conce-

11 Cfr. <https://soundcloud.com/mor-charpentier/saydnaya-the-missing-19db-2016> (ultimo accesso 20-05-2022).

12 Cfr. <https://www.sfeir-semmler.com/%09saydnaya> (ultimo accesso 20-05-2022).

13 Da non confondere però con le tecniche di *sintesi sonora*. In questo ultimo caso, infatti, il suono è “disegnato su pellicola ottica [e] non ha rapporto con una sorgente sonora reale; semmai, come accade nelle sperimentazioni di Oskar Fischinger e di Rudolf Pfenninger, ambisce



zione di molti media moderni: dalle tecniche di registrazione e di riproduzione della voce a quelle dell'immagine in movimento. Il concetto di *iscrizione* implica tanto che suono e voce non sono riproducibili indipendentemente dall'atto della scrittura, quanto il fatto che essa si offra come forma di documentazione e, insieme, di archiviazione. È questa un'idea su cui Friedrich Kittler fonda il suo studio mediarcheologico di quelli che identifica come *Ur-media – phonograph, film, and typewriter* – e che, nel caso del fonografo, si lega all'idea che la registrazione della voce possa svelare i meccanismi della mente e della memoria agendo sull'inconscio: “[t]he soul is a notebook of phonographic recordings. [...] the phonograph implements memory and thereby makes it unconscious”¹⁴. Si tratta di una funzione memoriale, che porta con sé la traccia fantasmatica di una sorta di *inconscio acustico* e rimane sostanzialmente invariata nelle tecniche odierne di iscrizione e visualizzazione del suono.

L'*inconscio acustico* emerge non solo dalle tracce delle voci e delle onde sonore, ma anche dalle stesse testimonianze degli ex detenuti di Saydnaya attraverso il dispositivo *mnemotecnico*

ad avere una relazione con processi di organizzazione simbolica della percezione”. Cfr. M. Corbella, *Suono elettroacustico e generi cinematografici: da cliché a elemento strutturale*, in I. Meandri, A. Valle (a cura di), *Suono/Immagine/Genere*, Kaplan, Torino 2011, p. 36. Cfr. M. Schedel, *Colour Is the Keyboard. Case Studies in Transcoding Visual to Sonic*, *Case Studies in Transcoding Visual to Sonic*, in R. T. Dean, A. McLean (a cura di), *The Oxford Handbook of Algorithmic Music*, Oxford University Press, Oxford 2018, pp. 387-422.

- 14 Il corsivo è di chi scrive. F. Kittler, *Gramophone, Film, Typewriter* (1986), trans. by G. Winthrop-Young, M. Wutz, Stanford University Press, Stanford 1999, pp. 30-33. Kittler riporta anche che *Inscription* è, non a caso, il titolo del componimento con cui il poeta, scrittore e inventore Charles Cros celebra le sue invenzioni – relative alla telefonia, alla fotografia a colori e al fonografo: nel caso del fonografo il riferimento è naturalmente alla possibilità di memorizzare voci articolate e intervalli musicali. Questa caratteristica dei media sonori è stata approfondita anche da D. Kahn, *Introduction. Histories of Sound Once Removed*, in Id., G. Whitehead (a cura di), *Wireless Imagination. Sound, Radio and the Avant-Garde*, MIT Press, Cambridge – London 1992, pp. 1-29.



di visualizzazione messo a punto da Abu Hamdan. Infatti, in assenza di altre *evidenze materiali*, la memoria uditiva degli intervistati è stata l'unica fonte per ottenere informazioni e costruire delle prove sulle violenze subite. Chiamati come testimoni *auricolari*, gli ex detenuti hanno descritto le celle e le altre aree della prigione partecipando così alla costruzione di un modello 3d con gli esperti di Forensic Architecture. In particolare, Abu Hamdan ha realizzato una serie di *artefatti sonori* (dei passi, l'eco di una porta che si apre o si richiude, un giro di chiavi, l'acqua che scorre nelle tubature e via di seguito) attraverso la tecnica dell'*echo-profiling* – *la profilazione/figurazione* del riverbero per determinare la dimensione di spazi come celle, vani scala e corridoi, che dovrebbero restituire il movimento e la risonanza dei corpi nello spazio – chiedendo ai testimoni di *ri-conoscerli*.

A proposito della “transitività del ricordo” Alice Cati ha messo in evidenza come questa abbia luogo in “quel preciso momento in cui si rende visibile un passaggio intersoggettivo di memoria, sia nel senso del ‘trasmettere’, sia nel senso del ‘ricevere un ricordo’”¹⁵. Nel video prodotto per Amnesty International, questo avviene attraverso un metodo che potremmo definire *maieutico* e coincide con l'espressione vocale, mediata dalla trasmissione corporea tra apparato fonatorio e uditivo di più soggettività e, in secondo luogo, dalla sua traduzione video-grafica.

