



RIPETIZIONE

La ripetizione attraversa l'intera storia dell'estetica occidentale e costituisce una delle categorie fondamentali per comprendere il rapporto tra arte, rappresentazione e tecnica. Dalla *mimesis* antica alle logiche algoritmiche della contemporaneità, ogni riflessione sull'immagine sembra confrontarsi con la domanda circa lo statuto e il valore della ripetizione.

Arte come ripetizione

Fin dalle sue origini greche, la filosofia rintraccia una tensione all'interno del concetto di ripetizione. Per Platone l'arte è innanzitutto *mimesis*, copia alla seconda potenza del mondo delle idee. Duplicazione ingannevole della realtà, l'immagine artistica è potente proprio perché illusoria e capace di allontanarci dalla verità. Aristotele invece attribuisce alla *mimesis* un valore conoscitivo e affettivo: la ripetizione rappresentativa è un dispositivo di comprensione del mondo, un principio narrativo fondamentale e fonte di piacere. Tra questi due poli – la ripetizione come degradazione del reale e la ripetizione come forma di conoscenza – si colloca una lunga tradizione teorica che attraversa le arti e trova nel cinema uno dei suoi luoghi privilegiati.

La teoria del cinema del Novecento può essere complessivamente riletta come una riflessione radicale sul fenomeno della ripetizione. Per citare solo alcuni nomi, André Bazin individua nell'immagine fotografica e cinematografica una forma di "mummificazione del reale", una registrazione automatica del mondo che sembra sottrarre l'immagine all'intervento umano e fare del cinema una traccia ripetibile dell'esistenza. Analogamente, Siegfried Kracauer legge il cinema come arte capace di redimere la realtà fisica attraverso la sua riproduzione tecnica. Roland Barthes, riflettendo sulla fotografia, riconosce nell'immagine il ritorno spettrale di ciò che è stato: ogni fotografia ripete irrimediabilmente un istante perduto. Estendendo la riflessione sulla fotografia al cinema, l'immagine non si limita a rappresentare il reale, ma ne produce una sopravvivenza, una riapparizione incessante.

La ripetizione riguarda tuttavia anche la natura stessa dell'esperienza estetica. Emilio Garroni ha descritto l'arte come attività meta-operativa, capace di operare su operazioni mostrando la capacità dell'essere umano di riflettere su sé stesso e di aprirsi creativamente a nuovi scenari possibili. Più recentemente Alva Noë ha insistito sull'arte come pratica di secondo ordine, che rende percepibili le strutture dell'esperienza e il modo in cui pratiche di primo ordine organizzano la nostra vita. Anche il cinema moderno e contemporaneo appare in effetti attraversato da forme di autoriflessione, reiterazione e ritorno che coinvolgono tanto le immagini quanto i dispositivi e le pratiche connessi alla visione.

Ripetizione come differenza

A partire da queste riflessioni, il numero intende interrogare la ripetizione come categoria teorica, estetica e mediale, esplorandone le trasformazioni nella storia del cinema e dei media contemporanei.

Una prima linea di ricerca riguarda la ripetizione come differenza, scarto e trasformazione. Con Kierkegaard, la ripetizione non coincide mai con il semplice ritorno dell'identico, ma diviene esperienza esistenziale e possibilità di riappropriazione del tempo. Nietzsche radicalizza questa prospettiva attraverso la figura dell'eterno ritorno che, lungi dall'essere concepito come ciclicità meccanica, si presenta come affermazione del divenire. In questa linea si colloca la riflessione di Gilles Deleuze, che propone di considerare la ripetizione come produzione della differenza: ogni ripetizione autentica genera infatti variazione, mutazione, intensità. Sul piano politico e mediale, Guy Debord a partire dagli anni Cinquanta elabora la pratica del *détournement* come riuso e deviazione critica delle immagini dello spettacolo mentre Jean Baudrillard individua successivamente nel simulacro contemporaneo la proliferazione di copie senza originale.

Il cinema offre numerosi esempi di tali processi. *L'ipotesi del quadro rubato* (1978) di Raúl Ruiz costruisce un labirinto di ripetizioni, *tableaux vivants* e variazioni interpretative in cui ogni immagine rinvia a un'altra. Ma anche *Perfect days* (2023) di Wim Wenders racconta di una ripetizione che via via, nel corso del film si rivela differenziante, trasformativa.

La ripetizione può inoltre configurarsi come variazione simultanea dei punti di vista e delle prospettive temporali. Film come *Rashomon* (1950) di Akira Kurosawa, *Sátántangó* (1994) di Béla Tarr, *Elephant* (2003) di Gus Van Sant o *The Wasteland* (2020) di Ahmad Bahrami mostrano come la reiterazione di eventi, situazioni o segmenti narrativi possa produrre una moltiplicazione degli sguardi e una ridefinizione continua del senso.

