
Gli ultimi anni hanno visto una svolta sensibile nel campo degli studi sul cinema e in particolare nel campo delle analisi del film. Il tipo di 'lettura' più diffuso, quello che puntava da un lato a ricostruire il sistema significante di un'opera o di un suo brano, dall'altro a individuare l'insieme delle possibilità espressive offerte dal linguaggio audiovisivo, è andato infatti in crisi. Ciò è avvenuto per parecchie ragioni. Innanzitutto c'è stato l'esaurirsi della carica di novità insita in una tale operazione, e il sorgere di una certa routine. Poi c'è stata la frustrazione legata al fatto che nessun sistema significante risultava del tutto esauriente, così come nessuna lista di possibilità espressive risultava chiusa una volta per tutte. Soprattutto c'è stato il tramonto dei due concetti-chiave su cui un tale approccio poggiava, rispettivamente il concetto di *segno* (era infatti un'organizzazione di segni che si andava in definitiva a ricostruire) e il concetto di *codice* (era infatti l'esistenza e la composizione dei diversi codici che in definitiva si voleva individuare). In questo senso possiamo ben dire che la crisi di questo tipo di 'lettura' ha coinciso con la crisi del quadro teorico in cui essa si iscriveva, e cioè dello strutturalismo.

Una simile situazione ha liberato, a metà degli anni settanta, tutta una serie di nuove esperienze. Pensiamo all'intervento di territori paralleli alla semiotica. È di questo periodo l'affermarsi della 'lettura' psicanalitica, attenta sia al valore di certe figure tematiche ricorrenti nei film di un dato genere o di una data epoca, sia al funzionamento della macchina cinematografica nel suo complesso, specie nei suoi rapporti con il dispositivo mentale e affettivo dello spettatore. È ancora di questo periodo l'avanzare della 'lettura' filologica, impegnata nella ricostruzione delle opere nella loro 'versione originale', nel calcolo delle varianti, nel restauro. Infine è di questo periodo l'imporre della 'lettura' sociologica, tesa a ricostruire la 'mentalità' di cui ciascun film è spia, o il 'visibile' che ogni società costruisce e propaga.

Simili esperienze parallele hanno contribuito, più o meno direttamente, alla maturazione di un approccio che nel frattempo si era venuto contrapponendo all'impresa strutturalista, e che esce allo scoperto con l'avvio degli anni ottanta. Con esso non si punta più l'attenzione su ciò che in un film c'è o potrebbe esserci, ma sulle ragioni di tali presenze; non più sulle strutture di un'opera, ma sulle dinamiche comunicative che la attraversano e la sostengono; non più sui segni e i relativi codici, ma sul funzionamento di un *testo*. La parola 'testo' è importante: l'approccio che sopravviene, oltre a risentire dei contributi esterni alla semiotica di cui s'è detto, è in sintonia con la svolta realizzatasi all'interno del campo grazie all'avvento delle diverse teorie testuali. Gli obiettivi che le nuove 'letture' del film si pongono sono infatti quelli tipici dell'approccio testualista: si studiano i modi in cui la rappresentazione dà conto di chi la conduce e di colui al quale si rivolge; o le maniere attraverso cui un'immagine si pone al centro di un sistema di riferimenti intertestuali; o i passi grazie a cui l'universo raffigurato diventa un vero e proprio mondo possibile. L'analisi del film appare allora doppiamente 'testuale': perché affronta il testo filmico, e perché si domanda in che senso il film è un testo.

Questi sviluppi della ricerca hanno avuto ampi riflessi sia in Italia che in Francia: anzi, attorno ad essa si è sviluppato un ampio dibattito che ha visto gli studiosi dei due paesi ritagliarsi un ruolo preciso. Basta pensare alla funzione che hanno ormai riviste come *Iris* e *Hors Cadre*, o gli Incontri annuali ad Urbino promossi, in collaborazione con il Centro, dalla Mostra Internazionale del Nuovo Cinema. Di qui l'idea di invitare alcuni studiosi dei due paesi a misurarsi sul tema proponendo una propria analisi filmica, una riflessione sui metodi, gli scopi e i limiti di un simile esercizio, ed una indicazione degli argomenti che paiono più caldi. Gli ultimi due interventi, di protagonisti ormai 'storici' dell'analisi filmica, mirano a collegare il presente con la tradizione di questi studi. Il panorama non pretende certo d'essere completo: i materiali qui raccolti tuttavia riescono a ben testimoniare lo stato della questione.

Roger Odin
Neighbours di Norman Mac Laren:
un film-favola

Gli analisti di film concorderanno, credo, sul fatto che analizzare un film significa render conto di una sua lettura. Semmai, i problemi nascono nel momento in cui ci si chiede di quale lettura l'analista deve render conto. Ora non esiste una risposta adeguata ad una simile domanda; o — il che è lo stesso — ne esistono infinite. Il fatto è che ogni lettura dipende esclusivamente dagli obbiettivi che si fissa il ricercatore, e dunque non si vedono altri criteri di valutazione di un'analisi che quello della sua *coerenza interna* e quello della sua capacità di integrare tutti gli elementi pertinenti sull'asse della lettura scelta (criterio dell'*esaustività*).¹ Ma questi due criteri possono anche essere legittimamente rifiutati se l'analista decide di compiere una lettura 'associativa' — nel senso in cui si parla in psicanalisi di 'associazioni libere' —, che privilegi l'affiorare del primario sui processi di secondarizzazione.²

Un altro modo di affrontare la questione consiste nel riconoscere che analizzare un film significa sempre *costruire* un *lettore teorico*. In questo senso, ogni analisi dovrebbe cominciare indicando le modalità di costruzione del *suo* lettore.