Inoltre, accanto alla ricostruzione di una possibile architettura interna della prigione, la decodifica dei suoni da parte degli ex detenuti ha portato il gruppo a concentrarsi su come le privazioni fisiche, la fatica e la fame contribuiscano a distorcere i sensi e la stessa percezione del suono. In questo caso l'interrogativo che si pone da un punto di vista etico e legale concerne lo statuto ambiguo della verità in relazione alla testimonianza in assenza di prova. Per essere più precisi: se in ambito forense la prova viene utilizzata insieme alla testimonianza, in questo caso

15 A. Cati, *Immagini della memoria. Teorie e pratiche del ricordo tra testimonianza, genealogia, documentari*, Mimesis, Milano-Udine 2013, p. 22.



la testimonianza è utilizzata per produrre la prova a partire dal *re-enactment* di un'esperienza traumatica. Si noti che l'attendibilità del soggetto testimoniale che ri-figura situazioni ed eventi traumatici attraverso la parola, non attinge qui alla facoltà del vedere – come si è soliti pensare – ma a quella dell'udire, cosa che mette in discussione la relazione tra le due facoltà e il primato conoscitivo della vista. In questo caso, dunque, la *memoria materiale* non è qualcosa da cercare o ricomporre a partire dai suoi frammenti, ma è letteralmente costruita e (ri)prodotta (e con essa il suo contesto) affinché diventi leggibile¹⁶.

Eyal Weizman, non a caso, descrive il ruolo del testimone all'interno di quella che considera una vera e propria “architettura della memoria”, la cui funzione non è quella dell'evidenza materiale ma di un palcoscenico (“stage”) in cui agire il ricordo e farlo riaffiorare attraverso la narrazione.

The witness seemed empowered in directing the reconstruction process. Slowly, as she was sizing the rooms, locating the windows and doors, and placing mundane objects in this virtual environment, she started narrating fragments of life in this house and some of the aspects of the incident itself. Here, the role of *architecture* was not that of *material evidence* [but] functioned as a *mnemonic technique*, a conduit to testimony. The *model* was a *stage* on which some of her memories could be *accessed* and *performed*. [...] Here, architecture and memory got entangled in a way that cannot be easily divided into subject and object, testimony and evidence, matter and memory.¹⁷

Weizman pone l'accento sull'imbrigliamento tra soggetto e oggetto, evidenza e testimonianza, materia e memoria, e individua nella forma materiale dello spazio la base per un esercizio mnemotecnico, la cui valenza performativa sarà approfondita più avanti.

16 Sullo scarto tra documento e testimonianza cfr. P. Montani, *L'immaginazione intermediale*, cit.

17 E. Weizman, *Forensic Architecture. Violence at the Threshold of Detectability*, Zone Books, New York 2017, p. 46.



2. SGUARDI DI CONTROLLO ED EVIDENZE ACUSTICHE

Prima di proseguire è utile chiarire in che misura nella pratica di Abu Hamdan la dimensione sonora orienta quella visiva, comparando la sua indagine con quella condotta alla fine degli anni Novanta da Harun Farocki in alcuni penitenziari americani di massima sicurezza. Il cineasta tedesco prende in considerazione le “immagini operative” prodotte dai sistemi di videosorveglianza delle prigioni in cui il detenuto viene letteralmente ridotto a un “corpo video-ludico”. Qui le tecniche di controllo elettronico “abbattono i muri”, afferma Farocki, e hanno “come esito principale la soppressione dei confini”, perché si consumano in remoto e privano i luoghi della propria fisicità¹⁸.

L'artista basa la sua ricerca sul modello euristico del *panopticon* che in questo caso esula dalle mura della prigione e che, messo a confronto con quella di Abu Hamdan, offre la misura di quanto i metodi detentivi e i dispositivi del controllo siano continuamente ridefiniti dal rapporto tra tecnologia e cultura, così come tra dimensione giuridica e audiovisiva. Vi è, del resto, una profonda radice culturale a monte di ciò che determina le condizioni di possibilità della visione e dell'ascolto, che rinvia ai due poli opposti della fiducia e della diffidenza nel potere conoscitivo dello sguardo¹⁹. Per Abu Hamdan, infatti, il *panopticon* non è il riferimento più adatto per descrivere i sistemi di

18 H. Farocki, *Sguardi di controllo (1999)*, tr. it. di H. Basso, B. Contini, in L. Farinotti, B. Grespi, F. Villa (a cura di), *Harun Farocki. Pensare con gli occhi*, Mimesis, Milano – Udine 2017, pp. 82-83. Nello stesso volume si veda anche il testo che sviluppa il nesso tra immagini di guerra e videogiochi: H. Farocki, *La guerra trova sempre una soluzione (2003)*, tr. it. di B. Grespi, T. Isabella, pp. 93-108.

19 Non c'è spazio qui per approfondire la differenza tra regime iconico e an-iconico per il quale si rinvia al fondamentale studio di H. Belting, *I canoni dello sguardo. Storia della cultura visiva tra Oriente e Occidente (2008)*, tr. it. di M. Gregorio, Bollati Boringhieri, Torino 2010, pp. 208-259; e al più recente A. Pinotti, *Alla soglia dell'immagine. Da Narciso alla realtà virtuale*, Einaudi, Torino 2021.



sorveglianza del mondo arabo (nel caso di Saydnaya), e più in generale del contemporaneo, fatto di barriere digitali insieme opache e trasparenti²⁰.

Nondimeno, nonostante l'evidente differenza tra le due situazioni detentive – le prigioni occidentali della California e dell'Oregon studiate da Farocki, e quella siriana studiata da Abu Hamdan – in entrambi i casi vige la regola dello “sguardo di controllo” circolare, ubiquo e continuo: infatti, è plausibile ipotizzare che a Saydnaya, oltre al controllo aurale, vi sia anche un sistema di videosorveglianza basato sulla tecnologia delle *Thermal Imaging Camera*. Del resto, l'efficacia dello sguardo di controllo si basa sull'asimmetria visiva tra controllore e controllato, che viene ulteriormente accentuata nel regime detentivo della prigione mediorientale, possibile grazie alla condizione di *cecità* forzata dei detenuti.

