

Maurizio Grande

L'ANALISI DEL FILM

I

CHIAVI DI LETTURA

0. *Presupposti metodologici*

Ogni analisi (di un fenomeno, di un oggetto, di un testo, di un comportamento, di un processo in atto) presuppone la “restituzione” del dato nella sua struttura e nelle sue dinamiche interne. Tale restituzione appare spesso come la “trascrizione” del dato in base ai codici adottati dall’analisi (linguaggio verbale, formule scientifiche, schemi di diversa natura, immagini e altro).

La “trascrizione” dell’analisi è per lo più ottenuta mediante una riformulazione verbale, la cui *completezza* è variabile, essendo l’analisi virtualmente *interminabile*. Difficile stabilire dove ha inizio e dove si conclude un’analisi, senza aver prima provveduto a fornire una adeguata *teoria dell’analisi*, dunque una concezione “ideale” della restituzione del dato.

Per queste ragioni, ogni analisi è riferibile a un modello di indagine, ottenuto come “derivazione” dalla teoria generale della conoscenza e dalle teorie dell’analisi che vi si richiamano. Il modello dell’analisi è *regolativo* e non prescrittivo; il che equivale a dire che è la prefigurazione degli obiettivi e dei metodi dell’analisi nel doppio riferimento alle conoscenze generali dell’analista e alla sua capacità di cogliere gli aspetti congrui del dato in base al modello e ai fini prescelti.

1. L'ANALISI DEL FILM

E' praticamente inconcepibile una analisi del film che non faccia riferimento (in modo esplicito o implicito) ad una teoria (generale o parziale) del cinema. Ogni analisi avrà inizio rapportando il film alla concezione che l'analista ha del cinema (e questa, a sua volta, sarà costituita in base ad una teoria, implicita o esplicita della conoscenza, e in base alle tipologie del sapere e ai saperi concreti posseduti dall'analista).

E' evidente che una concezione "realista" del mondo fornirà all'analisi del film il modello-base del raffronto fra il film (il cinema) e la realtà, sia dal punto di vista dell'adeguazione dell'immagine filmica ai dati percettivi e culturali del "realismo cognitivo", sia dal punto di vista della comparazione fra immagine filmica e "generi del discorso" (e della rappresentazione) incardinati sul realismo. In questo senso, si può escludere ogni "neutralità" dell'analisi, e riconoscere una parte consistente alle idee preformate dell'analista, dunque alla *ideologia dell'analisi*.

D'altra parte, un'analogia avvertenza si può fare per quanto concerne la produzione dell'oggetto (il film), poiché l'autore configura la sua opera sulla base di idee "precostituite", che fanno parte della sua concezione della "realtà", delle sue esperienze e del suo mondo culturale.

2. LIVELLI DELL'ANALISI

Anche i livelli dell'analisi obbediscono agli stessi presupposti.

Essi sono prefigurati sulla base del modello adottato e delle conoscenze (degli interessi culturali e ideologici) dell'analista.

Ad ogni modo, è possibile "elencare" i livelli dell'analisi in base al grado di accostamento alla complessità dell'oggetto esaminato, dunque in base al grado di "restituzione" della sua struttura e della sua portata semantica.

a) La scomposizione.

Il livello più elementare dell'analisi è l'approccio materiale all'unità dell'oggetto per cominciare a *scomporlo*, a dividerlo in parti.

Già a questo livello elementare sorgono alcuni problemi di non facile identificazione e risoluzione.

Ad esempio: che cosa è una *scomposizione*? E' una divisione in parti "uguali" (materialmente uguali), oppure è già una *segmentazione* che segue determinati criteri, come le dimensioni materiali dell'oggetto, le sue funzioni, il suo aspetto, la sua forma, il suo impiego, ecc.?

E' assai probabile che la scomposizione dell'oggetto-film segua entrambe le direzioni: lo *divide* in parti più o meno omogenee e, al tempo stesso, lo *segmenta* in base al suo "andamento", alla sua struttura formale e semantica. (**Vedi Bellour**) Il rischio di questo elementare livello di analisi è l'eterogeneità degli apporti. Dividendo il film in segmenti, si seguono criteri diversi: partizioni di tipo quantitativo e qualitativo (sequenze filmiche coincidono con sequenze narrative; inquadrature-frammento vengono "sintetizzate" nell'immagine generale della "cosa" o dell'ambiente; significati contestuali vengono "spostati" su significati più profondi, e questi, a loro volta, "affiorano" nella lettura dei significati contestuali; la struttura del "discorso" estraibile dal film viene attribuita a quella che, in mancanza di termini più appropriati, viene chiamata struttura o

configurazione del “discorso filmico”, e così via). (**Vedi Metz** e il problema della “grande sintagmatica”)

Ad esempio: ad un elementare livello dell’analisi, la “partizione” in macro-sequenze non tiene conto della effettiva partizione in sequenze, di modo che la macro-sequenza (che costituisce un episodio della *struttura narrativa* del film) non è sufficientemente distinta sul piano formale dalla sequenza (che è un episodio della *struttura discorsiva* del film). E così di seguito. La connessione di sequenze (montaggio della macrosequenza: descrittivo e narrativo) viene arbitrariamente sovrapposta alla connessione di macrosequenze (montaggio prevalentemente narrativo), sorvolando sulla distinzione fondamentale fra *montaggio delle inquadrature* (e dei relativi *temi*, extrafilmici e filmici, narrativo-descrittivi e visivo-acustici) e *montaggio delle sequenze* (e delle azioni), e perdendo così di vista la differenza fondamentale fra un montaggio “drammatico” e spaziale (con i suoi livelli di senso) e un montaggio “epico” e temporale (con i suoi livelli di *raccordo dei sensi* e di incidenza sulle convenzioni narrative).

b) La descrizione.