La mia opzione consisterà nel costruire il mio 'lettore teorico' il più vicino possibile al *lettore dominante* nello spazio cinematografico occidentale, ben sapendo che la lettura operata da questo lettore non corrisponderà mai alla lettura effettuata da uno spettatore in carne ed ossa, da un *lettore empirico*, neppure a quella di quel lettore empirico rappresentato dall'analista del film stesso.³

Prenderemo dunque come lettore teorico: 1. un lettore già costituito in *lettore di film*, cioè un lettore che sa cos'è un film, e che conosce a sufficienza il linguaggio cinematografico da caricare di significati intellettivi e affettivi le tracce luminose e le vibrazioni sonore che vede e che sente; 2. un lettore che ha interiorizzato la consegna dell'istituzione cinematografica dominante (la quale a sua volta riflette una consegna culturale con un campo d'applicazione più vasto del

cinema), e cioè la consegna della *finzionalizzazione*:⁴ vedere un film seguendo una tale consegna è disporsi a 'credere' durante la proiezione alla realtà della diegesi proposta dal film,⁵ oltre che a 'vibrare' e ad 'avanzare' al ritmo degli avvenimenti raccontati (ho descritto questo secondo movimento altrove, con il nome di 'messa in fase').⁶ La forza di questa consegna alla finzione è tale che se per una ragione o per l'altra non è soddisfatta, la comunicazione filmica rischia di interrompersi. È la pregnanza di una simile consegna che spiega il disprezzo verso i film documentari (considerarli noiosi non è che un modo di interrompere la comunicazione)⁷ e le difficoltà dei film sperimentali a trovare un pubblico più largo della piccola cerchia degli iniziati. Un film che non appartiene all'insieme dei film di finzione ha qualche possibilità di funzionare solo se: 1. una *consegna istituzionale esterna forte* viene a far cambiare al lettore la sua posizione di lettore della finzione (ad esempio, ciò si produce quando un film documentario è proiettato in ambito scolastico — la consegna della lettura documentarizzante è allora imposta dall'istituzione stessa; o quando un film sperimentale passa in una sala specializzata — si ha allora la produzione di una consegna alla lettura 'artistica');⁸ 2. se il film utilizza in proprio una *strategia* che conduca il lettore a cambiare di posizione (ma l'operazione non è separata dalla precedente: il cambio di posizione s'effettua al meglio quando intervengono entrambe).

Cercherò di mostrare come il film di Norman Mac Laren *Neighbours* (1952, 16 mm colori, sonoro, 8 minuti; con Jean Paul Ladouceur e Grant Munro) programmi il passaggio da una consegna alla lettura finzionalizzante quale è iscritta in ciascuno di noi, lettori occidentali, ad una lettura che proporrei di chiamare *lettura favolistica* (o *esemplarizzante*).⁹

Riassunto del film

Due vicini vivono in pace e in reciproco accordo. Improvvisamente, al centro del terreno in cui si trovano le loro case, spunta un fiore. Questo fiore ha un profumo talmente delizioso, e che suscita in chi lo aspira una tale euforia, che ciascuno dei due vicini vuole possederlo per sé. Segue dunque una discussione per stabilire i confini delle due proprietà... si viene presto alle mani... ed è subito guerra aperta, con la conseguenza assurda ma ineluttabile della distruzione del fiore e della morte dei due vicini. Ironia finale: due fiori identici ai primi arrivano a posarsi sulla tomba di ciascuno dei personaggi.

I titoli di testa

Sono insieme i titoli di testa di un film di finzione (ci indicano i nomi dei due attori che recitano nel film) e di un film d'animazione (sono scritti a mano su di uno sfondo disegnato a piccoli fiori). In questa loro ambiguità essi operano una prima destabilizzazione della nostra

posizione di lettori di finzione, senza tuttavia esplicitarne un'altra. Da notare anche l'assenza del titolo specifico del film: un tale rifiuto ad orientare la nostra attesa finisce — un po' paradossalmente — con l'orientarla meglio: questo scarto rispetto alle norme dei titoli di testa¹⁰ funziona come un avvertimento a non aspettarci un film di fattura tradizionale.

La messa in discorso

Tuttavia la prima immagine del film potrebbe ben appartenere ad un film di finzione: un prato il cui orizzonte è occupato da una fila d'alberi. Si tratta di un *décor* realistico (una fotografia), fin banale, e un po' troppo vuoto (il prato occupa i due terzi dell'immagine): ma è proprio questo vuoto che chiede d'essere riempito, e capiamo bene che quel che lo riempirà sarà determinante per il nostro posizionamento nel seguito del film. Infatti, dopo qualche secondo d'attesa, due cassette identiche e simmetriche, dipinte in modo estremamente stilizzato, entrano dai due lati dell'immagine e si pongono ad eguale distanza dal suo asse centrale.

L'intervento di questi elementi disegnati in un quadro realistico provoca una rottura: rottura tanto più forte se si pensa che tali elementi si muovono addirittura da soli. Ormai lo spettatore sa cosa seguire: al posto di una diegesi offerta alla sua credenza c'è un universo di segni che egli deve decifrare.