Nelle scelte formali cui ricorre per i lavori qui citati, Abu Hamdan riporta l'ambigua coesistenza di scopofobia e scopofilia all'interno dello stesso sistema detentivo. In questo senso Saydnaya diventa l'epitome di un modello di controllo che insieme nasconde e mostra confinando, e che richiama la costitutiva *ambiguità*, in senso sia pragmatico sia etimologico, dello schermo in quanto dispositivo²¹. Le “mura senza mura” di Abu Hamdan sono un interdetto per la vista e confinano il *Körper* – il corpo come oggetto e rappresentazione –, ma allo stesso

20 Per una panoramica sulla relazione tra implicazioni politiche ed estetiche delle tecnologie digitali da un punto di vista eco-mediale cfr. J. Bridle, *Nuova Era Oscura* (2018), tr. it. di F. Viola, Nero, Roma 2019.

21 Cfr. le differenti ma complementari prospettive di Erkki Huhtamo e Mauro Carbone: E. Huhtamo, *Elements of Screenology: Toward an Archaeology of the Screen*, in “ICONICS: International Studies of the Modern Image”, vol. 7, 2004, pp. 31-82; Id., *Illusions in Motion Media Archaeology of the Moving Panorama and Related Spectacles*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts 2013; M. Carbone, *Filosofia-schermi. Dal cinema alla rivoluzione digitale*, Raffaello Cortina, Milano 2016. Cfr. anche G. Bruno, *Superfici. A proposito di estetica, materialità e media* (2014), Johan&Levi, Monza 2016, p. 144; e il più recente W. Strauven, *Touchscreen Archaeology: Tracing Histories of Hands-On Media Practices*, Meson Press, Lüneburg 2021.



tempo sollecitano il *Leib* – il corpo vivo e vissuto in quanto propriocezione e movimento²² – aprendo ad altri accessi sensoriali e immaginativi.

3. *WALLED UNWALLED* (2018), O DEL CONTROLLO AURALE

Walled Unwalled (2018)²³ è un lavoro a metà tra *film essay*²⁴ e *lecture performance*²⁵ che ruota attorno ad alcuni casi legali basati su un apparato indiziario di prove sonore acquisite grazie alla

-
- 22 Com'è noto la distinzione tra *Körper* e *Leib* è stata tematizzata da Edmund Husserl nella quinta delle sue *Meditazioni Cartesiane*, poi ripresa e sviluppata da Maurice Merleau-Ponty che estende la nozione di *Leib* considerandolo come *chair* (in francese “carne viva”) e approfondendo la questione dell’intersoggettività che si lega a quella di “carne del mondo”. Cfr. M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione* (1945), tr. it. di A. Bonomi, Bompiani, Milano 2003; M. Carbone, A.C. Dalmasso, E. Franzini, *Merleau-Ponty e l'estetica oggi*, Mimesis, Milano – Udine 2013.
- 23 Il lavoro è stato realizzato nell’ambito del programma *The Tanks* della Tate Modern di Londra dedicato alle *live arts* – cfr. <https://www.tate.org.uk/visit/tate-modern/tanks> (ultimo accesso 20-05-2022) – ed esposto alla *Biennale de l'Image en Mouvement* – prima presso il Centre d'Art Contemporain di Ginevra nel 2018 e poi presso le OGR – Officine Grandi Riparazioni di Torino nel 2019. Cfr. <http://biennaleimagemouvement.ch/> (ultimo accesso 20-05-2022).
- 24 Cfr. L. Rascaroli, *The Personal Camera: Subjective Cinema and the Essay Film*, Wallflower Press, London 2009; C. Grizzaffi, *I film attraverso i film. Dal “testo introvabile” ai video essay*, Mimesis, Milano – Udine 2017.
- 25 P. Milder, *Teaching as Art. The Contemporary Lecture-Performance*, in “PAJ: A Journal of Performance and Art”, 33:1 (T97), 2011, pp. 13-27, https://www.mitpressjournals.org/doi/abs/10.1162/PAJJ_a_00019, (ultimo accesso 20-05-2022). Sugeriamo di considerare questa modalità come una sorta di *Nachleben* audiovisivo delle pratiche *oratorio-mostrative* del pre-cinema e dell’*early-cinema*, dove la performance dei vari *song illustrator*, *talking lecturer* e imbonitori si impernia sulla tensione tra dimensione attrattiva e narrativa dell’espressione rispettivamente vocale e orale. La letteratura sull’argomento è ampia e articolata (anche alla luce della natura spesso vernacolare di queste pratiche) ma per una ricognizione generale si rinvia almeno



“permeabilità dei muri al suono”²⁶. Il video è diviso in tre atti, o stanze, che rispecchiano la tripartizione dello spazio scelto come set della *performance*: la famosa stazione radio e studio per gli effetti sonori Funkhaus dell'ex Berlino Est. Vediamo l'artista-investigatore spostarsi da una stanza insonorizzata all'altra, entrare e uscire da una cabina per traduttori, parlare utilizzando diverse tipologie di microfoni, supportato di volta in volta da un leggio o da uno *smartphone*.

