Università degli Studi Roma Tre

Dipartimento di Filosofia, Comunicazione e Spettacolo

Scuola Dottorale in “Culture e trasformazioni della città e del territorio”

Sezione “Il cinema nelle sue interrelazioni con il teatro e le altre arti”

Titolo della tesi di dottorato:

# IL CINEMA «INTENSIFICATO» CONTEMPORANEO
# TEORIE, STRATEGIE STILISTICHE E NARRATIVE, ESPERIENZA

Dottorando:
Luca Ottocento

Tutor:
Prof.ssa Veronica Pravadelli

XXVI ciclo

# INDICE

INTRODUZIONE

PER UN ANALISI DEL CINEMA AMERICANO CONTEMPORANEO «INTENSIFICATO» ..... 5

CAPITOLO PRIMO

L'APPARATO TEORICO: NARRAZIONE, STILE ED ESPERIENZA NEL CINEMA «INTENSIFICATO» CONTEMPORANEO

1. Le componenti della narrazione e dello spettacolo a confronto ..... 12
2. David Bordwell e la teorizzazione di una «continuità intensificata» tra cinema americano classico e contemporaneo ..... 19
3. Il paradigma postclassico «bordwelliano» di Eleftheria Thanouli: «logica narrativa» e rappresentazione dello spazio e del tempo filmici ..... 26
4. Thomas Elsaesser, Warren Buckland e l'«eccesso di classicismo» postclassico ..... 35
5. Il paradigma «somatocentrico» nel compendio teorico di Thomas Elsaesser e Malte Hagener: il ruolo del corpo nell'esperienza cinematografica ..... 38
6. L'esperienza «immersiva» nel «film-concerto» postmoderno teorizzato da Laurent Jullier ..... 46
7. Verso le analisi dei film intensificati ..... 51

CAPITOLO SECONDO

IL CINEMA «INTENSIFICATO» DI KATHRYN BIGELOW: *STRANGE DAYS* E *THE HURT LOCKER*


1. Note biografiche e formazione artistica ..... 55
2. *Strange Days*: trama, ambientazione e personaggi ..... 58
2.1 Soggetto e identità ..... 61
2.2 Generi cinematografici, questioni di *gender*, influenze politiche e sociali: l'autorialità di Kathryn Bigelow ..... 64
2.3 Lo stile filmico, la dialettica estetica e il senso dell'orientamento «geografico» ..... 72
2.4 L'*incipit* «immersivo»: tendenze estetiche, narrative ed esperienziali del cinema intensificato statunitense ..... 74
3. *The Hurt Locker*: narrazione e messa in scena ..... 84
3.1 Il prologo e lo stile intensificato: «Average Shot Length», «hypermediated realism» e «manipulated time» ..... 86


CAPITOLO TERZO

L'«ECCESSO» NEL CINEMA DI PAUL THOMAS ANDERSON: *MAGNOLIA*


1. Il contesto familiare, la formazione e i primi lavori dietro la macchina da presa ..... 103
2. Premesse teoriche per l'analisi di *Magnolia*: «network narratives», narrazione «eccessiva» e legami con il melodramma cinematografico ..... 110
2.1 Il prologo antecedente l'intreccio: il ruolo del caso e la chiave di lettura del film ..... 118
2.2 La storia, i personaggi, l'ubiquità del mezzo televisivo ..... 124

2.3 Il doppio *incipit* «immersivo»: l'intensificazione dello stile e della narrazione ..... 127
2.4 La colonna sonora come strumento connettivo e veicolo di senso: la funzione «intensificante» della musica in *Magnolia* ..... 131
2.5 «Self-consciousness», stile, narrazione ed esperienza ..... 146

CONCLUSIONE

*PARTE PRIMA*
STILE «ECCESSIVO», ESPERIENZA «IMMERSIVA» E LEGAMI CON IL PASSATO ..... 151

*PARTE SECONDA*
ULTERIORI SPUNTI DI RIFLESSIONE. IL CINEMA «INTENSIFICATO» E L'ESPERIENZA DEL SOGGETTO CONTEMPORANEO: UN CINEMA «IPERMODERNO»? ..... 161

BIBLIOGRAFIA ..... 174

# INTRODUZIONE

## PER UN ANALISI DEL CINEMA AMERICANO CONTEMPORANEO «INTENSIFICATO»

Sul linguaggio del cinema statunitense contemporaneo (intendendo con esso la produzione dall'inizio degli anni novanta) negli ultimi due decenni si sono concentrate le analisi di una serie di raffinati studiosi, perlopiù d'ambito anglosassone. Nel nostro paese la ricerca sui recenti sviluppi di quel linguaggio filmico che, oltre ad essere dominante, è anche il più influente su scala mondiale, non si è ancora sviluppata pienamente. In particolare, nel contesto italiano, sono poche le pubblicazioni che tentino, se non di proporre originali elementi teorici in grado di alimentare il dibattito sulle sue attuali configurazioni, perlomeno di affrontare uno o più autori sulla base di un solido apparato teorico che permetta di analizzare in modo coerente, sul piano formale, un determinato *corpus* di film.

Si è deciso così di aprire il presente lavoro – dedicato a quello che definiamo cinema americano contemporaneo «intensificato», rifacendoci apertamente alla definizione di «stile intensificato» introdotta da David Bordwell – con un primo capitolo nel quale si è cercato di mettere a confronto le principali proposte teoriche emerse all'incirca negli ultimi venti anni. I concetti ivi messi in evidenza, come indica chiaramente lo stesso titolo del capitolo («L'apparato teorico: narrazione, stile ed esperienza nel cinema "intensificato" contemporaneo»), ci permetteranno di riflettere sul peculiare rapporto che il linguaggio filmico preso in esame instaura fra i suoi tre assi portanti: narrazione, stile ed esperienza. È opportuno infatti chiarire sin d'ora che, essendo il termine «intensificato» da noi utilizzato più ampio di quello di accezione bordwelliana, nel corso della tesi ci si muoverà verso la teorizzazione di una complessiva intensificazione cinematografica che implica uno stile in stretta interrelazione tanto con la componente

narrativa quanto con quella esperienziale, dallo studioso statunitense ampiamente sottovalutata.