Poi davanti a ciascuna cassetta spuntano delle sedie a sdraio che scivolando vengono ad aprirsi in primo piano: due personaggi vi si trovano seduti come per magia, immersi nella lettura del loro giornale. I titoli, che si possono leggere distintamente, sono costituiti da slogan che si richiamano in una perfetta costruzione a chiasmo: «Peace certain if no War», «War certain if no Peace»...

Non si saprebbe insistere più chiaramente sull'intervento di un Enunciatore-organizzatore: c'è l'apparizione di elementi del *décor* e di personaggi in un modo non conforme alla logica del nostro mondo, ma pur sempre seguendo un processo strettamente regolato; c'è la delimitazione all'interno del prato di due spazi rigorosamente simmetrici; c'è infine la costruzione d'un mondo rarefatto, ridotto agli elementi essenziali da comunicare («Si tratta di due vicini»).

In realtà quello cui assistiamo è la trasformazione dello spazio *diegetico* posto nei primi secondi del film (il prato) in uno spazio *discorsivo* in cui il *dire* vince sul *vedere*, il *significare* sul *rappresentare*, e dunque, per lo spettatore, il *comprendere* sul *credere*. Tutti i 'trucchi' del film — e ce ne saranno numerosi — appaiono così non come dei fatti diegetici, ma come dei fatti di discorso.¹¹ I personaggi possono spostarsi senza muovere le gambe, scivolare sull'erba, volteggiare come farfalle: queste azioni non saranno prese per se stesse, ma per quello che significano. Oltretutto qui il passaggio al discorsivo s'effettua attraverso un riferimento diretto a delle metafore linguistiche che le azioni visualizzano nella loro letteralità: «planare», «essere nelle nu-

vole», «essere al settimo cielo».

È questa utilizzazione 'linguistica' dei trucchi che spiega come essi non producano né un effetto fantastico, né un effetto meraviglioso. Il mondo che noi vediamo sullo schermo è retto da leggi diverse dalle nostre, ma non è un 'altrove' in cui possiamo credere; questo mondo 'altro' non è un 'altro mondo', ma uno *spazio simbolico*; e — certo non ci si sbaglia — è il nostro mondo che questo spazio raffigura.

L'operazione di generalizzazione

La messa in discorso non basta a produrre una lettura favolistica. Perché si abbia quest'ultima, bisogna arrivare a capire che quanto vien detto non concerne solo i due personaggi di cui viene raccontata la storia — che cioè non si tratta di un *caso unico* —, ma che siamo di fronte ad un *esempio* dal valore generale. È questo passaggio dal particolare al generale che fonda la favola.

Ora questa operazione di generalizzazione è assai delicata al cinema, visto che l'immagine fotografica non possiede nulla d'equivalente ai termini generici, e neppure ai lessemi delle lingue naturali: con l'immagine fotografica siamo nel regno dell'unicità e della specificità (una fotografia è sempre la rappresentazione di qualcosa di particolare: quest'oggetto, ripreso in questo momento, in questo contesto, ecc.). È giusto dunque analizzare come Mac Laren ha superato una tale difficoltà. Le procedure utilizzate sono diverse:

1. *Il ricorso all'immagine disegnata.* Ciò rende possibile la selezione dei tratti pertinenti della rappresentazione, e dunque la produzione di una rappresentazione schematica meno particolarizzante che la rappresentazione ottenuta tramite fotografia. In genere, si fa appunto ricorso all'immagine disegnata anziché alla fotografia (nei cataloghi, nelle illustrazioni scolastiche o scientifiche) quando si vuole rinviare ad una classe d'oggetti. È quello che qui succede con le cassette: esse non puntano a rappresentare nella loro specificità la casa del signor X o del signor Y, ma a designare una certa classe di case (l'effetto di rinvio ad una classe è ulteriormente rinforzato dal fatto che le due cassette sono identiche, anche se orientate in senso inverso).

2. *La stereotipia.* Nel linguaggio delle immagini lo stereotipo è senza dubbio il più vicino al lessema linguistico (senza tuttavia esserne l'omologo stretto). Che cos'è infatti uno stereotipo se non la struttura semica minimale riconosciuta da un insieme di individui come sufficiente per assicurare l'identificazione del rappresentato? Questo procedimento interviene in almeno due casi in *Neighbours*: nelle cassette e nei personaggi. Per le cassette, la rappresentazione utilizzata da Mac Laren è assai vicina a quella che i bambini producono 'spontaneamente' quando si domanda loro di disegnare una casa; io stesso ho constatato, nel corso della realizzazione di un film sull'immagine

della città, che questa rappresentazione appare quale risposta all'invito di disegnare la propria casa anche se i bambini abitano in un grande condominio o in un grattacielo;¹² questo stereotipo funziona dunque come segno pressoché arbitrario della nozione di casa; ed esso ci fa passare dal significato 'casa individuale' al significato generale 'casa'.

Per quel che riguarda i personaggi, il loro grado di stereotipia è indubbiamente minore che per le case, visto che sono interpretati da attori in carne ed ossa; essi tuttavia corrispondono all'immagine che ci si può fare di due gentiluomini inglesi appena alzati la mattina, già in tenuta formale (camicia bianca, cravatta o fiocco), con la loro brava pipa, l'uno con i baffi, ed entrambi intenti nella lettura del giornale, la prima attività di un inglese che si rispetti... Grazie alla stereotipia, questi due personaggi arrivano così a rappresentare una *categoria* di personaggi.