Il secondo livello dell’analisi, immediatamente conseguente al primo (e di fatto ad esso integrato) è quello della *descrizione* delle parti precedentemente individuate nella scomposizione-segmentazione.

Anche la descrizione pone problemi di non facile risoluzione, dal momento che non può essere una effettiva e completa “restituzione” verbale del segmento di film preso in esame (anche se di fatto tende ad esserlo).

La descrizione è qualcosa di intermedio fra il *resoconto* e il *racconto*: scrive (o parla) a partire da un già-scritto, un già-formato, un testo (audiovisivo) che presenta una struttura da smontare e rimontare in fase di “trascrizione” verbale degli elementi e dei nessi.

Per ottenere una soddisfacente descrizione occorre inoltre avere una buona immagine “sintetica” del film o della parte di film che si intende

descrivere, come pure un adeguato *modello* di descrizione (che sarà lo schema regolativo desunto da una correlativa *teoria della descrizione*).

Innanzitutto si dovrà decidere qual è l'*estensione* di una descrizione, quanti e quali elementi dovrà prendere in considerazione e dove dovrà arrestarsi. Infatti, solo ad un livello di astrazione ideale si può ritenere che la descrizione restituisca il film o la sequenza nelle sue diverse componenti e nel suo linguaggio. La descrizione è sempre una sovrapposizione di enunciati verbali a fenomeni audiovisivi; dunque non potrà mai pretendere di "esaurire" l'oggetto descritto. Per di più, la descrizione – per sua natura – non può rendere conto dei caratteri intrinseci dell'immagine, dei suoni e dei loro legamenti, così come non si può descrivere un volto o un suono se non in maniera arbitraria e approssimativa, in base a "raffigurazioni" verbali assai discutibili.

Ciò che si può fare in sede di descrizione è cogliere alcuni *motivi-chiave* del linguaggio del film (e dell'autore): un certo modo di presentare gli esterni o di inquadrare gli interni; una certa regolarità o frequenza di determinati elementi tematici ed espressivi (illuminazione, volumetrie, piazzamento della macchina da presa, ruolo della scenografia, scala dei "piani" ecc.).

La descrizione non avrà mai un modello esauriente preconstituito, poiché non esistono limiti alle capacità di descrivere e né criteri per stabilire la precisione, l'esattezza e il linguaggio più adatto della descrizione.

Ci si può chiedere se è possibile compilare una lista "ideale", un elenco degli elementi del film, o della sequenza, dei quali la descrizione può rendere conto. Ma per approntare questa lista, sarà preliminarmente necessario sapere a quali condizioni una descrizione può considerarsi *finita*.

Immaginiamo di dover descrivere il lungo episodio del matrimonio di Hermann contenuto nella settima parte di *Heimat 2* di Edgar Reisz.

Innanzitutto si dovrà identificare l'episodio, stabilirne con una certa precisione l'inizio e la fine nel contesto di un film che ha per *tema* il matrimonio. Una volta identificato l'episodio (contiene la cerimonia nuziale e la festa con amici e parenti), si dovrà decidere esattamente con quali immagini ha inizio e con quali si conclude, cogliendo le indicazioni, i

segnali, le “marcature” dello spazio, del tempo e degli eventi disseminate dal film (dall'autore).

A questo punto, si dovranno presentare i personaggi, gli ambienti, le azioni, ricostruendone le caratteristiche così come il film le ha elaborate. Si dovrà dividere l'episodio in “capitoli”, i capitoli in “paragrafi”, i paragrafi in “periodi” (anche se non adotteremo tale terminologia), per cominciare la descrizione. I “capitoli” costituiranno delle macrosequenze, i “paragrafi” delle sequenze, i “periodi” delle inquadrature (con il problema di stabilire preliminarmente che cosa si intende per inquadratura, al di là della sua definizione materiale come serie di fotogrammi fra uno “stacco” e l'altro). Qui non si vuole riproporre il modello della “grammatica del film” di Boris Eichenbaum (“cine-frase”, “cine-periodo” ecc.); si vuole solo dire che la descrizione verbale procede segmentando in questo modo l'oggetto audiovisivo, dividendolo in parti che conservano una unità tematica e formale, prima di affrontare problemi più complessi (movimenti di macchina, tempi, motivi visivi e acustici) legati al linguaggio del film.

Inizialmente, la descrizione proporrà la segmentazione dell'*azione narrata* nella (macro)sequenza; dunque farà il resoconto (e il racconto) di quanto è possibile dire verbalmente a partire dalle immagini.

Isolati i singoli episodi della macrosequenza, la descrizione dovrà provvedere a elencare gli elementi costitutivi sul piano del *rappresentato* e sul piano del *rappresentante*. Ora, è particolarmente difficile, a livello di descrizione, distinguere nettamente i due piani. Gli ambienti, i personaggi, le azioni sono difficilmente isolabili dal *set*, dagli attori e dagli atti filmici (atti nei quali il film si compie: recitazione, composizione dell'inquadratura, campo-fuoricampo, spazi, tempi, montaggio). Descrivere soltanto l'ambiente, i personaggi e l'azione – senza fare riferimento al modo cinematografico con cui essi sono presentati – significherebbe descrivere un episodio generico e non un testo audiovisivo, come se non fosse già stato raccontato-mostrato dal film. La descrizione dovrà rendere conto della struttura drammaturgica e della struttura narrativa delle sequenze, dell'incastro continuo di modalità drammatiche e modalità filmiche, tenendo conto del fatto che le modalità filmiche sono, a loro volta, una rielaborazione delle modalità drammatiche con finalità narrativa; dunque

tenendo conto di un presupposto teorico implicito: il film “racconta” e non “delega” l’azione alla presentazione diretta dei personaggi in scena come a teatro.