Nei sei paragrafi che compongono l'apparato teorico del capitolo (il settimo introduce ai capitoli successivi), dunque, l'obiettivo costante è quello di fornire un quadro generale sullo stato attuale degli studi accademici concernenti il cinema nordamericano contemporaneo.

Analizzando nei primi quattro paragrafi le teorie avanzate da studiosi come David Bordwell, Thomas Elsaesser, Geoff King, Warren Buckland, Kristin Thompson, Eleftheria Thanouli e Allan Cameron, ci si renderà conto che, per quanto i presupposti teorici degli uni possano in alcuni casi divergere anche in modo netto rispetto a quelli degli altri, tutti riconoscono una certa continuità tra il cinema americano contemporaneo e quello classico del passato. A sconfessare in tal modo quegli studiosi o critici frettolosi che, all'alba degli anni ottanta, sulla scia di una serie di *blockbusters* in cui le regole del cinema classico sembravano venire meno, cominciarono a scrivere enfaticamente di una rottura radicale e totale rispetto alla tradizione classica, partendo dal fallace assunto di base secondo il quale, ormai, la narrazione non avesse più un ruolo degno di nota.

Uniformi nel considerare infruttuosa la banale teorizzazione di una opposizione tra narrazione e spettacolo, le posizioni dei vari studiosi chiamati in causa, come si vedrà, divergono in modo più o meno marcato nel peso specifico attribuito a quella stessa continuità da tutti riconosciuta.

Se infatti David Bordwell e Kristin Thompson considerano la continuità un fattore assolutamente predominante nel descrivere i rapporti tra il cinema classico americano e quello odierno (non a caso Bordwell, in *The Way Hollywood Tells It: Story and Style in Modern Movies* del 2006, parla di «continuità intensificata»), Thomas Elsaesser, Warren Buckland, Eleftheria Thanouli e Allan Cameron, pur riconoscendo meriti e pregi ai lavori di Bordwell e della Thompson, affermano con forza e convinzione che il loro investimento teorico sulla continuità, la flessibilità e l'«assimilazione» delle novità da parte del sistema classico è esagerato e, in una qualche misura, caratterizzato da un palese grado di ottusità.

Eleftheria Thanouli compie un'operazione di indubbio interesse in *Post-Classical Cinema: An International Poetics of Film Narration* (2009). Ella segue con perseveranza, lungo l'intero corso del suo lavoro, il modello di analisi proposto in trent'anni di studi da Bordwell, reputandolo il più ricco e significativo sorto in ambito accademico. Rifacendosi alle «historical poetics» del teorico nordamericano, però, la studiosa greca cerca di dimostrare l'esistenza di un nuovo paradigma, definito postclassico, che si distanzia nitidamente da quello classico sul piano della rappresentazione dello spazio e del tempo filmici, rilevando anche una serie di peculiarità nella cosiddetta «logica narrativa» (la quale, secondo la definizione di Bordwell, riguarda fondamentalmente la causalità della storia: vale a dire le principali motivazioni che guidano i personaggi e l'evoluzione della trama).

Nel delineare tale sistema postclassico, è evidente come la Thanouli si sia ispirata al noto volume del 2002 di Thomas Elsaesser e Warren Buckland, *Studying Contemporary American Film: A Guide to Movie Analysis*, dove, in particolare il primo dei due, traccia una definizione di film postclassico dando atto accuratamente tanto dei forti punti di contatto con il cinema classico, quanto dei decisivi elementi di rottura. Giungendo a riconoscere nel cinema postclassico un «eccesso di classicismo» che conduce alla estremizzazione dei tradizionali espedienti narrativo-formali della classicità.

Nelle argomentazioni teoriche sinora citate, l'intreccio tra stile e narrazione è sempre sapientemente preso in considerazione. Dei tre assi portanti menzionati in apertura di introduzione, però, manca ancora la componente nodale dell'esperienza. Tra gli studiosi di cui si è detto fino a questo punto, infatti, solo Elsaesser e Buckland in *Studying Contemporary American Film*, Allan Cameron in *Modular Narratives in Contemporary Cinema* (2008) ed Eleftheria Thanouli in *Post-Classical Cinema* hanno sfiorato l'argomento, soffermandosi in particolar modo sul concetto di «self-consciousness» (ovvero «consapevolezza» o «auto-coscienza») comportato dallo stile e dalla narrazione. Cameron, pur non approfondendo molto la questione esperienziale, forse più di tutti si spinge in questa direzione, introducendo quei concetti, peraltro non suoi, di «operational aesthetic» e «dual perspective» che per la nostra ricerca si riveleranno di notevole rilievo: nel cinema intensificato, gli spettatori trovano piacere sia nella storia

che nelle abilità tecniche attraverso le quali la narrazione viene trasmessa. Ci si trova dunque di fronte a una «prospettiva duale» in base alla quale lo spettatore da una parte si sente immerso nel mondo diegetico cinematografico, dall'altra però è al contempo portato a essere apertamente consapevole di assistere a un evento di finzione.