3. *L'immagine-valigia.* Appena apparso, il fiore effettua una sorta di danza di seduzione; del resto la sua forma evoca una silhouette umana (il fiore=la testa; il gambo=il corpo; le foglie=le membra). Due significanti, l'uno puramente ironico, l'altro insieme cinesio e iconico, che rinviano a due significati distinti, il fiore, la donna, entrano in intersezione:

Se (iconico)

So: fiore



Se (cinesico+iconico)

So: donna

È la struttura dell'immagine valigia.¹³

Notiamo che in quest'immagine-valigia il significato 'fiore' vince sul significato 'donna': è a partire dal fiore che si costruisce l'immagine della donna; dunque siamo davanti ad un 'fiore donna' più che ad una 'donna fiore'. In ogni caso si sviluppa un processo di *serializzazione*:¹⁴ questo fiore è anche il simbolo di una donna...

4. *La sineddoche generalizzante.* I due significati prodotti dall'immagine-valigia hanno in comune una struttura semica esplicitata dalla reazione dei personaggi: questi testimoniano della capacità del 'fiore donna' di suscitare il desiderio e di soddisfarlo. Il 'fiore donna' arriva così a significare, attraverso una sineddoche generalizzante, «ogni oggetto essenzialmente desiderabile», «tutto ciò per cui si prova un violento desiderio di possesso». Il processo di serializzazione iniziato dall'immagine-valigia (fiore→donna) si completa così in un processo di *categorizzazione*.

5. *La deviazione attraverso il linguistico.* Il fiore che semina la discordia tra i vicini non è un fiore qualunque. Chi ha anche vaghe conoscenze di botanica, vi riconosce una calendola: e in inglese, il suo nome è ricco di echi rispetto alla situazione raffigurata dato che in

«pacific» possiamo ben vedere un'antifrasi ironica, e in «marigold» l'evocazione della donna dea, dell'oro, della religione, insomma di tutte le cose che sono state, sono e saranno fonti di conflitto.

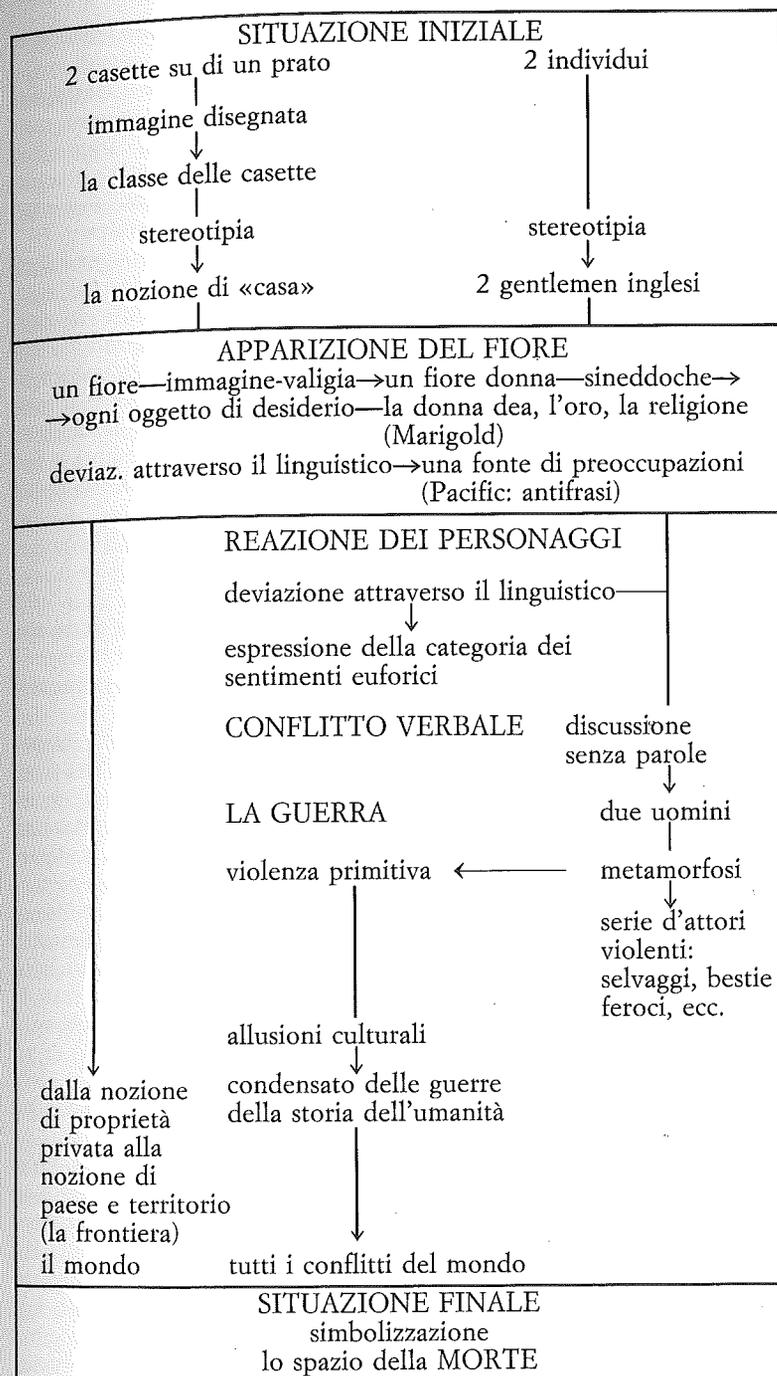
D'altra parte i gesti che esprimono le reazioni degli uomini all'apparizione del fiore non corrispondono in nulla a quelli che potremmo trovare in un film realistico: non solo violano la logica del nostro mondo (i personaggi volano, planano, ecc.), ma — lo abbiamo visto — rappresentano la traduzione letterale d'espressioni metaforiche. Ora questi cinémi, sostituiti di sintagmi fissi, non sono adatti a descrivere le sfumature di sentimento provate da ciascuno dei due personaggi: quel che possono fare, è di farci comprendere che siamo davanti a dei sentimenti *euforici*.