La questione della enunciazione “delegata” (teatro) e della enunciazione narrativa più o meno “diretta” (cioè assunta da un narratore dichiarato o implicito) è particolarmente complessa al cinema, se non altro dal punto di vista della teoria della enunciazione e dei grandi generi classici (dramma, epos, lirica). Infatti, il film presenta sia i tratti della enunciazione drammatica (personaggi che compaiono in scena per lo più senza un narratore-intermediario) e sia i tratti della enunciazione narrativa scritta-orale (la didascalia “narrativa” nel cinema muto, la voce off nel cinema sonoro ecc.). Tuttavia, anche quando le “marche” e le “figure” della narrazione vengono soppresse, il film presenta una concatenazione discorsivo-narrativa identificabile con le operazioni del montaggio. E’ altresì vero che il montaggio di per sé può configurare una struttura para-discorsiva non necessariamente narrativa (è il caso, ad esempio, del “collage” o della composizione “lirica” delle immagini), o una struttura a dominante drammatica (teatrale) che –quasi come a teatro – affida la concatenazione narrativa delle inquadrature (“frammenti”, “scene” e “sequenze”) allo spettatore, limitandosi a “combinare” un insieme di immagini senza il supporto di una “voce” che si assuma il compito di raccontare, dunque di legare in un “tempo grande” del discorso i diversi tempi dell’azione (è questo il ruolo della voce narrativa: modulare i diversi tempi dell’azione nel tempo uniforme del discorso narrativo, il tempo del passato in generale, anche quando si tratti del tempo del presente fittizio della cronaca, il quale è fittizio per il fatto che la cronaca è una sorta di passato immediato).

Il film è dunque narrativo a diversi livelli e secondo le varie modulazioni del montaggio, e la congiunzione delle sequenze è specificamente filmica proprio perché si differenzia dalla congiunzione delle sequenze nella narrativa verbale e a teatro (e non solo per il fatto che a teatro abbiamo dinanzi attori viventi e sullo schermo immagini semoventi).

La descrizione non potrà non fondarsi su una teoria (o più teorie) concernenti il modo di funzionamento del film e il modo di produzione di

un “evento audiovisivo” che convenzionalmente si accetta come *discorso narrativo filmico*.

c) La riformulazione.

L’analisi scompone, “smonta”, segmenta, descrive, ma soprattutto *riformula* un sistema compatto di enunciati (un testo) nel discorso “diluito” della decodificazione/ricodificazione.

Questi termini possono lasciar credere che il testo da analizzare (in questo caso il film) sia “a chiave”, che possieda un suo “codice” di formazione, qualcosa di più vincolante della nozione di “linguaggio”. E in effetti, per molti versi è così. Ogni testo (ma il testo audiovisivo in modo particolare) possiede il suo “codice”, il suo impianto generativo e la sua struttura “espressiva” nel senso di: manifestazione degli schemi adottati per “trasferire” il *sensu* dalla profondità alla superficie.

La struttura profonda del film ha sempre a che fare con la costituzione del senso (con ciò che l’autore intende dire), così come la struttura superficiale ha a che fare con gli schemi di “esibizione” del senso attraverso una serie di modalizzazioni testuali osservabili, in un intreccio dinamico dei due livelli testuali. Le “regole di funzionamento” del testo non provvedono soltanto a organizzare il tessuto delle concatenazioni di superficie, a intrecciare i diversi livelli testuali in una “manifestazione” osservabile, ma provvedono ad agganciare significati contestuali e tematiche di fondo, materiali di natura diversa e forme espressive, figure del discorso e figure stilistiche, referenti e modalità semantiche dei diversi “punti di vista”.

Se si parte dall’idea che il film è dotato di una struttura narrativa, non per questo si deve dimenticare che tale struttura “narrativizza” elementi non-narrativi, senza per questo snaturarli o cancellarne la singolare pregnanza di senso che hanno in se stessi, in quanto “materiali” e in quanto forme diverse del discorso.

La narrazione filmica consiste propriamente nel montaggio delle inquadrature (e dei diversi episodi) secondo una linea di sviluppo

“orizzontale” e cronologica che segue la logica delle concatenazioni causali–temporali tipica del *racconto*. Il racconto non è riducibile alla concatenazione delle immagini secondo una linea di sviluppo nel tempo: non è riducibile alla narrazione. Il racconto è il risultato di una serie di operazioni “discorsive” che il montaggio provvede a organizzare nello spazio e nel tempo, poiché prima ancora di svilupparsi nel tempo il racconto apre uno spazio e si colloca in esso.

Le operazioni del racconto sono eterogenee, almeno quanto gli atti narrativi sembrano essere omogenei, o resi omogenei dalla “trama temporale”. Le operazioni del racconto forniscono le informazioni necessarie alla comprensione dell’azione (atto narrato), nonché la “rappresentazione” o raffigurazione di uno “stato delle cose” o *situazione*. Inoltre, le operazioni del racconto provvedono ad una serie di *atti discorsivi* che si differenziano dalla narrazione vera e propria, dall’azione narrata. Presentano “in diretta” i personaggi e l’ambiente (sia con la *descrizione verbale*, tipica della letteratura narrativa, sia con la *presentificazione visiva* tipica del film); procedono alla introspezione dei personaggi, per esempio con la voce fuori campo, che può appartenere sia al protagonista (narratore intradiegetico) sia a un personaggio-testimone, enunciato come tale o introdotto in forma impersonale che, in quest’ultimo caso, coincide con il “dispositivo” narrativo del film (narratore extradiegetico); introducono le considerazioni dell’autore e le digressioni, intrecciando variamente intreccio fondamentale e “intrighi” collaterali, fino alla digressione storico–geografica e antropologica, o d’altro genere; incastrano le azioni nei diversi *tempi-cornice* interni al tempo narrativo dominante; commentano e visualizzano diversi aspetti delle cose e della situazione, esponendo il punto di vista adottato in modo esplicito o implicito; analizzano dati e circostanze, e così via.