La prima stanza affronta il caso *Kyllo vs. United States*: nel 1992 l'abitazione di uno spacciatore era stata monitorata dalla polizia federale con telecamere di *imaging termico* capaci di rilevare, e rivelare, la presenza di lampade ad alta intensità utilizzate per le piante di cannabis. Si tratta di una tecnologia usata dall'esercito americano nelle zone di guerra “to make Iraqi and Afghani wall invisible and Iraqi and Afghani bodies transparent” afferma Abu Hamdan²⁷. La difesa però ha messo in discussione la legittimità di questa prova adducendo come motivazione la violazione del Quarto emendamento della Costituzione degli Stati Uniti d'America²⁸. Si trattava insomma di stabilire se il calore che usciva dalle mura della casa di Kyllo afferiva allo spazio pubblico o a quello privato. Una voce ripresa dalla registrazione del processo (probabilmente quella dell'avvocato difensore)

a R. Abel, R. Altman (a cura di), *The Sounds of Early Cinema*, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis 2001.

- 26 Il lavoro è visibile nella sua interezza a questo link: <https://www.youtube.com/watch?v=RY4jU85o8pE> (ultimo accesso 20-05-2022).
- 27 I. Hore-Thorburn, *All Wall and No Wall At All: Lawrence Abu Hamdan at daadgalerie*, in “Berlinartlink”, 08.10.2018, <https://www.berlinartlink.com/2018/10/08/all-wall-and-no-wall-at-all-lawrence-abu-hamdan-at-daadgalerie/> (ultimo accesso 20-05-2022).
- 28 Il Quarto emendamento “si riferisce primariamente alla protezione dei confini fisici della privacy dei cittadini, e li difende da illegittime perquisizioni della loro persona e delle loro abitazioni”. L'uso delle camere termiche equivale dunque a una vera e propria perquisizione che necessita di un mandato. https://air.unimi.it/retrieve/handle/2434/372620/563214/Vanoni_IVAMSecurityPrivacy.pdf (ultimo accesso 20-05-2022).



mette in guardia dall'uso di queste tecnologie che raccolgono "informazioni molecolari"²⁹, capaci di assottigliare il confine tra pubblico e privato.

La seconda stanza affronta il processo intentato contro il velocista e campione paraolimpico sudafricano Oscar Pistorius per l'omicidio della sua fidanzata. Durante il processo una testimone, sua vicina di casa, riproduce l'urlo che ha preceduto gli spari di pistola, facendo così vacillare la difesa dell'accusato: Pistorius aveva affermato di voler sparare a quello che pensava fosse un intruso armato.

La terza stanza verte, infine, sulle capacità ingegneristiche sviluppate durante la guerra fredda nella gestione e intercettazione delle onde radio, usate per oltrepassare il muro di Berlino. La narrazione, infatti, comincia proprio dalle ricerche sull'isolamento acustico e la propagazione delle onde sonore alla base della concezione di strutture sofisticatissime come il Funkhaus di Berlino Est – da cui partivano i messaggi radiofonici della propaganda socialista³⁰ – ma anche di prigioni con caratteristiche acustiche speciali. Una di queste, a cui ci si riferiva come Mercedes-Benz Prison per l'origine tedesca e la caratteristica forma a Y, è stata usata come modello proprio per la prigione di Saydnaya.

Le ricerche di Abu Hamdan hanno messo in evidenza come la forma dell'edificio, la dimensione dei corridoi e la distribuzione degli spazi, siano concepiti in modo che il suono prodotto in una cella viaggi attraverso le articolazioni della struttura fino ad arrivare a una torre centrale: una vera e propria "listening tower" che consente a chi vi si trova di sentire tutto quello che succede in ogni angolo della prigione. Nel video l'artista afferma che

29 Questa e le successive citazioni – diversamente da dove segnalato – sono tratte dal video in oggetto. Le traduzioni e i corsivi sono di chi scrive.

30 Il Funkhaus, costruito dall'architetto del Bauhaus Franz Erlich, ha ospitato dal 1956 al 1990 la sede della Rundfunk der DDR, la radio pubblica della Repubblica Democratica Tedesca: basato su una concezione ingegneristica all'avanguardia, ancora oggi esso è un luogo unico e con l'acustica migliore fra tutti gli edifici tedeschi del suo genere.



“una grande *colonna d'aria* si innalza dal centro dell'edificio, e agisce come un megafono, incanalando il suono e trasformando un sussurro in un sibilo acuto, amplificandolo”. Le pareti tremano non per i colpi in sé, ma per le loro risonanze (con frequenze fino a duecentocinquanta hertz) che formano una *spirale sonora* all'interno della torre e allo stesso tempo si diffondono in tutto l'edificio, fin dentro le celle dove rimangono “in forma residuale, come un rumore sordo, un tonfo fangoso...”. Al suo interno “i muri sono usati come armi”, afferma Abu Hamdan, e “i detenuti sono allo stesso tempo confinati ma totalmente esposti”, allenati a superare gli stretti confini del mondo visibile contenuto entro le pareti della prigione. Tutte le testimonianze auricolari insistono sulla natura acusmatica dell'esperienza uditiva³¹ e sull'eco e la forte vibrazione delle singole celle nonostante l'origine dei suoni e delle voci si collochi a distanza e le pareti siano in cemento armato.