La generalizzazione dunque si raddoppia qui attraverso un processo di disindividualizzazione: i personaggi non sono più degli esseri umani che reagiscono in modo personale alle sollecitazioni del mondo esterno, ma delle semplici marionette che esprimono attraverso un linguaggio codificato una categoria di sentimenti.

6. *Una discussione senza parole*. Se i sentimenti sono indicati attraverso un riferimento al campo linguistico, gli attori al contrario non sono dotati di parole. La discussione che si apre con l'apparizione del fiore e con la scoperta del suo valore euforico si realizza infatti per mezzo di sostituti gestuali accompagnati da un rumore in sincrono che ne sottolinea la struttura frastica. Il ricorso a questo metodo di comunicazione ha per effetto di sganciare i due personaggi dal loro coté inglese: essi sono ormai solo due uomini in preda ad un violento desiderio di possesso, e pronti a tutto per soddisfarlo.

7. *La metamorfosi*. La metamorfosi è insieme un processo di serializzazione e di categorizzazione: trasformando via via i personaggi in selvaggi dai volti ricoperti di pitture di guerra e in animali selvatici dalle unghie aguzze (il rumore di sfondo gioca qui un ruolo capitale) — serializzazione —, essa costruisce anche un paradigma che rinvia globalmente alla nozione di *violenza primitiva* — categorizzazione.

8. *I riferimenti culturali*. Tutta la sequenza del conflitto tra i due personaggi è messa in scena in modo da ricordare, per allusione, degli avvenimenti di portata più generale. Ad esempio il momento in cui si traccia la linea di separazione tra le due proprietà (introduzione della nozione di proprietà privata) può essere interpretato in riferimento alla definizione dei confini tra due paesi, o anche a tutti i problemi di delimitazione territoriale. Allo stesso modo, la rappresentazione del conflitto ci fa ripercorrere in pochi istanti la storia delle guerre dell'umanità, dallo scontro a mani nude dei primitivi, al duello alla spada dell'epoca cavalleresca, fino alla guerra totale dei nostri giorni, resa attraverso la distruzione delle cassette e un sonoro che riprende il rumore dei bombardamenti.



9. *La simbolizzazione*. Le campane a morto, deformate ma riconoscibili, che scandiscono ironicamente la fine delle ostilità, aprono nello stesso tempo l'ultima sequenza, in cui lo spazio del prato si trasforma in spazio della morte: si formano due tombe, sulle quali si pongono due croci, e poi due fiori eguali a quello che era stato l'origine del conflitto. Il tutto è delimitato dalle barriere che erano servite a separare le due proprietà. La storia — e l'intero film — si chiudono così, su queste immagini che sottolineano l'assurdità d'ogni guerra.

È possibile capire ora il funzionamento dell'insieme delle operazioni di generalizzazione. Al di là delle diverse figure messe in campo, esse si effettuano essenzialmente attraverso due grandi procedure, la *categorizzazione* e la *serializzazione*. Queste procedure coinvolgono via via tutti gli elementi rappresentati, li organizzano in serie che interagiscono reciprocamente, ne cumulano gli effetti, per arrivare a mostrarci nella storia raccontata un'infinità di storie, o meglio il condensato di tutti i conflitti individuali o collettivi, passati, presenti o futuri, della storia del mondo. Il lavoro di tali serie è riassunto nello schema a pagina precedente.

Il recupero di alcuni aspetti dell'effetto finzione

Conviene ora sfumare qualche affermazione un po' troppo netta tra quelle contenute nei paragrafi precedenti. Infatti, malgrado le operazioni di messa in discorso e di generalizzazione, *Neighbours* conserva certi tratti del film di finzione.

Prendiamo la messa in discorso: a ben guardare, c'è un effetto diegetico sul cui sfondo essa funziona, non solo perché all'inizio del film abbiamo a che fare con un *décor* realistico, ma anche perché non abbandoniamo mai l'illusione di realtà; *Neighbours* mette in scena dei personaggi veri in uno spazio a tre dimensioni. Anche le due cassette sono per certi aspetti altrettanto 'reali' che il prato e i due personaggi: è grazie al fatto di servire 'realmente' da *décor* che arrivano allo statuto di segni. La stessa cosa per i trucchi: funzionano da fatti di discorso perché hanno funzionato, in un primo tempo, come fatti diegetici; l'effetto di rottura con la logica del nostro mondo non è totalmente riassorbito dalla discorsivizzazione. La prova è lo scoppio di risa che di solito accompagna questi eventi straordinari: se ci si diverte, è appunto a causa della particolare natura dei trucchi. *Neighbours* è infatti un film 'a trucchi' («a tricks film»),¹⁵ con tutta la dimensione burlesca che quest'espressione connota.