L’impalcatura logica della vicenda narrata è data dalla “fabula”, una sorta di architettura logica dell’azione e del suo senso; gli incastri degli episodi centrali e marginali nel tempo (nonché dei rispettivi tempi delle descrizioni, digressioni, commenti ecc.) sono dati dall’intreccio”, dalla tessitura dell’azione narrata; infine, il divario fra struttura narrativa e strutture discorsive delle descrizioni, delle digressioni, dei commenti

sposta la prospettiva su diversi “sfondi” dell’azione e della rappresentazione: dallo sfondo sociale alla situazione storica, dal costume alla analisi dei sentimenti, dalle abitudini dei personaggi al “codice” dell’epoca, dalle informazioni tecniche alle considerazioni dell’autore.

Il tempo diviene “modulare”, e si articola nei complessi rapporti fra tempi narrati (tempi dell’azione) e tempo della narrazione (tempo dell’atto narrativo). La variazione delle *durate* (degli episodi o delle digressioni) corrisponde al tempo dedicato allo sfondo sociale, all’ambiente del personaggio, alla somma di informazioni che l’autore vuole dare. La *durata* ha un ruolo fondamentale perché dà la misura dell’ampiezza del racconto e delle sue parti, così come la narrazione provvede a montare i diversi tempi (presente, anticipazioni, ritorni indietro, fino alla uscita dal tempo strettamente narrativo mediante le immagini soggettive dei desideri, sogni, ossessioni, timori, aspettative, previsioni e allucinazioni dei personaggi).

E’ evidente che questa serie di operazioni del racconto non costituisce solo la testualizzazione superficiale del film, ma intrattiene rapporti solidali con il *senso* e con le “materie” che sono adibite a *condensarlo*: volti, corpi, paesaggi, ambienti, manufatti, elementi atmosferici, suoni, rumori ecc. Il senso è la risorsa virtuale delle “materie” del film, così come le procedure di testualizzazione provvedono ad attualizzarlo secondo il determinato andamento dell’intreccio e delle figure del discorso. Il montaggio, ad esempio, non provvede soltanto alla concatenazione dei segmenti, alla sintassi temporale (e logica) del film; provvede a evidenziare un sentimento disgiungendo elementi della situazione e dell’azione, scorporando l’inquadratura con l’inserzione di un primo piano, o incorporando idealmente nell’inquadratura un pezzo di paesaggio che la “commenta”.

Queste sono le operazioni di decodificazione e ricodificazione dell’analisi, la quale ha il compito non solo di scomporre e ricomporre, ma di riformulare il “discorso del film”, di “tradurre” i diversi elementi materiali

e formali in *analisi del senso*, ovvero nella *esplicitazione di un senso implicito*.

Nella riformulazione l'analisi compie un notevole passo avanti verso la decifrazione del senso, e non solo verso la riproposizione dei "meccanismi" superficiali del film. E' in questo che si differenzia dalla descrizione e dalle sue caratteristiche tecniche di riproposizione verbale delle tecniche filmiche.

Se la *descrizione* può ancora soffermarsi sulla identificazione di alcune tecniche di strutturazione del tessuto di superficie del film (composizione dell'inquadratura, esame della "scena" e delle entrate/uscite dei personaggi, movimenti di macchina ecc.), la *riformulazione* ha il compito di rendere conto delle complesse relazioni fra una figura linguistica e il suo apporto sul piano del senso, fra una *panoramica* e il senso che assume lo "sguardo d'insieme": distaccato, critico, partecipe, ironico, puramente informativo. Così, la riformulazione comincia a intrecciarsi all'*interpretazione*, che ha l'obbligo di esporre non solo le conoscenze acquisite dall'analisi, ma il punto di vista dell'osservatore.

La riformulazione integra i diversi livelli dell'analisi (scomposizione, descrizione, esame delle procedure di testualizzazione del film), ma non procede ad altre operazioni di confronto fra il film e la tradizione, fra il film e l'autore, fra lo stile e i significati, fra il linguaggio e il posizionamento del senso da parte del film (dell'autore). Operazioni, queste, che spettano alla interpretazione.

3. L'INTERPRETAZIONE

L'*interpretazione* è un livello dell'analisi eminentemente *critico*. E' la fase del giudizio (né di gusto e né di valore), nel quale l'analista espone le sue considerazioni generali e specifiche sui diversi livelli del film.

L'interpretazione ha il compito di integrare il film con il discorso critico. Questo concerne il rapporto fra il film e il "genere" nel quale si iscrive, il rapporto fra il mondo del film e il mondo dell'autore, il rapporto fra testi (intertestualità) e fra stili e linguaggi.

L'interpretazione deve *scoprire*, così come l'analisi (la riformulazione) doveva *rivelare*. Deve scoprire il modo peculiare in cui il film costituisce il suo senso, così come deve scoprire i diversi livelli del senso. All'interpretazione compete il posizionamento del film in una *strategia del senso*. Di questa strategia fa parte l'intenzione primaria del film, non tanto la sua classificabilità mediante una etichetta più o meno indovinata.