Un'ulteriore declinazione riguarda la figura del loop temporale, in cui il ritorno reiterato di uno stesso evento diviene dispositivo narrativo privilegiato per interrogare il rapporto tra destino, libertà, apprendimento e trasformazione. Oltre a *Groundhog Day* (1993) di Harold Ramis, si possono

ricordare *Edge of Tomorrow* (2014) di Doug Liman e numerose produzioni horror contemporanee che fanno del ciclo temporale il principio generativo dell'esperienza filmica, come *Happy Death Day* (2017) di Christopher Landon.

Per altri versi, il remake costituisce una forma privilegiata di interrogazione della ripetizione cinematografica: il confronto tra *Psycho* (1960) di Alfred Hitchcock e il rifacimento shot-for-shot realizzato da Gus Van Sant nel 1998 rende evidente come la ripetizione produca inevitabilmente differenze, quanto meno sul piano del contesto e della ricezione. O ancora, l'installazione *24 Hour Psycho* (1993) di Douglas Gordon, trasformando il film di Hitchcock attraverso un estremo rallentamento, fa emergere la dimensione temporale come tratto essenziale e qualificante dell'esperienza della ripetizione.

Anche il *reenactment* costituisce una forma significativa di ripetizione come differenza. Particolarmente presente nel cinema documentario contemporaneo, esso mette in scena la ripetizione di eventi, gesti ed esperienze traumatiche come pratica conoscitiva, memoriale e performativa. Opere di autori quali Rithy Panh o Joshua Oppenheimer mostrano come la reiterazione possa configurarsi simultaneamente come riproduzione, distanza critica e rielaborazione del trauma.

In questa prospettiva, un caso paradigmatico è rappresentato inoltre da *The Five Obstructions* (2003) di Lars von Trier e Jørgen Leth, film che assume la ripetizione variata come principio costruttivo e riflessione metacinematografica sul rapporto tra vincolo, forma e creatività.

Ripetizione come coazione a ripetere

Una seconda area tematica riguarda la ripetizione come coazione, ritorno del rimosso e struttura pulsionale. Freud individua nella *coazione a ripetere* una dinamica fondamentale della psiche, per cui il soggetto tende a reiterare esperienze traumatiche e configurazioni affettive al di là del principio di piacere. La teoria del cinema ha spesso dialogato con questa dimensione psichica, come dimostra l'opera di autori come Christian Metz, che descrive il cinema come esperienza duplice, insieme presenza e assenza, realtà e fantasma, o di Edgar Morin, il quale interpreta il dispositivo cinematografico come macchina immaginaria fondata sulla proiezione narcisistica e sulla fascinazione dello spettatore. In questa prospettiva, la ripetizione riguarda il desiderio, lo sguardo, la costruzione dell'identità e la relazione tra immagine e inconscio.

Facendo ancora una volta riferimento a Hitchcock, *Vertigo* (1958) mette in scena la ripetizione ossessiva dell'immagine amata e la trasformazione del desiderio in replica compulsiva. Anche il cinema di Stanley Kubrick è attraversato da logiche iterative: simmetrie, rituali, movimenti ripetuti e ambienti speculari trasformano la ripetizione in principio formale perturbante, come accade in *Shining* (1980) o in *Eyes Wide Shut* (1999). Per venire a tempi più recenti, in *Shutter Island* (2010) di Martin Scorsese la reiterazione coincide con il ritorno traumatico del rimosso e con la costruzione

delirante dell'identità. Un recente film di Christian Petzold, *Miroirs no. 3 – Il mistero di Laura* (2025), sembra mettere in scena precisamente la possibilità che una ripetizione coattiva si trasformi nel freudiano “tentativo di padronanza”.

In questo quadro, il *reenactment* può essere letto anche come forma di elaborazione della coazione a ripetere. La riproposizione performativa dell'evento traumatico non coincide necessariamente con una mera reiterazione compulsiva, ma può trasformarsi in pratica di appropriazione, ricostruzione e padronanza dell'esperienza.

Ripetizione come doppio, sosia, specchio

Un ulteriore percorso concerne la ripetizione come doppio, sosia, specchio e fantasma. Il tema del doppio attraversa la modernità estetica e psicoanalitica, dal perturbante freudiano allo stadio dello specchio di Lacan. Come è noto, secondo la teoria elaborata dallo psicoanalista francese l'immagine riflessa produce insieme identificazione e scissione, per cui il soggetto si riconosce soltanto attraverso una forma alienata, e in particolare anticipata e “ortopedizzata”, di sé. Seppure in contesti teorici differenti, anche le neuroscienze contemporanee – si pensi alle riflessioni sui neuroni specchio – hanno riaperto il dibattito sulla relazione tra imitazione, empatia e visione.

Il cinema ha costantemente interrogato queste figure della duplicazione. Si pensi ad esempio al tema dello specchio, connesso ancora da Deleuze all'immagine-cristallo, laddove attuale e virtuale si fanno indiscernibili. Pensiamo a *The Lady from Shanghai* (1947) di Orson Welles, o a *L'Année dernière à Marienbad* (1961) di Alain Resnais, fino a *High Life* (2018) di Claire Denis. O al tema del doppio, per cui non si può non citare *Persona* (1966) di Ingmar Bergman, ma anche *Dead Ringers* (1988) di David Cronenberg, fino a *Mulholland Drive* (2001) di David Lynch. Più recentemente, film come *Enemy* (2013) di Denis Villeneuve, *The Substance* (2024) di Coralie Fargeat, o serie come *Black Mirror* esplorano la frammentazione dell'io, la proliferazione delle immagini di sé e la duplicazione tecnologica del corpo.