In secondo luogo *Neighbours* rimane, al di là del discorso, un film narrativo, un film che racconta una storia. Esso dunque non arriva a demolire — come fanno molti film sperimentali — quest'aspetto della lettura finzializzante. Ma c'è di più: come ha ben notato B. Gelas, il rispetto per la struttura narrativa e in particolare la chiusura di quella 'totalità d'azioni' rappresentata dal *récit* sono il segno del perfetto corrispondere dell'illustrazione al principio morale che essa punta a trasmettere. «La coesione strutturale (la chiusura) della storia

è la condizione necessaria e sufficiente, e dunque la prova, della sua equivalenza con i propri principi, il segno incontestabile che essa li realizza pienamente». ¹⁶ La forma narrativa gioca perciò qui un ruolo doppiamente positivo: consente di aver riguardo per il lettore finzializzante che si trova in ciascuno di noi; e serve in modo efficace il discorso.

Infine, l'operazione di generalizzazione non cancella radicalmente l'effetto di individualizzazione prodotto dalla presenza di personaggi interpretati da attori in carne ed ossa. Molte azioni, specie all'inizio del film, conferiscono un certo spessore umano ai due personaggi (lo scambio del fuoco, ad esempio, è trattato in maniera strettamente realistica): uno spessore che per quanto limitato innesca una certa proiezione-identificazione e contribuisce a dare 'un'eco affettiva'¹⁷ al discorso.

D'altra parte, a livello generale, questi residui — certo non indifferenti — di effetto finzione operano a favore della lettura favolistica. Tuttavia è importante che una tale finzializzazione non vada troppo in là: non si deve arrivare a 'credere' troppo a quanto è rappresentato, ad 'aderire' troppo alla storia raccontata, perché altrimenti questa si trasformerebbe in un «caso unico e prezioso»¹⁸ e il film non sarebbe più percepito come una favole, bensì come una semplice finzione.

Inversamente, se il film andasse troppo lontano nel senso della discorsivizzazione e della generalizzazione, se si mostrasse troppo radicale nei confronti della finzializzazione, se rifiutasse ogni compromesso, il lettore rischierebbe allora semplicemente di sganciarsi e di rompere la comunicazione.

Neighbours rispetta molto bene questo equilibrio precario, sempre in pericolo, che permette al lettore di capire che è di fronte a un film-favola e che nello stesso tempo gli consente di sentirsi implicato, e cioè coinvolto e toccato, dalla storia raccontata. È solo a questa condizione, e solo a questa, che la favola raggiungerà i suoi scopi e si farà conativa: poiché la favola non ha solo la funzione di far passare un messaggio, ma anche di guidare dei comportamenti.

L'enunciazione (ritorno)

Ho già mostrato nell'analisi della messa in discorso come *Neighbours* funzioni nei modi dell'enunciazione sottolineata: bisogna tuttavia aggiungere che ciò avviene in una forma del tutto particolare.

Non si tratta infatti di un *io* che si indirizza ad un *tu*: l'*io* (Mac Laren) non appare qui che come un *portaparola*; il portaparola d'enunciati provenienti da un *codice culturale*, e cioè di stereotipi, di cliché linguistici, di allusioni e riferimenti, di simboli, ecc. In questo senso *Neighbours* non è una parola individuale che ci interpella nei modi del dialogo, ma una parola *impersonale*, emessa da una *doxa anonima* e *diffusa*: un *si* piuttosto che un *io*.

Non siamo insomma lontani dalla struttura enunciativa dei pro-

verbi quale è stata descritta da J.A. Greimas: «Il locutore abbandona volontariamente la sua voce e ne chiede in prestito un'altra per proferire un segmento di parola che non gli appartiene in proprio, e che invece cita». ¹⁹ È appunto questo citare enunciati provenienti dall'«opinione comune» che dà alla favola il suo potere di verità: essa è 'si-vera' ²⁰ dato che non fa che ripetere delle 'evidenze collettive'. ²¹ Ma questo gioco di riferimenti ad un fondo culturale comune ha anche un altro effetto: la complicità che esso crea tra l'enunciatore e il destinatario porta ad una vera e propria inclusione del destinatario nel si-enunciatore. Il destinatario diventa allora uno dei portaparola del discorso del film, una delle voci della doxa.

È facile cogliere l'interesse di questo processo in rapporto alla funzione conativa della favola: se il film di finzione è un racconto che si enuncia da solo (E=Ø), se il discorso è la parola di un Soggetto (E=io), la favola è l'enunciato di una volontà generale (E=si) che viene assunta da quell'attante paradossale che è il destinatario-enunciatore.

Esplicitazione dell'ingiunzione

La favola è un testo 'palinsesto': appartiene a quell'ampia fascia di testi che funzionano attraverso il riferimento ad altri testi. ²² «La favola e l'esempio sono delle forme narrative minimali che danno luogo a dei testi sistematici e altrettanto minimali, come le sentenze, le massime, i principi morali». ²³ «Il fine della favola, ciò per cui la si inventa, è il principio morale». ²⁴ Ora la comunicazione di questo principio morale ha sempre qualcosa di problematico. La regola d'azione rischia di non essere capita, o d'essere capita male. ²⁵ Di qui la necessità di evidenziare chiaramente, ad un certo momento del racconto, i suoi presupposti, ²⁶ o meglio l'ingiunzione che la favola cerca di trasmettere.