Allo scopo di indagare l'aspetto dell'esperienza spettatoriale, nel quinto e nel sesto paragrafo del primo capitolo abbiamo dato ampio spazio ai volumi *Teoria del film. Un'introduzione* (2007) di Thomas Elsaesser e Malte Hagener e *Il cinema postmoderno* (1997) di Laurent Jullier. Nei due lavori, si pone l'accento sui notevoli cambiamenti occorsi nell'esperienza prodotta nello spettatore dal cinema contemporaneo, in primo luogo statunitense.

Dall'introduzione del Dolby Surround, il sistema sonoro digitalizzato multi-canale apparso per la prima volta con *Guerre stellari* (1977) di George Lucas, il coinvolgimento dello spettatore al cinema ha subito una sorta di rivoluzione: la sollecitazione del corpo da parte dell'opera cinematografica è divenuto un fattore di primaria importanza. Impossibile da ignorare nell'ambito di un progetto teorico che si prefigga di analizzare il mutamento delle forme filmiche contemporanee.

Laurent Jullier introduce il concetto di «film-concerto» riferendosi a un cinema che definisce appunto postmoderno, in cui un «bagno di sensazioni» avvolge lo spettatore, stimolando in lui un'esperienza in gran parte di tipo fisico-sensazionale o «immersiva», in luogo di quella classica più legata al tipo cognitivo-identificativo, nel quale lo spettatore (se si fa eccezione dell'identificazione inconscia) è perlopiù portato a seguire razionalmente l'evoluzione della storia e del rapporto tra i personaggi. Come si vedrà più avanti nel nostro lavoro, per quanto sia necessario prendere le distanze da alcuni aspetti radicali e poco convincenti della teoria jullieriana, essa offre diversi stimolanti spunti di riflessione.

Thomas Elsaesser e Malte Hagener, invece, in particolare nei due capitoli «Pelle e contatto» e «Orecchio e suono», propongono un affascinante percorso in cui si dà esaurientemente conto dell'evoluzione teorica degli ultimi anni, a partire dal sempre maggiore interesse suscitato in molti studiosi dal ruolo del corpo del fruitore. Introducendo le teorie fenomenologiche di Vivian Sobchack, Linda Williams, Laura Marks e alcune considerazioni di Steven Shaviro, Elsaesser e Hagener evidenziano con

chiarezza in che modo dai primi anni novanta si sia gradualmente sviluppata la tendenza, nello specifico ambito dello studio del rapporto tra film e spettatore, a considerare la percezione corporea almeno sullo stesso piano dell'elaborazione cognitiva e dell'identificazione inconscia.

Evitando di scendere nei particolari, dato che a tutti questi temi sarà dedicato ampio spazio nelle prossime pagine, possiamo per ora limitarci ad anticipare che i vari concetti teorici presentati dagli studiosi presi in considerazione – lo «stile intensificato» bordwelliano, l'«hypermediated realism» o il «manipulated time» della Thanouli, la variegata teorizzazione degli elementi in comune tra classico e postclassico da parte di Elsaesser, Buckland o King, il «film-concerto» jullieriano, la percezione «incarnata» di Sobchack, e molti altri – sono stati da noi applicati all'analisi del cinema di due autori in particolare, emblematici ai fini del nostro discorso sul cinema americano intensificato: Kathryn Bigelow e Paul Thomas Anderson.

Concentrandoci soprattutto su tre pellicole, *Strange Days* e *The Hurt Locker* della Bigelow e *Magnolia* di Anderson, si è tentato di far emergere la pertinenza, rispetto all'oggetto d'analisi, dei concetti teorici più stimolanti emersi dal primo capitolo. Non rinunciando, tuttavia, a indagare le poetiche e gli stilemi dei due autori, nell'intento di conferire anche una certa autonomia ai capitoli in questione (intitolati «Il cinema intensificato di Kathryn Bigelow: *Strange Days* e *The Hurt Locker*» e «L'"eccesso" nel cinema di Paul Thomas Anderson: *Magnolia*»).

A sua volta, lo stesso primo capitolo teorico può essere pensato come autonomo dal resto del testo, pur rappresentando la chiave di lettura del tutto. L'obiettivo infatti, oltre a costituire con esso una solida base per le analisi filmiche successive, è stato quello di fornire al lettore possibili spunti per ulteriori riflessioni teoriche o per analisi di pellicole diverse da quelle, davvero paradigmatiche, sulle quali ci si soffermerà in questa sede.

Ciò che realmente ci interessa nell'ambito della nostra ricerca, è mettere in luce determinate caratteristiche di un cinema dove l'evidente intensificazione dello stile, nonché in alcuni casi della narrazione, è direttamente proporzionale alla cosiddetta «immersività» dell'esperienza filmica indotta.

Per questo motivo siamo fortemente convinti dell'importanza di sottolineare quello stretto rapporto tra narrazione, stile ed esperienza che va formandosi nel cinema

americano intensificato. È solo considerando insieme tutte e tre queste componenti che sarà possibile delineare la novità proposta da un *certo* cinema contemporaneo americano.

Il cinema «immersivo» o «sovreccitato», difatti, non rappresenta la totalità dell'attuale proposta filmica nordamericana. Anzi, nonostante quanto sostenga Bordwell in un'ottica eccessivamente estensiva, una quantità non irrilevante di cinema statunitense indipendente o a medio-basso budget si avvale con evidenza di espedienti stilistici (ma anche narrativi) diversi, collocabili persino agli antipodi rispetto a quelli intensificati ben descritti dallo studioso, che si fondano sulle quattro figure stilistiche del montaggio rapido, dell'uso di focali estreme, dell'utilizzo frequente di inquadrature ravvicinate e degli ampi movimenti della macchina da presa.