Un film può essere molte cose e *una* cosa in maniera eminente. L'interpretazione deve scoprirlo e dirlo. Può darsi che la strategia di senso di un film consista nel gioco intertestuale fra i "precedenti" e il testo presente, e che questa strategia intertestuale vada nella direzione dell'omaggio, del calco, della "ripresa" di motivi e forme, della citazione irriverente o della parodia. L'interpretazione ha il compito di vedere al di là della struttura di superficie del film per coglierne il suo senso dominante, la sua strategia di fondo. Oppure, può darsi che il film sia dedicato interamente alla innovazione formale, o alla tematizzazione del mondo individuale dell'autore, o alla problematizzazione di questioni sociali e filosofiche. Insomma, può accadere che il film sia sperimentale, pedagogico, politico, ideologico, dissacratorio; che sia un *divertissement*, un modo dato all'autore per sopravvivere, una condanna della società o un esorcismo. Il film può essere commerciale, raffinato, intellettuale, poetico o triviale. L'interpretazione deve saper cogliere anche i problemi di realizzazione del film: sapere se il film è più o meno riuscito, se gli attori sono stati ben diretti, se lo stile e il linguaggio sono veramente originali o piattamente convenzionali. Il problema della "novità" o della "banalità" del film è un problema critico, e come tale spetta all'interpretazione, questo *atto sintetico* che porta a compimento l'analisi.

C'è il mondo rappresentato dal film (un individuo, un gruppo sociale, un fenomeno storico) e c'è il mondo dell'autore, del quale fanno parte tematiche individuali, linguaggio, competenze tecniche, cultura e stile.

L'interpretazione deve saper rendere conto di questo intreccio di interessi e di forme fra mondo rappresentato e testo.

Analogo discorso vale per le forme e i modi della rappresentazione: dalla competenza della messa in scena alle figure di linguaggio. L'interpretazione non può arrestarsi alla identificazione di un montaggio alternato (con valore narrativo o metaforico) o di un sofisticato gioco di carrelli, *dolly* e panoramiche. Deve pronunciarsi sul senso che questo modo di trattare le tecniche (questo linguaggio) coglie o non coglie; e deve anche pronunciarsi sulle ragioni di tale senso.

Il carrello ha sempre esiti diversi, poiché dipende dal senso che assume nell'idea generale del film, e non solo per come è impiegato. Può essere una procedura di dinamizzazione della sequenza, di inclusione dello spettatore nel movimento (movimento della mdp e movimento psicologico), di "trascinamento" dell'emozione. Ma può essere un "agente epico", un movimento corale di delineazione del campo visivo e del campo di inter-azione dell'autore e dello spettatore. Può infrangere l'effetto-finestra dell'inquadratura e entrare nel mondo rappresentato, oppure costeggiarlo e "corteggiarlo". Può, infine, essere la tecnica più adeguata per presentare ed esplorare gli spazi interconnessi del piano-sequenza. In ogni caso non è mai esclusivamente una tecnica o una figura stilistica o una "marca d'autore" (o di genere). Avrà sempre a che fare con il senso e con il movimento del senso (quasi a livello di "trasporto" dello spettatore al senso e del senso allo spettatore). Lo stesso vale per tutte le procedure formali del film, dalla recitazione degli attori alla illuminazione, dal "suono dell'inquadratura" alla "eloquenza di un volto".

Al di là della identificazione di questi livelli di senso delle procedure tecnico-stilistiche, l'interpretazione dovrà pronunciarsi sulla strategia del senso e sulla sua efficacia, anche quando si volge contro l'ideologia dell'interprete.

II

LA CORNICE E IL DIPINTO

L'analisi del film e l'effetto-sfondo dei "generi cinematografici".

1. *Sfondo, cornice, genere e testo*

La ricostruzione dello “sfondo” contro cui proiettare l’oggetto in esame (e il discorso che lo concerne) è il primo atto *pragmatico*, anche se non sempre consapevole, della analisi del film.

L’idea di “sfondo” consente anche di affrontare con maggiore elasticità i problemi inerenti la classificazione per “generi”, dal momento che possiamo considerare lo “sfondo” come una *superficie di iscrizione* sia del film e sia del suo genere di appartenenza. Ad esempio, lo “sfondo sociale” del film è una superficie di iscrizione dei significati che trascende la “classe” del quale il film è membro, dato che si può rintracciare un significato sociale tanto nel *western* quanto nel *gangster film*, per cui il rapporto film-società non viene più visto in termini di “genere” (il “film sociale”) bensì in termini di emergenza dello sfondo sia rispetto al film e sia rispetto al genere di riferimento del film. Questo fenomeno spiega, fra l’altro, le difficoltà di classificazione dei film e di identificazione del loro genere, non solo perché vi possono essere film che contaminano elementi di generi diversi, ma perché molte volte lo sfondo prevale sulla configurazione dei tratti individuali del film, fino al punto da essere scambiato come una intelaiatura di “marche di genere”. E’ infatti evidente che solo impropriamente si può parlare di “film sociale” come di un film il cui “genere” sarebbe la società, per cui si attribuisce la marca di genere a una serie di motivi e di intenti del film (e dell’autore) che riguardano, semmai, i particolari *accenti* del film indipendentemente dal genere di riferimento.

Se prendiamo in considerazione lo sfondo in una accezione meno metaforica, ci rendiamo conto del profondo legame esistente fra i diversi piani di costruzione del film e i modi di incorniciare situazioni e ambienti in relazione ai personaggi, all’intreccio e ai motivi tematici e stilistici.