Ripetizione come figura compositiva

Un ulteriore percorso di ricerca riguarda la ripetizione come figura compositiva e principio formativo dell'opera audiovisiva. Al di là delle sue implicazioni tematiche o narrative, la ripetizione può infatti costituire uno dei dispositivi fondamentali attraverso cui il film organizza il proprio sviluppo formale. Gestì, azioni, situazioni, motivi visivi, sonori o audiovisivi ritornano nel corso dell'opera, producendo variazioni, scarti e differenze che contribuiscono alla costruzione del senso. Da Ejzenštejn a Godard, fino a film come *Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (1975) di Chantal Akerman, la reiterazione si manifesta come elemento strutturante della composizione cinematografica, rendendo visibile il lavoro stesso della forma. In questa prospettiva,

la ripetizione può essere indagata come condizione costitutiva del formare filmico e come luogo privilegiato in cui il cinema riflette sulla propria attività creativa.

Ripetizione come riproducibilità tecnica

Un'ultima linea di ricerca riguarda la ripetizione come riproducibilità tecnica e condizione mediale. Guardando alla sua genesi tecnica, il cinema è stato inizialmente percepito come arte minore proprio perché fondato sulla ripetizione meccanica dell'immagine. Tale accusa, che riecheggia in forma moderna la critica platonica all'arte come *mimesis*, trova una prima risposta nell'opera di Walter Benjamin, il quale mostra come la riproducibilità tecnica trasformi radicalmente lo statuto dell'opera d'arte modificando le forme della percezione e dell'esperienza collettiva.

In questa prospettiva, appare particolarmente utile distinguere il concetto di ripetizione da quello di riproducibilità. Se la prima implica il ritorno, la variazione o la reiterazione di forme, immagini e pratiche, la seconda concerne anzitutto le condizioni tecniche che rendono possibile la moltiplicazione e la circolazione delle immagini. L'intreccio e la differenza tra questi due paradigmi costituiscono un terreno di ricerca particolarmente fecondo per comprendere la modernità e la contemporaneità mediale.

Più recentemente, autori come Jay David Bolter e Richard Grusin hanno descritto i media contemporanei attraverso il concetto di "remediation", ossia la continua ripetizione e rfigurazione di media precedenti; Pietro Montani ha riflettuto sulle forme dell'immaginazione intermediale e della creatività tecnica; Bernard Stiegler ha analizzato il rapporto tra tecnica, memoria e temporalità nelle società contemporanee.

All'interno di questo quadro, la serialità televisiva non può essere considerata soltanto nei suoi aspetti medialità, industriali o ricettivi, ma anche come una forma specifica di organizzazione ontologica della ripetizione. Come suggerisce Stanley Cavell in *The Fact of Television*, ciò che caratterizza il medium televisivo non è semplicemente l'accumulo di episodi, bensì il ritorno periodico di una forma, di un programma o di un format riconoscibile attraverso le sue variazioni. La serialità può dunque essere interrogata come modalità peculiare di articolazione della ripetizione e della differenza, capace di ridefinire il rapporto tra identità dell'opera, temporalità e attesa dello spettatore.

Un ulteriore ambito di indagine riguarda le pratiche di ricontestualizzazione e riconfigurazione delle immagini attraverso il riuso di materiali preesistenti: *found footage*, *recycling cinema*, film d'archivio e forme di montaggio che fanno della ripetizione di immagini già prodotte il principio stesso della creazione. In questi casi, la reiterazione si accompagna alla trasformazione semantica del materiale e alla ridefinizione della memoria audiovisiva.

La rivista invita contributi che affrontino il tema della ripetizione nelle sue diverse articolazioni teoriche, storiche, estetiche e mediali. I contributi potranno adottare approcci teorici, storici, filosofici, estetici, semiotici o comparativi, e concentrarsi sul cinema, sulle arti visive, sulla televisione, sui media digitali e sulle forme audiovisive contemporanee.

Deadline per la consegna dell'abstract: 23 agosto 2026

Deadline per la consegna del saggio: 10 dicembre 2026

I testi, che devono essere scritti e composti appositamente per la rivista, devono rientrare nelle dimensioni qui indicate:

***Focus*: min. 35.000 max 40.000 battute (spazi e note inclusi)**

***Rifrazioni*: min. 15.000 max 20.000 battute (spazi e note inclusi)**

Da inviare a: redazionefatamorgana@gmail.com

Redazioni: Dipartimento di Storia Antropologia Religioni Arte Spettacolo - Sapienza Università di Roma - Piazzale Aldo Moro 5, 00185 Roma • Dipartimento di Scienze Politiche e Sociali - Università della Calabria - Campus di Arcavacata - cubo 17B V piano, 87036 Rende (CS)
E-mail: fatamorgana.rivista@gmail.com / redazionefatamorgana@gmail.com