Mettere in relazione la rilevante proposta teorica bordwelliana sullo stile con la componente della fruizione spettatoriale, dallo studioso statunitense non indagata e invece ampiamente dibattuta dai sopra citati fenomenologi e da Laurent Jullier, ci permetterà quindi di investigare *in toto* le peculiarità del cinema intensificato contemporaneo. Quando in questo tipo di cinema, come verrà ribadito a più riprese, lo stile intensificato dialoga magistralmente con le esigenze narrative, il linguaggio filmico raggiunge vette espressive di intensità e potenza inedite nella storia del cinema. Altrimenti, la «sovreccitazione» dello stile dà adito a una pratica che, priva di forti legami con le vicende narrate e di complessivo talento autoriale, appare futile ostentazione formale: sono questi i casi di molti *blockbusters* o film d'azione (spesso ad alto budget) statunitensi davvero poco incisivi, dove la frenesia e la concitazione di montaggio e movimenti della macchina da presa risultano in gran parte gratuiti perché non collocati all'interno di una strategia espressiva generale.

La feconda sinergia tra stile, narrazione ed esperienza che ha luogo in alcuni degli esempi più alti di cinema intensificato come *The Hurt Locker* e *Magnolia*, sarà affrontata nel suo complesso. In più occasioni però, capiterà di soffermarsi sull'analisi di particolari frammenti di testi filmici: vale a dire gli *incipit*, da noi considerati particolarmente esemplificativi della relazione intensificata, corporea e sensoriale che il cinema qui esaminato instaura con lo spettatore, coinvolgendolo vigorosamente fin dalle primissime battute.

Quando il cinema intensificato riesce nell'obiettivo, lo fa per mezzo di un apparente paradosso: nonostante, cioè, si esprima attraverso soluzioni stilistiche, e spesso anche narrative (come vedremo in particolar modo nel caso emblematico di *Magnolia*), che portano palesemente alla ribalta il ruolo di osservatore dello spettatore e l'ontologica artificialità del mezzo di riproduzione cinematografico. I maggiori modelli del cinema di cui ci occuperemo sembrano dunque dimostrare che è proprio affidandosi al livello più esplicito di finzione che è possibile produrre nello spettatore il più elevato grado di coinvolgimento empatico. E *Magnolia* e *The Hurt Locker* ne sono un esempio lampante, come si cercherà di argomentare diffusamente[1].

Il nostro lavoro, infine, si chiude con una conclusione suddivisa in due parti: nella prima, verranno tirate le somme di quanto scritto sui vari aspetti del linguaggio cinematografico intensificato, sottolineando alcuni legami che esso intrattiene con forme filmiche del passato e specificando, come si accennava, l'esistenza di un cinema americano contemporaneo differente; nella seconda, partendo dalle teorie della modernità urbana declinate nel contesto del cinema muto, si suggerirà l'apertura di una ulteriore direzione teorica connessa alla considerazione del linguaggio intensificato in rapporto all'esperienza del soggetto nel mondo contemporaneo, caratterizzata da una esasperazione di diversi elementi tipici della modernità.

[1] Per altre brevi riflessioni preliminari sul cinema intensificato, in alcuni casi molto vicine a quelle esposte in questa introduzione, si rimanda al settimo paragrafo del primo capitolo intitolato «Verso le analisi dei film intensificati».

# CAPITOLO PRIMO

# L'APPARATO TEORICO: NARRAZIONE, STILE ED ESPERIENZA NEL CINEMA «INTENSIFICATO» CONTEMPORANEO

## 1. *Le componenti della narrazione e dello spettacolo a confronto.*

La teorizzazione di una netta opposizione tra narrazione e spettacolo nel cinema hollywoodiano si è andata delineando nelle ricerche di diversi studiosi anglosassoni a partire dall'inizio degli anni ottanta, periodo in cui a seguito dell'uscita di film come *Lo squalo* (1975), *Guerre stellari* (1977), il primo *Indiana Jones* (1981) e altre opere di grande successo, *in primis* della coppia composta da George Lucas e Steven Spielberg, si affermava la forma-tipo del *blockbuster*.

Abituati ai ritmi del cinema classico o dell'*art cinema* di derivazione europea, teorici e insegnanti universitari cominciarono a pubblicare testi in cui si poneva l'accento sulla scomparsa della narrazione in luogo di una concentrazione quasi esclusiva su effetti speciali e sequenze spettacolari e sensazionali. Hanno in tal modo preso piede posizioni estreme che si sono protratte, in modo più isolato, anche fino agli anni duemila: ad alcuni sembrava che il cinema avesse fatto *tabula rasa* del proprio passato, diventando completamente indifferente alle possibilità strutturanti della narrazione (paradigmatico da questo punto di vista il testo del 2001 a cura di Jon Lewis, dal perentorio e inequivocabile titolo *The End of Cinema As We Know It: American Film in the Nineties*[1]).

In numerosi segnalavano quanto meno un sensibile allentamento del fondamentale

[1] Jon Lewis (a cura di), *The End of Cinema As We Know It: American Film in the Nineties*, New York, New York University Press, 2001.

principio narrativo – tipicamente classico – legato alle relazioni narrative di causa-effetto, a favore di immagini sempre più pirotecniche e indipendenti da una coerente struttura narrativa complessiva. James Schamus, interpretando il pensiero di molti, arriva a scrivere:

> [...] la presunta «identità» del testo filmico è sottoposta, in misura crescente, a pressioni dai suoi vari flussi di rendita che rischiano di dissolverla. È proprio necessaria una costruzione narrativa sul modello «classico» di Hollywood per film come *Vulcano* (1997), *Mission: Impossible* (1996) o *Independence Day* (1996) quando ciò che vende in realtà è appunto la frammentazione della loro narrazione in album delle colonne sonore, sballottamenti vertiginosi nei parchi a tema, icone simbolo appiccicate su T-shirts e continue offerte di intrattenimento domestico? No, non penso sia necessaria[2].