Nelle favole espresse nelle lingue naturali capita spesso che il racconto sia intervallato da enunciati 'interpretativi' e 'pragmatici' che esplicitano la morale e che ci invitano ad agire in questa o quella maniera. ²⁷ Capita anche che una tale esplicitazione sia collocata alla fine del testo, in un piccolo paragrafo che condensa in una formula efficace e facile da imparare a memoria l'intenzione manipolatrice della favola. Quest'ultima struttura ha il vantaggio di lasciar tutto il suo peso alla storia raccontata, e di incitare il lettore a compiere un lavoro di decifrazione, senza tuttavia correre il rischio di cattive interpretazioni. È quel che capita in *Neighbours*.

La regola d'azione ci è offerta, significativamente, da un cartello: «Amate il vostro prossimo». Il fatto è che l'immagine ignora la modalità dell'asserzione, e ancor di più la modalità dell'ingiunzione: il ricorso al linguistico risulta dunque indispensabile per assicurare la massima efficacia alla trasmissione della consegna di comportamento. La rottura provocata dal passaggio dal *vedere* al *leggere*, dall'analogico all'arbitrario, e la collocazione del testo su di uno sfondo nero,

contribuiscono inoltre a mettere in rilievo il messaggio.

Tuttavia, ancora una volta, Mac Laren gioca con il suo spettatore: facendoci dapprima leggere dei testi scritti in lingue rare, ci mette davanti a dei significanti linguistici opachi, che bloccano l'accesso ai significati: ciò provoca un effetto di suspense nella trasmissione della stessa morale, e per qualche istante trasforma l'esplicitazione in enigma, rendendo così ancor più acuto il nostro desiderio di sapere. In questo modo, quando la formula apparirà sullo schermo scritta in una lingua familiare, otterrà tutto il suo effetto, rispondendo ad un'attesa lungamente covata, e assegnando tutta la sua portata all'espressione del 'dover essere'. ²⁸

Film favola, lettura favolistica

Mi è possibile ora definire con precisione ciò che intendo con *lettura favolistica*. Si tratta di una lettura caratterizzata dalle seguenti operazioni:

- a. un'operazione di messa in discorso;
- b. un'operazione di generalizzazione (categorizzazione e serializzazione);
- c. un'operazione di impersonalizzazione e d'inclusione enunciazionale (l'enunciatore è un *si* che include il destinatario);
- d. infine, un'incitazione a produrre un testo 'sistematico' con valore pragmatico (ingiunzione).

Converrà chiamare *film-favola* ogni film che come *Neighbours* integra nella propria struttura la consegna di mettere in opera queste operazioni.

Nella storia del cinema gli esempi di film funzionanti secondo un tale modello sono assai numerosi, a partire dai cortometraggi religiosi, morali, patriottici, antialcoolici, ecc., che rappresentano una parte notevole della produzione del muto, fino ai capolavori di Ejzenstein (*La corazzata Potemkin, Sciopero*), o a certi film di Clair (*A nous la liberté*, 1932), di Hitchcock (*Lifeboat*, 1944), di Losey (*Il ragazzo dai capelli verdi*, 1948), di Rocha (*Il dio nero e il diavolo biondo*, 1963), senza dimenticare il recente *Zelig* di Woody Allen.

Ma la lettura favolistica può funzionare anche con dei film che non sono delle favole. Basta che: a. il lettore decida di disporsi secondo i modi tipici di questa lettura (sia di propria iniziativa, sia perché invitato espressamente a farlo da una consegna istituzionale); b. il film in questione non blocchi del tutto questo modo di lettura.

Ogni film di finzione può giustificare così una tale lettura: «Quasi tutte le opere di finzione notevoli trasmettono un messaggio o dei messaggi che sono veicolati attraverso il testo, ma che non sono nel testo». ²⁹ La lettura favolistica viene allora a sovrapporsi, ad aggiungersi, alla lettura finzionalizzante.

È anche probabile che esista un legame privilegiato tra questi due modi di lettura: se, come afferma L. Marin, «il racconto è una trappola», ³⁰ lo è proprio perché seduce sempre il fatto di «spingerlo a

serializzarsi» per farlo aprire all'«epifania dell'identico»³¹ che lo trasformerà in un *esempio*.

La lettura favolistica appare quindi come uno dei grandi modi di lettura che si dividono il campo del cinema (e indubbiamente il più vasto campo della cultura): letture finzionalizzanti, documentaristiche, estetizzanti, ecc. Consentendo il rilievo e la descrizione di questi differenti modi di lettura, l'analisi testuale contribuisce in modo massiccio allo sviluppo di un nuovo approccio teorico al cinema che un certo numero di ricercatori già si augura³² e che ho proposto di chiamare *semio-pragmatica* del cinema: l'analisi dei diversi tipi di relazione che si instaurano tra il film e il suo lettore in funzione delle consegne istituzionali che pesano sul processo di lettura, sia che tali consegne si manifestino esternamente al film (attraverso l'istituzione nel cui quadro s'effettua la lettura, attraverso il lettore stesso nella misura in cui ha interiorizzato questa o quella consegna istituzionale), sia che esse si manifestino all'interno del film.

¹ Questo secondo criterio è largamente 'mitico', dal momento che (tolti i casi di una lettura effettuata su di un asse tecnico estremamente preciso: analisi dell'inquadratura, del montaggio, ecc.) è impossibile pensare di esaurire un film: l'analisi del testo filmico è per sua natura interminabile... Ciò non vuol naturalmente dire che il criterio d'esauritività sia inutile: da una parte obbliga l'analisi ad essere il più esauriente possibile (anche se non arriverà mai alla completezza), dall'altra funziona come criterio che consente di valutare le analisi (una analisi sarà migliore di un'altra se copre più dati).