A tal proposito, è utile ricordare le parole di Michel Foucault: “Bentham nella sua prima versione del *Panopticon* aveva immaginato anche una sorveglianza acustica, per mezzo di tubi conducenti dalle celle alla torre centrale”, poi abbandonata “perché non poteva introdurre una dissimmetria e impedire ai prigionieri di sentire il sorvegliante, come il sorvegliante sentiva loro”³². Nonostante Abu Hamdan, come detto in precedenza, consideri l'idea del *panopticon* inadatta a spiegare la natura del controllo nel mondo contemporaneo digitalizzato, il modello Mercedes Benz sembra sviluppare proprio questo aspetto della figurazione di Bentham, convertendo la dissimmetria tra *udente* – *udito* in *udente controllore* – *udente controllato* – e rendendo spaventoso qualsiasi suono nel suo annunciare una violenza imminente. Infatti, se nella versione visiva del *panopticon* la sorveglianza era

31 Sul concetto di *acusmetro* cfr. M. Chion, *La voce nel cinema*, cit.; Id., *L'audiovisione. Suono e immagine nel cinema* (1990), Lindau, Torino 1992; B. Kane, *Sound Unseen. Acousmatic Sound in Theory and Practice*, Oxford University Press, Oxford 2014.

32 M. Foucault, *Sorvegliare e punire* (1975), tr. it. di A. Tarchetti, Einaudi, Torino 1993, p. 220.



basata sul non poter sapere quando si era effettivamente osservati, in quella acustica la paura deriva esattamente da ciò che si rende manifesto in tutta la sua percettibilità, sebbene inintelligibile.

Abu Hamdan lavora sia sull'iscrizione di Sé come autore-performer all'interno del dispositivo filmico, sia sulla *riscrittura intermediale* del rapporto tra suono e immagine, per rifigurare il trauma e dar conto della rimozione dei corpi dal regime del visibile. I tre episodi, infatti, sono narrati dallo stesso artista, che si presenta come una *voce-soggetto*: “mentre conduce la narrazione, contemporaneamente la ingombra della sua presenza” direbbe Chion³³. Abu Hamdan afferma di richiamarsi, in questo così come in altri lavori, all'impostazione vocale dei documentari della BBC, sottolineando l'importanza performativa della propria voce che non esita a definire “extremely voracious”³⁴. Riconosce e rivendica l'autorità della funzione vocale, a partire da un radicale principio di incorporazione e presenza, al contrario della strategia tipica del documentario classico e televisivo – dove l'autorità invece si costruisce attorno alla *voce-over* disincarnata.

In questo modo l'artista fa del film saggio l'emanazione della sua performance vocale: nella forma ibrida del *film essay* – *lecture performance* che sollecita l'ancoraggio della voce al corpo, e di questo allo spazio, la voce acquista consistenza e profondità, per mostrarsi nella consapevolezza della propria *phonogénie*³⁵ e credibilità. Il tono assertivo con cui Abu Hamdan mette in scena una sorta di orazione forense, serve all'affermazione di una verità fragile, compensa la dissonanza dei

33 M. Chion, *La voce nel cinema*, cit. p. 70.

34 *Lawrence Abu Hamdan in conversation with Mohammad Salemy*, cit.

35 Quello di *phonogénie* è un concetto utile per comprendere il rapporto ideologico tra voce e tecnologia, ovvero la qualità delle voci mediatizzate che *suonano* meglio di altre. A differenza del suo equivalente visivo, la *photogénie*, la *phonogénie* non ha avuto altrettanta fortuna critica e diffusione. M. Chion, *La questione della fonogenia. La mediazione tecnica. L'audiovisione. Suono e immagine nel cinema*, cit., pp. 102-105; M. Kerins, *Beyond Dolby (Stereo). Cinema in the Digital Sound Age*, Indiana University Press, Bloomington 2010.



detenuti, e fa metaforicamente da contrappunto ai sussurri di cui non vi sono tracce materiali, se non l'effetto che il regime del silenzio ha avuto sulle corde vocali e sulla psiche di coloro che sono stati rinchiusi a Saydnaya³⁶.

La narrazione, inoltre, è scandita da una doppia strategia di traduzione visiva del suono e delle voci, che assume un senso di richiamo e stratificazione spazio-temporale. La prima consiste nella rimediazione di materiali di *found footage* che compaiono nei diversi capitoli del documentario: varie testimonianze sonore, alcuni frammenti di orazioni forensi e un discorso pubblico di Ronald Reagan per la campagna di propaganda *Crusade for Freedom* (1950-60) a sostegno dell'emittente radiofonica Radio Free Europe³⁷. La seconda strategia consiste invece nella *sovrimpression*e dei suoni e dei rumori già tradotti visivamente in grafica 3d sul vetro *fonoassorbente* della sala di registrazione che assume così la funzione di schermo-cornice e, insieme, di finestra: vediamo, dunque, l'immagine dell'urlo³⁸ di una donna un momento prima di essere uccisa con un'arma da fuoco, l'effetto delle percosse su un corpo umano con un tubo di plastica e, ancora, diverse scene riprese dalle interviste agli ex-detenuti condotte per Amnesty International. In questo caso, la traduzione visiva

36 *Lawrence Abu Hamdan in conversation with Mohammad Salemy*, cit.