In questo periodo, quindi, si diffonde anche la credenza secondo la quale, nell'epoca dell'impero delle grandi *corporations*, la forma cinematografica sia per forza di cose negativamente influenzata dal fatto che il film è pensato per essere remunerativo contemporaneamente su più piani intra-aziendali, venendo promosso all'unisono su diverse piattaforme mediatiche[3]. Con il passare del tempo, però, queste posizioni grossolane e miopi sono state progressivamente smentite dagli studiosi più raffinati e hanno lasciato il campo a riflessioni più equilibrate e, soprattutto, supportate da accurate analisi di testi filmici.

Lavori come quelli di David Bordwell (*The Way Hollywood Tells It: Story and Style in Modern Movies*, 2006), Kristin Thompson (*Storytelling in the New Hollywood: Understanding Classical Hollywood Technique*, 1999), Thomas Elsaesser e Warren Buckland (oltre alla loro ricerca comune del 2002 *Studying Contemporary American Film: A Guide to Movie Analysis*, si vedano i rispettivi saggi sul *Dracula* di Francis Ford Coppola e il primo *Indiana Jones* contenuti all'interno del collettaneo

---

[2] James Schamus, *To the Rear of the Back End: The Economics of Independent Cinema*, in Steve Neale e Murray Smith (a cura di), *Contemporary Hollywood Cinema*, London-New York, Routledge, 1998, p. 94; citato in Geoff King, *La Nuova Hollywood. Dalla rinascita degli anni Sessanta all'era del blockbuster*, Torino, Einaudi, 2004, p. 265.

[3] Per un utile compendio sulla «corporatizzazione» di Hollywood vedi Geoff King, *La Nuova Hollywood. Dalla rinascita degli anni Sessanta all'era del blockbuster*, cit., pp. 82-105. Sui legami tra il *blockbuster* hollywoodiano e le importanti questioni della transmedialità e della convergenza, si faccia riferimento al settimo capitolo «Il cinema della convergenza. *The Matrix* (1999)» del recentissimo volume a cura di Giaime Alonge e Giulia Carluccio *Il cinema americano contemporaneo* (Roma-Bari, Laterza, 2015, pp. 163-184).

*Contemporary Hollywood Cinema*, curato nel 1998 da Steve Neale e Murray Smith[4]) ed Eleftheria Thanouli (*Post-Classical Cinema: An International Poetics of Film Narration*, 2009), danno chiaramente ragione di come nel cinema americano contemporaneo siano sopravvissute numerose istanze della narrazione e della messa in scena classiche.

Contro la presunta opposizione tra narrazione e spettacolo si esprime con autorevolezza anche Geoff King (sulle cui posizioni ci soffermeremo in questo paragrafo), dedicando al tema un intero, esauriente e puntuale capitolo de *La Nuova Hollywood. Dalla rinascita degli anni Sessanta all'era del blockbuster* (2002), intitolato «Narrazione contro spettacolo nel blockbuster contemporaneo». Il cuore del pensiero dello studioso inglese, che si concentra sull'analisi di film ad alto budget proprio per smentire l'opposizione teorizzata in particolar modo in riferimento a questo tipo di pellicole, è riassunto nel seguente passaggio:

> Nel dibattito sul rapporto tra narrazione e spettacolarità nel blockbuster contemporaneo, una tendenza è quella di esagerare l'importanza della narrazione classica nell'era degli *studios* a spese di altri elementi di gradimento. Un'altra tendenza è di *sotto*valutare l'importanza della narrazione – «classica» o altro che sia – oggi. La costruzione narrativa rimane un ingrediente cruciale persino nelle produzioni di blockbuster sovraccarichi di un misto di straordinaria spettacolarità e di effetti speciali[5].

Quando scrive di «altri elementi di gradimento», King fa riferimento a componenti spettacolari quali scene d'azione (l'accento è posto in particolare sugli inseguimenti in macchina, a piedi o in treno), luoghi esotici, costumi sfarzosi, messa in mostra di emozioni prorompenti ed esibizioni di talento (il numero musicale, il numero

---

[4] I due saggi in questione sono *Specularity and Engulfment. Francis Ford Coppola and «Bram Stoker's Dracula»* e *A Close Encounter with «Raiders of the Lost Ark»: Notes on Narrative Aspects of the New Hollywood Blockbuster*. Nel primo Elsaesser propone una interessante analisi di *Dracula di Bram Stoker* (1992) di Francis Ford Coppola, attraverso la quale delinea alcuni cambiamenti avvenuti nel cinema postclassico e in cui inizia a scrivere di un classicismo portato all'eccesso. Sul secondo, dedicato a *I predatori dell'arca perduta* (1981) di Steven Spielberg, torneremo invece fra poche pagine. Il pensiero sul cinema postclassico dei due autori, comunque, viene espresso nella sua forma più compiuta nel citato *Studying Contemporary American Film: A Guide to Movie Analysis*, tradotto in Italia nel 2010 con il titolo *Teoria e analisi del film americano contemporaneo* (Milano, Bietti), che approfondiremo nel quarto paragrafo di questo capitolo.

[5] Geoff King, *La Nuova Hollywood. Dalla rinascita degli anni Sessanta all'era del blockbuster*, cit., p. 229.

elaboratamente pericoloso, il numero comico o la presenza di una star) o del corpo degli attori. Tutti elementi, questi, che sono indiscutibilmente presenti nel cinema classico. Un esempio che viene portato all'attenzione del lettore è quello di *Via col vento* (1939), pellicola che oltre a offrire una notevole ricchezza di costumi, scenografie, passioni ed un uso sensazionale del colore e di altri elementi della messa in scena, propone una copiosa serie di scene spettacolari rappresentanti devastazione e caos che trovano il loro climax nella distruzione di Atlanta tra fuoco ed esplosioni.