Lo sfondo costituisce la superficie di iscrizione dei caratteri spaziali e ambientali di una situazione, sia che si tratti della apertura di campo del *western* e sia che si tratti della scacchiera della commedia (perfino di quella particolare scatola magica che è la commedia musicale). Lo sfondo nel *western* non è soltanto il grande spazio aperto della prateria, delle

montagne e del cielo; è anche l'orizzonte mobile, continuamente ridisegnato, dell'avventura, del viaggio, dell'inseguimento e della fuga. In un certo senso, il *western* nasce come possibilità di stabilire cornici nel rapporto fra figura e sfondo, fra uomo e paesaggio, fra l'interno e l'esterno di una cultura, fra identità e alterità. Così come la commedia nasce dalla possibilità di mobilitare i pezzi sulla "scacchiera" della vita quotidiana, nella città, nel quartiere, nella casa e negli spazi interiori dell'individuo in relazione agli altri. Lo sfondo della commedia (sfondo spaziale, sociale, psicologico) è la scacchiera ben delineata della cultura, con le figure (i personaggi) che ridisegnano continuamente le cornici dei rapporti, dei valori, degli affetti e dei saperi intersoggettivi. Lo sfondo della commedia musicale è la grande casa del teatro che assorbe l'esterno e lo restituisce come coreografia, grande set del meraviglioso e del sogno che non può essere mai rinchiuso nello spazio convenzionale del palcoscenico.

In altre parole, lo sfondo è lo spazio di iscrizione della cornice, mediante la quale si cominciano a riquadrare ambienti e paesaggi, modalità dell'azione e tipologie dell'intreccio, personaggi e desideri, temi e motivi del film. Ogni ambiente può essere definito a partire dalla cornice con la quale si mette in rapporto con lo sfondo, di modo che lo sfondo risulta di volta in volta come il grande fuoricampo del "genere", ma anche come la superficie di iscrizione delle cornici di genere. Infatti, dipende in gran parte dal modo in cui si incornicia lo sfondo la possibilità di identificare un genere, un sottogenere, un filone, un "giacimento" del cinema. Il filone del "western psicologico" è identificabile più agevolmente in ragione delle sue cornici spaziali che in ragione dei suoi caratteri socio-individuali. Se c'è più "psicologia" in *Un dollaro d'onore* che in *Ombre rosse*, ciò dipende in gran parte dallo spostamento delle cornici che delimitano lo sfondo e dalla focalizzazione sull'ambiente chiuso e sul comportamento dell'individuo in clausura. C'è altrettanta "psicologia" in *Sentieri selvaggi* o in *Corvo rosso non avrai il mio scalpo*, ma i grandi spazi, l'attraversamento delle frontiere, la caccia e la mobilità ininterrotta dell'individuo nel paesaggio non pone l'accento su quel particolare spazio chiuso che è l'interiorità del soggetto e la scacchiera più delimitata dei comportamenti. La cornice, pertanto, non solo consente di stabilire un

rapporto visibile fra spazi (lo sfondo e lo spazio dell'azione), ma consente soprattutto di inscrivere nello spazio le marche di genere, poiché l'uso degli spazi definisce il carattere dell'azione, così come il carattere degli spazi (ambienti) definisce le tipologie degli intrecci, l'"intrigo" che pone in competizione i personaggi in base ad una situazione data (e la situazione è data sia in termini ambientali e sia in termini psicologici). Il "genere" è la risultante di questo complesso gioco di piani: sfondo, cornice, situazione, personaggi, intreccio.

In un altro senso (metaforico) la cornice è ciò che consente la definizione di un "genere", posto che un genere è anche la classe di iscrizione dei suoi membri (i film, i testi), e che questa classe è delimitata da una cornice o confine che la separa da altre classi. La commistione di generi è anche una commistione di spazi e ambienti, di sfondi e cornici, di situazioni e personaggi, di temi e motivi. Che cos'è il film "fantapolitico" se non una commistione di spazi, ambienti, cornici, personaggi e intrecci del film di fantastico e del film politico, e non soltanto una ibridazione di temi, motivi, significati? Nel film "fantapolitico" è stata infranta la barriera della realtà, e ciò è stato possibile perché il rapporto fra sfondo e cornice è saltato. Lo sfondo del film politico è la realtà della storia e della cronaca: la realtà accertata dalla storia o menzionata dalla cronaca. La sua cornice è lo spazio dell'azione politica, sia esso lo spazio istituzionale delle assemblee rappresentative o lo spazio dell'azione diretta sugli individui. Lo sfondo del film fantastico è lo spazio aperto al di là della realtà e le sue cornici ridefiniscono di volta in volta la natura di questo spazio (spazio interstellare, spazio dell'immaginario sociale, spazio dell'allucinazione o del viaggio dentro il corpo, fino all'orrore del disfacimento fisiologico e mentale). Nel film "fantapolitico", il gioco di nuovi incorniciamenti degli spazi crea un ambiente intermedio e indefinito, a metà fra la realtà e l'immaginazione, fra la storia e il sogno, fra la cronaca e il suo prolungamento nel futuro. Il genere misto che ne risulta non è soltanto un miscuglio tematico, ma un ibrido spaziale e temporale, in cui i personaggi (uomini, fantasmi, larve o robot) si muovono su sfondi ibridati e percorrono

cornici che ridisegnano continuamente i confini della finzione e della credenza, dell'illusione e della possibilità, del veridico e dell'incerto.

In luogo di considerare il genere come una classe logico-formale, ecco che si può considerare come uno spazio di iscrizione di cornici, ambienti, situazioni, personaggi e intrecci.