37 La campagna serviva anche a coprire il finanziamento da parte della CIA di Radio Free Europe, e a sostenere le politiche interne per la guerra fredda. Fondata nel 1949 dal Congresso degli Stati Uniti, lo scopo della radio è tuttora quello di "Promuovere i valori e le istituzioni democratiche tramite la diffusione di informazioni e idee fattuali". Nel suo discorso, Reagan vanta il successo dell'America nella Guerra Fredda, "to get the truth through" oltre la cortina di ferro grazie alla radio. Cfr. M.S. Forbes, et al. *Sending Cross-Border Static: On the Fate of Radio Free Europe and the Influence of International Broadcasting*, in *Power of the Media in the Global System*, in "Journal of International Affairs", vol. 47, n. 1, 1993, pp. 73-87.

38 Cfr. G. Albert, *La ri-composizione dell'immagine audiovisiva dell'urlo: percorsi di iper- e ipo-definizione nella mediatizzazione della voce tra cinema e videoarte*, in S. Lombardi Vallauri, M. Rizzuti (a cura di), *La voce mediatizzata*, cit., pp. 57-89. M. Chion, *Dove inserire un grido; La voce nel cinema*, cit., pp. 93-98.



del suono lavora sul doppio binario della rappresentazione e della visualizzazione su schermo, che enfatizza gli effetti prodotti dall'incontro tra il suono e la superficie trasparente del vetro.

Pertanto, la tensione tra piano del performativo e del narrativo – ovvero il rapporto tra l'espressione vocale e la sua funzione semantica, memoriale e testimoniale – invita a una riformulazione del *contratto audiovisivo*, che in questo caso ha luogo proprio grazie all'uso del *found footage*. Sono diverse e articolate le riflessioni che hanno messo in luce come questo predisponga a un ampio spettro di pratiche di appropriazione³⁹, riuso e *remix*, sul confine mobile tra il cinema, l'arte, le pratiche d'archivio e le pratiche visuali della cultura di massa. Se è vero che nell'attuale scenario mediale non è possibile distinguere nettamente tra un uso, o sarebbe meglio dire tra una intenzione e l'altra⁴⁰, possiamo però distinguere, con Pietro Montani, tra due diverse modalità o tipi di “*material engagement*”⁴¹, ben presenti nel caso in oggetto.

39 Sulla questione dell'appropriazionismo in arte cfr. J. Welchman, *Art After Appropriation: Essays on Art in the 1990*, Routledge, London – New York 2013; Douglas Crimp, *Appropriating Appropriation; On the Museum's Ruins*, MIT Press, Cambridge (MA) – New York 1993. Da non confondere con l'appropriazione culturale, per la quale si veda J.O. Young, *Cultural Appropriation and the Arts. New Directions in Aesthetics*, Wiley – Blackwell, Hoboken 2008.

40 Cfr. C. Blümlinger, *Kino aus zweiter Hand. Zur Ästhetik materieller Aneignung im Film und in der Medienkunst*, Vorwerk 8, Berlin 2009, disponibile anche in francese: Id., *Cinéma de seconde main. Esthétique du emploi dans l'art du film et des nouveaux médias*, trad. par P. Rusch et C. Jouanlanne, Klincksieck, Paris 2013. Blümlinger mette in guardia da qualsiasi tentativo tassonomico tendente a stabilire un ordine di separazione tra diverse tradizioni (documentarista e sperimentale) e pratiche (realiste e avanguardiste) legate al riuso del *found footage*. Per una panoramica di questi aspetti con riferimento anche alle pratiche di *remix* digitale e alle produzioni *user-generated* cfr. C. Grizzaffi, *I film attraverso i film. Dal “testo introvabile” ai video essay*, cit. Cfr. anche M. Bertozzi, *Recycled Cinema. Immagini perdute, visioni ritrovate*, Marsilio, Venezia 2012.

41 Cfr. P. Montani, *Emozioni dell'intelligenza. Un percorso nel sensorio digitale*, Meltemi, Milano 2020, p. 24.



Il primo è la “parodia”, che usa il testo audiovisivo⁴² ipermediale come un *objet trouvé* di duchampiana memoria – un *ready made* rettificato dalla migrazione mediale, dalla rilocalizzazione e dalle pratiche del montaggio; il secondo è il “pathos differito”, caratterizzato da una forte componente riflessiva e rielaborativa. Montani lo considera un elemento strutturale del sensorio digitale riconducibile al paradigma della “testimonianza per via di autenticazione”, che si riferisce in particolare agli scenari bellici e di protesta civile “le cui tracce sono spesso fissate in documentazioni che non parlano da sole ma richiedono [...] un trattamento testuale che le metta in condizione di esercitare una credibile funzione di testimonianza”⁴³.

In conclusione, è attraverso la relazionalità dell’atto di parola e la materialità corporea dell’espressione vocale – dell’artista, narratore e performer, e dei suoi intervistati – che lavorano i due tipi di *material engagement*. Non solo “la presenza della voce umana ridefinisce lo spazio sonoro che la contiene”⁴⁴, come afferma Michel Chion, ma essa stessa crea lo spazio e intreccia lo spazio della diegesi con quello visivo dello schermo e dell’esperienza spettatoriale.

42 Montani parla di scrittura audiovisiva perché sia l’immagine sia il suono digitale sono soggetti alla scrittura di un codice.