La tesi dello studioso è evidentemente che lo spettacolo ha sempre ricoperto un ruolo di una certa importanza a Hollywood, non escluso quello legato alle innovazioni tecnologiche (qualche esempio a mero titolo esemplificativo: il sonoro alla fine degli anni venti, il colore del Technicolor negli anni trenta, il Cinemascope negli anni cinquanta, il Dolby Surround negli anni settanta, il nuovo sviluppo del 3D a seguito del successo planetario, tra il 2009 e il 2010, di *Avatar* di James Cameron).

Lo spettacolo dunque non è una scoperta degli anni ottanta avvenuta con la produzione dei *blockbusters*, bensì «una qualità offerta per mantenere vivo il fascino particolare del cinema, dell'evento sul grande schermo che è così importante per gli estesi interessi commerciali di Hollywood»[6]. Sebbene oggi si stimi che le proiezioni nei cinema rendano solo per circa un quarto dei profitti totali dei film hollywoodiani, infatti, il successo nelle sale rimane ancora centrale al fine di garantire poi maggiori livelli di rendimento nelle fasi successive di sfruttamento del prodotto filmico (merchandising, noleggio e vendita di DVD e Blu-ray o tramite piattaforme online, diritti televisivi e così via).

La posizione di King rimanda chiaramente al saggio di Rick Altman *Dickens, Griffith, and Film Theory Today* (1989), contenuto nel numero monografico della rivista «The South Atlantic Quarterly» intitolato *Film and TV Theory Today* e dedicato alle teorie contemporanee sul cinema e la televisione[7]. Altman, ricostruendo il ruolo decisivo del teatro popolare (in particolare nelle sue forme melodrammatiche) nello sviluppo del cinema classico, erroneamente accostato da molti teorici esclusivamente alla tradizione letteraria, concepisce *il film classico come un testo a focalizzazione duale*. Esso infatti per lo studioso, come ne rende efficacemente conto Veronica

[6] *Ibid.*, p. 223.
[7] Rick Altman, "Dickens, Griffith, and Film Theory Today", «The South Atlantic Quarterly», vol. 88, n. 2, primavera 1989, pp. 321-359.

Pravadelli ne *La grande Hollywood* (2007), «da un lato segue la formula aristotelica di causa-effetto ed è incentrato sulla traiettoria di un personaggio, dall'altro perpetua simultaneamente gli scopi del teatro popolare, in quanto la spettacolarità e una varietà di emozioni forti sono necessarie al film hollywoodiano»[8].

Elementi narrativi e spettacolari, dunque, coesistono in varie combinazioni in tutta la storia del cinema hollywoodiano, e affermare che la narrazione nel cinema statunitense contemporaneo sia stata messa con decisione in secondo piano dallo spettacolo equivale per King a prendere un vero e proprio abbaglio.

Innanzitutto, la produzione hollywoodiana è caratterizzata solo in una minima parte da *blockbusters* o *high-concept movies*[9]. Poi, sebbene nei film ad alto budget degli ultimi anni lo spettacolo sia indubitabilmente un fattore rilevante, a volte persino predominante, in nessun caso si può cogliere una totale rinuncia alle componenti narrative consuete dell'era classica degli *studios*. I piaceri della narrazione in diversi casi, con ogni probabilità, non sono i maggiori o più evidenti elementi di attrazione in questo tipo di film, ma le strutture narrative rimangono importanti in termini di fabula/intreccio e istanze tematiche, spesso combinandosi con le immagini spettacolari ed esplicitando in tal modo la presenza di una coerente struttura di fondo.

Anche i film spettacolari più fragorosi, che fanno con forza leva su numerose scene d'azione, poggiano in misura considerevole su costruzioni narrative. «La dimensione narrativa non attira forse la nostra attenzione quanto la spettacolarità ma per buoni motivi. Gli strumenti narrativi tradizionali di Hollywood sono fatti apposta per far scorrere il film spontaneamente invece di saltare all'occhio»[10].

Analizzando film ad alto budget come *Duri a morire* (1995), *Speed* (1994) o *Blu profondo* (1999), King intende dimostrare come tutte e tre le pellicole seguano alcune

---

[8] Veronica Pravadelli, *La grande Hollywood: stili di vita e di regia nel cinema classico americano*, Venezia, Marsilio, 2007, p. 39. Per un approfondimento sul saggio di Rick Altman, vedi pp. 36-40.

[9] Tra gli altri, David Bordwell lo dice chiaramente nell'introduzione di *The Way Hollywood Tells It*: «Al di là di qualche *blockbuster* o *high-concept movie*, ci sono centinaia di altri tipi di film», definendo con una interessante metafora i film ad alto budget come delle cime particolarmente prominenti ma precisando che Hollywood è legata alle valli ancor più che alle cime. Vale a dire, a «film di serie A» di generi ben consolidati come il *thriller*, l'*horror*, il dramma storico o romantico, la commedia, o a film adattati da una raffinata fonte letteraria, o ancora ad opere di particolare audacia stilistico-narrativa «come quelle di Spike Lee, Oliver Stone o Paul Thomas Anderson». Vedi David Bordwell, *The Way Hollywood Tells It. Story and Style in Modern Movies*, Berkeley, University of California Press, 2006, p. 10 (traduzione mia). Per un chiarimento sull'*high-concept movie*, differente dal *blockbuster*, vedi pp. 5-7.