² Le analisi di Thierry Kuntzel («Le travail du film» 1 e 2, rispettivamente in *Communications*, 19, 1972, e in *Communications*, 23, 1975) e di Daniel Dayan (*Western graffiti*, Clancier Guenard, 1983) mi paiono dei buoni esempi di questa tendenza.

³ Sul problema del lettore-spettatore al cinema, si veda l'articolo di sintesi di F. Casetti, «Looking For the Spectator», in *Iris*, vol. 1, n. 2, 1983. Prendo a prestito le nozioni di «lettore teorico» e di «lettore empirico» da D. Coste, «Trois conceptions du lecteur», in *Poétique*, 43, 1980. Si veda anche il mio articolo «Pour une semio-pragmatique du cinéma», in *Iris*, vol. 1, n. 1, 1983.

⁴ «È la formula della finzione che piace al pubblico, ed è essa che corrisponde a delle forze dominanti»: Ch. Metz, in *Ça cinéma*, 7-8. Su queste consegne alla finzionalizzazione, si veda il mio testo in corso di stampa *Cinéma et effet fiction*.

Qualche spunto sul tema in R. Odin, «Mise en phase, déphasage et performativité dans le *Tempestaire* de Jean Epstein», in *Communications*, 38, 1983, e «Cinéma documentaire, lecture documentarisan-te», in *Cinéma et réalités*, CIEREC, Université de Saint Etienne, 1984.

⁵ Vorrei ricordare che la credenza è sempre in bilico: «sì, lo so» che si tratta di cinema, «ma comunque» credo che si tratti di realtà. Su questo punto cfr. O. Mannoni, *La funzione dell'immaginario*, Laterza, 1972, e Ch. Metz, *Cinema e psicanalisi*, Marsilio, 1982.

⁶ R. Odin, «Mise en phase...», *cit.*, e «Pour une semio-pragmatique...», *cit.*

⁷ Sul documentario cfr. *Cinéma et réalités*, CIEREC, Univ. de Saint Etienne, 1984.

⁸ Osservazioni su di una tale consegna nel mio «Per una semio-pragmatica...», *cit.*, p. 73.

⁹ Sulla favola e l'esempio, cfr. K. Stierle, «L'Histoire comme Exemple, l'Exemple comme Histoire», in *Poétique*, 10, 1972; S. Suleiman, «Le récit exemplaire. Parole, fable, roman à thèse», in *Poétique*, 32, 1977; E. B. Gelas, «La fiction manipulatrice», in *L'argumentation*, PUL, 1981.

¹⁰ Sui titoli di testa, cfr. A. Gardies, «La forme generique. Histoire d'une figure révélatrice», in *Annales de l'Université d'Abidjan, série D (Lettres)*, Tome 14, 1981.

¹¹ Non sono dunque dei trucchi in senso proprio, almeno nel senso che Ch. Metz dà alla parola: cfr. Ch. Metz, «Trucchi e cinema», in *La significazione nel cinema*,

Bompiani, 1975.

¹² *Fais un dessin qui parle de Saint-Etienne*, 16 mm, colore, 20 min. (prodotta dalla Maison de la Culture de Saint Etienne).

¹³ Sull'immagine-valigia cfr. C. Kerbrat-Orecchioni, «L'image dans l'image», in *Rhétoriques, sémiotiques*, 10/18, UGE, 1979.

¹⁴ Per B. Gelas, *cit.*, la serializzazione è uno dei maggiori processi dell'exemplum.

¹⁵ E. Bowser, «Introduction au projet de Brighton», in *Les Cahiers de la Cinématique*, 29, 1979.

¹⁶ B. Gelas, *cit.*, p. 83.

¹⁷ Ch. Perelman, L. Olbrechts Tyteca, *Trattato dell'argomentazione*, Einaudi, 1966.

¹⁸ B. Gelas, *cit.*, p. 88.

¹⁹ A.J. Greimas, *Del senso*, Bompiani, 1974.

²⁰ Su questo predicato, cfr. A. Berrendonner, *Eléments de pragmatique linguistique*, Minuit, 1982, p. 40.

²¹ A. Grésillon, D. Maingueneau, «Polyphonie, proverbe et détournement», in *Langages*, 73, 1984, p. 117.

²² Su questo tipo di testi, cfr. G. Genette, *Palimpsestes*, Seuil, 1982.

²³ K. Stierle, *cit.*, p. 180.

²⁴ G.E. Lessing, *Riflessioni sulla favola*.

²⁵ S. Suleiman, *cit.*, p. 474.

²⁶ «Il rapporto tra l'illustrazione e la regola è un rapporto che si presta ad una analisi in termini di posto vs presupposto»; B. Gelas, *cit.*, p. 79.

²⁷ Secondo S. Suleiman, *cit.*, la favola comporta tre tipi d'enunciati: quelli narrativi, quelli interpretativi e quelli pragmatici.

²⁸ B. Gelas, *cit.*

²⁹ J.R. Searle, *cit.*, p. 00.

³⁰ L. Marin, *Le récit est un piège*, Minuit, 1978.

³¹ B. Gelas, *cit.*, p. 88.

³² Se ne troveranno molti esempi nei primi due numeri della rivista *Iris* dedicati allo «stato della teoria».