43 Ivi, p. 23. Per spiegare l’aspetto tecno-estetico dell’autenticazione Montani fa riferimento a *Fahrenheit 9/11* (2004) di Michael Moore, dove la scena dell’impatto dei due aerei contro il World Trade Center è sostituita da uno schermo nero, chiamando lo spettatore a concentrarsi sulle voci, le urla e i rumori registrati insieme alle immagini, un fondamentale *principio d’oscurità* che va inteso come spazio di possibilità per una sorta di *mise-en-voix* e per un riequilibrio tra suono e immagine. L’autore aveva già chiarito la sua idea di una *politica costruttiva dell’immagine* basata sulle pratiche di riscrittura intermediale, a partire dalla distinzione tra documento e sua *elaborazione testimoniale*, così come tra *autenticità* e processi estetici di *autenticazione*, in Id., *L’immaginazione intermediale*, cit.

44 M. Chion, *La voce nel cinema*, cit., p. 43. Sul rapporto tra voce e spazio si rinvia anche a M.A. Doane che parla di una vera e propria “topologia della voce”. Id., *The Voice in the Cinema: The Articulation of Body and Space*, in R. Altman (a cura di), *Cinema/Sound*, “Yale French Studies”, n. 60, 1980, pp. 33-50.



A. PELLINO
Iscrizioni vocali ed evidenze acustiche

4. CODA

Come riportato in esergo, per l'artista-investigatore l'analisi del suono e della voce sollecita diverse forme – materiali, giuridiche, sensoriali e concettuali – di attraversamento dei confini. Durante la *lecture performance* Abu Hamdan elenca tutti i paesi che hanno eretto nuovi muri lungo i propri confini dall'inizio degli anni Duemila, soffermandosi in particolare sul fatto che, mentre ciò accadeva, milioni di *muoni*⁴⁵ penetravano nell'atmosfera e nella crosta terrestre, così come nei nostri corpi. Come il suono e la voce, anche i muoni attraversano i muri e dimostrano che oggi nessuna cortina è impenetrabile o impermeabile: “Now no wall on earth is impermeable. Today, we're all wall, and no wall at all”, afferma l'artista⁴⁶, che utilizza i muoni come metafora euristica per spiegare la porosità, simbolica e materiale, di qualsiasi barriera eretta al fine di stabilire una separazione assai controversa tra pubblico e privato, udito – udente, piano d'emissione e piano d'ascolto.



45 I muoni sono delle particelle elementari con la stessa carica negativa degli elettroni ma una massa di duecento volte superiore; sono capaci di penetrare nella materia a grandi profondità e di attraversare superfici impenetrabili anche per i raggi X. Arrivano sulla terra quando i raggi cosmici colpiscono l'atmosfera terrestre (un muone al secondo per ogni centimetro quadrato della Terra) e viaggiano per chilometri a una velocità prossima a quella della luce prima di essere assorbiti. I recenti studi della fisica delle particelle hanno portato allo sviluppo di una tecnologia capace di tracciare i percorsi delle particelle cariche in modo sempre più preciso. I campi di applicazione sono molteplici: dalla vulcanologia, alla ricerca sul nucleare e sui combustibili fossili, fino all'archeologia, all'uso forense e altre applicazioni più commerciali. I muoni dunque attraversano i muri, anche quelli che dividono i confini di molte parti del mondo che negli anni 2000 erano ancora una quindicina, mentre oggi se ne contano più di sessanta.

46 L. Abu Hamdan, <http://lawrenceabuhamdan.com/#/walled-unwalled/> (ultimo accesso 20-05-2022).



BIBLIOGRAFIA

- Abel R., Altman R. (a cura di), *The Sounds of Early Cinema*, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis 2001.
- Abu Hamdan L., *Aural Contract: Investigations at the Threshold of Audibility*, tesi di dottorato, Goldsmiths – University of London, 2018.
- Altman R. (a cura di), *Cinema/Sound*, “Yale French Studies”, n. 60, 1980.
- Altman R. (a cura di), *Sound Theory / Sound Practice*, Routledge, New York – London 1992.
- Belting H., *I canoni dello sguardo. Storia della cultura visiva tra Oriente e Occidente* (2008), tr. it. di M. Gregorio, Bollati Boringhieri, Torino 2010.
- Bertozzi M., *Recycled Cinema. Immagini perdute, visioni ritrovate*, Marsilio, Venezia 2012.
- Blümlinger C., *Kino aus zweiter Hand. Zur Ästhetik materieller Aneignung im Film und in der Medienkunst*, Vorwerk 8, Berlin 2009.
- Blümlinger C., *Cinéma de seconde main. Esthétique du remploi dans l'art du film et des nouveaux médias*, trad. par Pierre Rusch et Christophe Jouanlanne, Klincksieck, Paris 2013.
- Bridle J., *Nuova Era Oscura* (2018), tr. it. di F. Viola, Nero, Roma 2019.
- Bruno G., *Superfici. A proposito di estetica, materialità e media* (2014), Johan&Levi, Monza 2016.
- Camus A., *Lo straniero* (1942), tr. it. di A. Zevi, Bompiani, Milano 1987.
- Carbone M., *Filosofia-schermi. Dal cinema alla rivoluzione digitale*, Raffaello Cortina, Milano 2016.
- Carbone M., Dalmasso A.C., Franzini E., *Merleau-Ponty e l'estetica oggi*, Mimesis, Milano – Udine 2013.
- Cati A., *Immagini della memoria. Teorie e pratiche del ricordo tra testimonianza, genealogia, documentari*, Mimesis, Milano-Udine 2013.
- Chateau D., Moure J. (a cura di), *Post-Cinema. Cinema in the Post-art Era*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2020
- Chion M., *L'audiovisione. Suono e immagine nel cinema* (1990), Lindau, Torino 1992.
- Chion M., *La voce nel cinema* (1982), Pratiche Editrice, Parma 1991.
- Crimp D., *On the Museum's Ruins*, MIT Press, Cambridge (MA) – New York 1993.
- Dean R.T., McLean A. (a cura di), *The Oxford Handbook of Algorithmic Music*, Oxford University Press, Oxford 2018.
- De Rosa M., Hediger V. (a cura di), *Post-What? Post-When? Thinking Moving Image Beyond the Post-Medium/Post-Cinema Condition*, in “Cinéma&Cie. International Film Studies Journal”, vol. XVI, n. 26/27.
- Farinotti L., Grespi B., Villa F. (a cura di), *Harun Farocki. Pensare con gli occhi*, Mimesis, Milano – Udine 2017.
- Forbes M.S. et al., *Sending Cross-Border Static: On the Fate of Radio Free Europe and the Influence of International Broadcasting*, in *Power of*