[10] Geoff King, *La Nuova Hollywood. Dalla rinascita degli anni Sessanta all'era del blockbuster*, cit., p. 251. Non a caso gli strumenti narrativi tradizionali di Hollywood si identificano con il cinema classico della «trasparenza» e dell'«invisibilità».

fondamentali convenzioni della narrazione classica: si concentrano su coppie o gruppi ristretti di personaggi, la loro narrazione è strutturata intorno a obiettivi e azioni dei protagonisti e gli eventi diegetici sono strettamente legati l'un l'altro da un evidente rapporto di causa-effetto. Le sequenze spettacolari poi sono quasi sempre collegate alla dinamica narrativa, servendo in diversi casi lo scopo di far progredire i personaggi lungo il percorso che li porterà al raggiungimento dei rispettivi obiettivi, quando non a sviluppare i loro rapporti interpersonali: «Le sequenze di azione spettacolare in *Duri a morire* sono di per sé avvenimenti narrativi anche se offrono un divertimento sensazionale che va al di là dell'esigenza di far progredire la trama»[11].

È proprio sulla base della concezione di questa peculiare relazione tra narrazione e spettacolo che Murray Smith esprime il concetto di «narrazione che avanza attraverso lo spettacolo», affermando che persino i *blockbusters* mostrano «accurati modelli narrativi»[12]. Sempre in questo contesto teorico, Richard Maltby conia la definizione di «corsa narrativa», per suggerire quanto la dimensione narrativa e quella spettacolare siano interdipendenti in una misura tale da non poter essere grossolanamente sottovalutata: «Nell'esperienza del pubblico, un film è l'equivalente emotivo di una corsa sulle montagne russe almeno quanto è una storia con un significato tematico [...]»[13].

Warren Buckland giunge a conclusioni simili nell'analisi de *I predatori dell'arca perduta* (1981), *A Close Encounter with «Raiders of the Lost Ark»*. Lo studioso britannico rintraccia nel film di Steven Spielberg una suddivisione in sei episodi parzialmente autonomi, i quali però sono tenuti insieme all'interno di una struttura narrativa nel complesso solida:

> Come nel caso della maggior parte delle narrazioni seriali, la motivazione causale a volte si presenta sospesa: non è esattamente chiaro, per esempio, come Indiana Jones riesca a fuggire dal sottomarino nazista alla fine del quinto episodio. Ad ogni modo, una semplice linea narrativa connessa alla ricerca dell'arca dell'alleanza, e un rapporto

---

[11] *Ibid.*, p. 257. Per l'interessante analisi di *Duri a morire* che King propone concentrandosi sul tema della persistenza delle forme narrative classiche nel *blockbuster* contemporaneo, vedi in particolare pp. 251-255.

[12] Murray Smith, *Theses on the Philosophy of Hollywood History*, in Steve Neale e Murray Smith (a cura di), *Contemporary Hollywood Cinema*, cit., p. 13 (traduzione mia).

[13] Richard Maltby e Ian Craven, *Hollywood Cinema: An Introduction*, Oxford, Blackwell, 1995, pp. 35-36; citato in Geoff King, *La Nuova Hollywood. Dalla rinascita degli anni Sessanta all'era del blockbuster*, cit., p. 258.

> antagonistico tra l'eroe, Indiana Jones, e il cattivo, Belloq, collegano tra loro ognuna delle sequenze del film[14].

Sulla stessa lunghezza d'onda troviamo Kristin Thompson, la quale nel noto studio *Storytelling in the New Hollywood* analizza in modo dettagliato dieci pellicole prodotte tra gli anni ottanta e novanta, sottolineando come anche *blockbusters* quali *Lo squalo*, *Terminator 2*: *il giorno del giudizio* (1991) e *Caccia a Ottobre Rosso* (1990) mostrino una struttura narrativa piuttosto compatta, lungi dall'essere irrimediabilmente frammentata o addirittura collassata[15], come viene catastroficamente affermato ad esempio da Wheeler Winston Dixon nel saggio *Twenty-Five Reasons Why It's All Over*, compreso nel già citato *The End of Cinema As We Know It*[16].

Anche Allan Cameron si esprime eloquentemente sull'argomento in *Modular Narratives in Contemporary Cinema* (2008), che approfondiremo più avanti nel capitolo. Egli è fermamente convinto che la narrazione ricopra un ruolo di rilievo nel cinema contemporaneo da lui analizzato e scrive:

> Il panorama mediatico contemporaneo offre una profusione di materiale narrativo senza precedenti. Non si dovrebbe però presupporre che in questo contesto la narrazione sia disabilitata; piuttosto, essa fuoriesce dai suoi contenitori tradizionali e si moltiplica attraverso i media, dalla pubblicità ai videogiochi. Gli spettatori sono quindi, dal mio punto di vista, ipersensibilizzati alle regole e alle forme della narrazione. Se i testi dei media contemporanei ostentano una tendenza ad esibire la meccanica della narrazione, ciò non produce necessariamente una 'rottura' modernista o una prospettiva critica sulla narrazione stessa[17].

---

[14] Warren Buckland, *A Close Encounter with «Raiders of the Lost Ark»: Notes on Narrative Aspects of the New Hollywood Blockbuster*, in Steve Neale e Murray Smith (a cura di), *Contemporary Hollywood Cinema*, cit., p. 172 (traduzione mia). Per un approfondimento dell'analisi di Buckland, vedi pp. 166-177.