2. Il prototipo, l'esemplare, il modello

Il "genere" (letterario, teatrale, cinemaografico, ma anche pittorico, scultoreo o fotografico) è una *repertorio* di elementi ricorrenti nelle singole opere, ma questi elementi sono di natura diversa. Possono essere elementi *tematici* (a loro volta articolati in "motivi" e "aspetti"), elementi *modali*, elementi *strutturali*, elementi *stilistici*, *modi di produzione* e altri ancora.

L'identificazione dei generi (e delle loro commistioni) è connessa alla capacità di individuare gli elementi ricorrenti di un determinato gruppo di opere, ma anche alla capacità di avere un quadro soddisfacente di elementi caratteristici e di isolarli (nonché di cogliere le loro interconnessioni). Ad esempio, vi sono temi caratteristici della commedia (lo scontro fra generazioni, fra mondi vecchi e nuovi, fra donne e uomini, fra modi di concepire la vita e il costume), ma anche stili, strutture e modi di produzione tali per cui il gioco d'incastri della commedia "alla Feydeau" è profondamente diverso dal gioco di maschere della commedia "all'italiana", così come sono diversi i significati e la destinazione sociale di queste due forme commediche. Vi sono generi i cui elementi tematici sono dipendenti da elementi stilistici (per esempio, il cinema espressionista tedesco, dove il gioco fra luce e ombra è il conduttore "fisico" del conflitto fra il male e il bene, fra il demoniaco e l'angelico). Vi sono generi identificabili in base ai *modi compositivi*, per esempio la commedia sofisticata americana, dove la descrizione d'ambiente, la modulazione dei personaggi e il dialogo sono determinanti, così come è determinante il gioco fra attori (*modo di produzione*). Vi sono generi caratterizzati dalla struttura del "discorso filmico", per cui si riconosce immediatamente la

differenza fra un poliziesco e un film d'avventura per le modulazioni strutturali che assume l'"azione" (struttura narrativa). Vi sono generi caratterizzati in modo determinante da luoghi, ambienti, situazioni (materiali e filmici), come ad esempio il western, il film storico, il "giallo psicologico", e così via.

Ciò significa che solo in maniera superficiale si può considerare il genere come un "contenitore" di elementi. Il concetto di "repertorio" è più efficace, poiché un repertorio è basato su una corrispondenza biunivoca fra una serie di elementi materiali e una serie di aspetti semantici. Il repertorio non è un codice, ma una lista di elementi a ciascuno dei quali corrisponde una possibilità di significazione.

E' da questo intreccio di fattori che nasce quella sintesi di elementi, forme, linguaggi che è il "genere".

Ma è anche vero che il "genere" si pone come un modello di riconoscimento dei tratti caratteristici di una serie (o gruppo) di opere, così come si pone come un modello di produzione di un'opera in base a determinati caratteri che si vogliono ottenere.

E' evidente che il termine "modello" assume una funzione diversa per l'analista-interprete e per il produttore. Per l'analista è uno schema ideale di *identificazione*, di attribuzione di un'opera ad una certa "classe" (o gruppo) che presenta determinati caratteri, in base ai quali "classificare" (in maniera più o meno raffinata) un testo. Per il produttore (il cineasta) è uno *schema pragmatico* (un repertorio di usi e norme più o meno vincolanti) che gli consente di orientare i significati verso l'interpretazione che vuole ottenere (è uno strumento comunicativo, di *riferimento* per ottenere un certo risultato). Da questo punto di vista, il "genere" in quanto *modello* è l'intermediario fra la produzione del film e l'interpretazione, ovvero fra il cineasta e il pubblico. E' un modello che orienta l'interpretazione poiché è stato un modello che ha orientato la produzione.

Ogni "modello" nasce da due diverse forme di schematizzazione. Può essere "estratto" da un *prototipo*, da una singola opera alla quale vengono riconosciuti caratteri e aspetti da assumere come i "precedenti" di una

serie (di modo che l'opera in questione appare come un "archetipo"); oppure può essere ricostruito in base all'esame di un repertorio di elementi ricorrenti rintracciati in gruppi di opere che hanno un'"aria di famiglia". Nel primo caso, l'opera (irripetibile nella sua singolarità) viene assunta come "testa di serie", come un "originale" da cui ricavare lo "stampo" per produrre (quasi "per derivazione") non tanto delle "copie" quanto delle "varianti"; nel secondo caso, l'opera viene prodotta come "esemplare" di un modo di produzione stabilito in precedenza, come elemento seriale di una "generazione" stabilita sulla base di un "repertorio" ricavato a posteriori, come schema desunto da una analisi "grammaticale" degli elementi presenti in uno o più prototipi.

Detto nei termini della semiotica della cultura, si possono avere processi di produzione per *imitazione di testi* assunti come "precedenti", oppure processi di produzione per *esecuzione di regole* fissate in una "grammatica". E' come quando si apprende una lingua. Si può apprendere per imitazione dei testi (gli enunciati), o si può apprendere attraverso l'"applicazione" di una grammatica assunta come schema generale della lingua. Infatti, sotto determinati profili, anche la lingua può essere intesa come un "genere": un "genere dell'espressione" che ha forti legami strutturali con i "generi del contenuto".

3. Generi, sottogeneri, filoni e ibridi

Ogni "genere" ha una determinata *estensione*, nel senso che copre una certa "area" del contenuto e dell'espressione, così come ha dei limiti, dei confini, che lo separano da altri generi limitrofi o distanti. E' sempre possibile tracciare una "mappa" dei generi, a patto che si tengano ben presenti i caratteri intrinseci e i tratti differenziali ad ogni ordine e grado di "etichettatura" del genere in base ai suoi elementi tipici.