A. PELLINO
Iscrizioni vocali ed evidenze acustiche

the Media in the Global System, in “Journal of International Affairs”, vol. 47, n. 1, 1993.

Foucault M., *Sorvegliare e punire* (1975), tr. it. di A. Tarchetti, Einaudi, Torino 1993.

Grizzaffi C., *I film attraverso i film. Dal “testo introvabile” ai video essay*, Mimesis, Milano – Udine 2017.

Hore-Thorburn I., *All Wall and No Wall At All: Lawrence Abu Hamdan at daadgalerie*, in “Berlinartlink”, 08.10.2018.

Huhtamo E., *Elements of Screenology: Toward an Archaeology of the Screen*, in “ICONICS: International Studies of the Modern Image”, vol. 7, 2004.

Huhtamo E., *Illusions in Motion Media Archaeology of the Moving Panorama and Related Spectacles*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts 2013.

Kahn D., Whitehead G. (a cura di), *Wireless Imagination. Sound, Radio and the Avant-Garde*, MIT Press, Cambridge – London 1992.

Kane B., *Sound Unseen. Acousmatic Sound in Theory and Practice*, Oxford University Press, Oxford 2014.

Kerins M., *Beyond Dolby (Stereo). Cinema in the Digital Sound Age*, Indiana University Press, Bloomington 2010.

Kittler F., *Gramophone, Film, Typewriter* (1986), trans. by G. Winthrop-Young, M. Wutz, Stanford University Press, Stanford 1999.

Lawrence Abu Hamdan in conversation with Mohammad Salemy, in “Ocula Magazine”, 06.04.2018,

Lombardi Vallauri S., Rizzuti M. (a cura di), *La voce mediatizzata*, Mimesis, Milano 2019.

Meandri I., Valle A. (a cura di), *Suono/Immagine/Genere*, Kaplan, Torino 2011.

Merleau-Ponty M., *Fenomenologia della percezione* (1945), tr. it. di A. Bonomi, Bompiani, Milano 2003.

Milder P., *Teaching as Art. The Contemporary Lecture-Performance*, in “PAJ: A Journal of Performance and Art”, 33:1 (T97), 2011.

Montani P., *Emozioni dell'intelligenza. Un percorso nel sensorio digitale*, Meltemi, Milano 2020.

Montani P., *L'immaginazione intermediale. Perlustrare, rifigurare, testimoniare il mondo visibile*, Laterza, Bari 2010.

Pinotti A., *Alla soglia dell'immagine. Da Narciso alla realtà virtuale*, Einaudi, Torino 2021.

Rascaroli L., *The Personal Camera: Subjective Cinema and the Essay Film*, Wallflower Press, London 2009.

Strauven W., *Touchscreen Archaeology: Tracing Histories of Hands-On Media Practices*, Meson Press, Lüneburg 2021.

Sullivan G., *Art Practice as Research. Inquiry in Visual Arts*, SAGE Publishing, Los Angeles – London – New York – Singapore – Washington DC 2010.

Sun Eidsheim N., Meizel K., *The Oxford Handbook of Voice Studies*, Oxford University Press, Oxford 2019.



Transmedialità e crossmedialità: nuove prospettive

Weizman E., *Forensic Architecture. Violence at the Threshold of Detectability*, Zone Books, New York 2017.

Welchman J., *Art After Appropriation: Essays on Art in the 1990*, Routledge, London – New York 2013.

Young J.O., *Cultural Appropriation and the Arts. New Directions in Aesthetics*, Wiley – Blackwell, Hoboken 2010.
2008.

QUADERNI DI VISUAL AND MEDIA STUDIES

Collana diretta da *Vincenzo Trione e Renato Boccali*

- 1 Valentina Garavaglia (a cura di), *Questioni di intertestualità. Arte, letteratura e cinema*, 2018
- 2 Renato Boccali (a cura di), *Intrecci mediali. Articolazioni dell'iconico nella cultura visuale contemporanea*, 2019
- 3 Paolo Giovannetti (a cura di), *Le forme del simbolo. Discorsi e pratiche del contemporaneo*
- 4 Roberta Iadevaia, *Per una storia della letteratura elettronica italiana*
- 5 Emilio Mazza, *"Pensare il pensiero". Marianna Ucrìa e il signor Hume*
- 6 Giulia Scomazzon, *Crimine, colpa e testimonianza. Sulla performatività documentaria*



*Finito di stampare
nel mese di ??? 2022
da Digital Team – Fano (PU)*