Ci si può chiedere se il genere sia qualcosa di molto generale o di molto "tipico". Probabilmente, ogni genere è identificabile in base ai caratteri *comuni* a molte opere (base "generica" del genere) ma anche in

base ai caratteri *tipici* di ogni singola opera (tipicità del genere). La nozione di “tipo” appare, dunque, come una specificazione della nozione di “genere”. Il “tipo” indica anche una serie di caratteristiche intermedie fra il genere e l’opera (fra il genere e un gruppo ristretto di opere che ad esso si richiamano). Ci sono opere che “esemplificano” i caratteri generali di un genere, e ci sono opere che “esemplificano” i caratteri tipici di una determinata sottoclasse all’interno del genere.

La “commedia sofisticata” americana è un sottogenere della commedia contrassegnato da alcuni tratti tipici di “declinazione” del genere. E così il “*western* all’italiana”, che è un sottogenere del *western* caratterizzato da peculiari procedure di “declinazione” del *western*: manierismo formale, caricatura dei personaggi, amplificazione – spesso in direzione parodistica – delle situazioni tipiche del *western*, esasperazione stilistica (tempi lunghi, eccesso di primi piani, violenza spettacolare ecc.). Il *tipico* rappresenta una “iper-focalizzazione” dei caratteri ricorrenti del genere, così come la “varietà” rappresenta una “deviazione” dal tipico, fino alla commistione di generi e tipi diversi.

Il *filone* è, a sua volta, una “varietà” del genere e una sua *falda interna* costituita da elementi misti, derivati o da una iper-caratterizzazione di alcuni tratti del genere o dalla commistione di tratti provenienti da generi (e filoni) diversi. La “commedia di costume” è certamente una “varietà” della commedia, caratterizzata dall’accento posto su elementi tipici della società rappresentata; così come la *slapstick comedy* è un filone della commedia, caratterizzato da alcuni elementi di varia derivazione, come, per esempio, il circo e il *music-hall*.

Ci sono, infine, opere e autori difficilmente classificabili in un genere, un sottogenere o un filone. Prendiamo, ad esempio, Buster Keaton. La sua opera si iscrive certamente sullo sfondo della commedia, ma utilizzando pressoché tutti gli elementi caratteristici di diversi sottogeneri comici, dalla *screwball comedy* alla commedia sentimentale, dal *music-hall* alla commedia di situazione, con in più molti elementi tratti da altri generi (epico, avventuroso, poliziesco), che vengono adattati ad una raffinatissima trama eroicomico o tragicomico. L’opera di Buster Keaton

non può essere “ridotta” al genere comico per la notevole complessità dei riferimenti ad altri generi e per la modulazione interna della comicità che assume spesso tinte “metafisiche” e stilemi epico–avventurosi. L’opera dei grandi autori spesso fa “genere a sé”, a causa di una declinazione personalissima di contenuti, linguaggi, forme tipiche di molteplice derivazione da forme generiche.

L’*ibrido* è una commistione di diversi generi e sottogeneri. E’ spesso costituito in base a caratteri più formali che di contenuto, di modo che si assiste ad una consistente manipolazione stilistica dei tratti tipici di un genere o di un sottogenere. *Ibridi* sono *E.T.*, *Duel*, *Blade Runner*, *Cuore selvaggio*, *Divorzio all’italiana*, i film di Godard, e, naturalmente *Pulp Fiction*.

Si possono “ibridare” generi e stili, modelli e filoni, forme e contenuti. Ogni volta che un determinato repertorio di contenuti viene espresso nelle forme di un altro repertorio, si ha una *ibridazione stilistica* (per esempio, il film di samurai “travestito” in film *western*, in maniera tale che la *forma–western* esprima i contenuti tipici della *forma–samurai*). Ogni volta che un determinato repertorio di contenuti viene immesso in un genere caratterizzato da altri contenuti, si ha una *ibridazione di senso* (caso tipico: la commedia epico-drammatica italiana, che fonde i contenuti del dramma sociale con i contenuti del comico).

Il “travestimento” è senza dubbio una pratica eminente di ibridazione che fa leva sulla deformazione dei contenuti di un genere e sulla immissione di stili e contenuti di un genere diverso (caso tipico: *Viale del tramonto* di Billy Wilder, che opera una serie di “travestimenti” stilistici e di contenuto, a partire dalla commedia sociale a sfondo poliziesco, per finire con le velature del film *noir* applicate ad una forma peculiare di “cinema sul cinema”).

Il “travestimento” è di solito impiegato nella parodia per mettere in risalto i tratti tipici di un genere o di un filone, ricavandone un ibrido che trascende generi e filoni, o che addirittura aspira a scavare una nuova “falda” nei generi (la commedia musicale mette spesso in atto

“travestimenti” dei generi, dalla commedia sentimentale al poliziesco; ma anche alcuni western sono “travestimenti” di altri generi, prima ancora che essere distorsioni del loro genere, come, ad esempio, *Giù la testa* di Sergio Leone, o *Il mucchio selvaggio* di Sam Peckinpah, che sono per molti aspetti “travestimenti” dei film di guerra). *Pulp Fiction* di Tarantino è un continuato “travestimento” di generi iscritti in altri generi: gangster film, film sociale, fantascienza applicata alla realtà quotidiana, forme stilistiche liminali derivanti dalla letteratura poliziesca degli anni 30 e dalla letteratura di basso consumo, in un calderone di *clichés* e di linguaggi riorganizzati in un vero e proprio “dramma di stereotipi”.