[15] Kristin Thompson, *Storytelling in the New Hollywood: Understanding Classical Narrative Technique*, Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press, 1999. Per le brevi analisi dei citati *Lo squalo* e *Terminator 2: il giorno del giudizio*, si faccia riferimento rispettivamente a pp. 33-36 e pp. 40-42. Per l'analisi di *Caccia a Ottobre rosso*, cui è dedicato un intero capitolo, cfr. pp. 213-247. Le altre opere su cui la Thompson si concentra in maniera approfondita sono *Tootsie* (1982), *Ritorno al futuro* (1985), *Il silenzio degli innocenti* (1991), *Ricomincio da capo* (1993), *Cercasi Susan disperatamente* (1985), *Amadeus* (1984), *Parenti, amici e tanti guai* (1989) e *Hannah e le sue sorelle* (1986).

[16] Wheeler Winston Dixon, *Twenty-Five Reasons Why It's All Over*, in Jon Lewis (a cura di), *The End of Cinema As We Know It: American Film in the Nineties*, cit.

[17] Allan Cameron, *Modular Narratives in Contemporary Cinema*, Basingstoke, Palgrave MacMillan, 2008, p. 22 (traduzione mia). Queste parole sembrano tra l'altro una risposta aperta all'opposto passaggio di James Schamus citato all'inizio del paragrafo.

Al di là dei brevi accenni ai lavori di Buckland, della Thompson e alla citazione di Cameron, *è doveroso specificare con chiarezza che, nonostante si riscontrino inevitabilmente delle differenze (in alcuni casi anche sostanziali) tra le loro posizioni sul cinema americano degli ultimi decenni, Bordwell, Thompson, Elsaesser, Buckland, Thanouli e Cameron concordano pienamente con King sull'insostenibilità di un pensiero che vede la narrazione alla mercé dello spettacolo. Tutti poi, dal primo all'ultimo, riconoscono l'assenza di una rottura radicale tra il linguaggio classico e quello proprio del cinema contemporaneo, cogliendo a differenti gradi una* certa *continuità*.

Nello specifico, come andremo ad approfondire nel prosieguo del capitolo, David Bordwell e Kristin Thompson vedono una basilare continuità che va ben oltre le inevitabili differenze, mentre invece Thomas Elsaesser, Warren Buckland, Eleftheria Thanouli e Allan Cameron, pur non sottraendosi all'analisi degli evidenti segni di continuità, individuano quelle differenze che a parer loro sono sufficientemente importanti per giustificare l'esistenza, oggi, di un paradigma diverso da quello classico, definito «postclassico».

## 2. *David Bordwell e la teorizzazione di una «continuità intensificata» tra cinema americano classico e contemporaneo.*

> Nonostante tutti i cambiamenti storici e le varianti locali che si trovano nello stile cinematografico contemporaneo, abbiamo ancora a che fare con una versione del cinema classico. L'analisi di quasi ogni film del periodo preso in considerazione confermerà la semplice verità dalla quale si è partiti: praticamente tutte le sequenze in quasi tutti i film contemporanei commerciali (e nella maggior parte dei film «indipendenti») sono messe in scena, girate e montate secondo principi cristallizzatisi negli anni '10 e negli anni '20. La continuità intensificata costituisce una selezione e un'elaborazione di opzioni già presenti nel menù del cinema classico […][18].

David Bordwell porta numerosi esempi per dimostrare questa tesi che con forza e

[18] David Bordwell, *The Way Hollywood Tells It. Story and Style in Modern Movies*, cit., p. 180 (traduzione mia).

coerenza sottende l'intero *The Way Hollywood Tells It*, il suo autorevole lavoro del 2006. Per lo studioso statunitense lo stile filmico del cinema americano contemporaneo va intensificandosi sempre più con il passare degli anni, tanto che in riferimento al cinema degli anni novanta scrive di una «continuità intensificata» che progressivamente si rafforza.

Concentrandosi su un periodo di tempo che va dal 1960 ai giorni nostri[19], Bordwell riconosce quattro fondamentali figure dello stile «intensificato» che a suo parere caratterizza in grandissima parte il cinema statunitense:

1) il montaggio rapido.
2) l'uso di focali estreme.
3) l'utilizzo frequente di inquadrature ravvicinate.
4) gli ampi movimenti della macchina da presa.

Analizziamo sinteticamente ognuno di questi quattro punti.

1) *Il montaggio rapido* si riflette nella drastica diminuzione della lunghezza media dell'inquadratura («Average Shot Length» o «ASL»[20]). Mentre l'ASL di un film hollywoodiano del periodo 1930-1960 va dagli otto agli undici secondi, alla fine degli

[19] L'anno da cui David Bordwell decide di partire in questa sua analisi non è casuale, dal momento che nell'influente lavoro *The Classical Hollywood Cinema* (1985), scritto insieme a Kristin Thompson e Janet Staiger, si indaga lo stile filmico classico e i suoi modelli produttivi prendendo in considerazione un arco di tempo che va dal 1917 al 1960. Nonostante l'indiscussa autorevolezza nell'affrontare la classicità cinematografica, la periodizzazione adottata è stata negli anni discussa e criticata da numerosi studiosi, i quali hanno rimproverato ai tre autori di aver sottovalutato *in primis* la componente melodrammatica (fortemente presente nell'era degli *studios* e ontologicamente anti-classica) e il ruolo del *noir* e del *woman's film* negli anni quaranta. Cfr. Veronica Pravadelli, *La grande Hollywood: stili di vita e di regia nel cinema classico americano*, cit.. In particolare pp. 31-36 per l'analisi della teoria bordwelliana e pp. 195-199 per un approfondimento del concetto di «melodramma». La Pravadelli individua due grandi limiti in *The Classical Hollywood Cinema*: «da un lato il grado eccessivamente astratto e generale del paradigma classico, che sottovaluta i cambiamenti stilistico-rappresentativi che si verificano negli anni quaranta e cinquanta rispetto agli anni trenta; dall'altro la semplificata visione dell'esperienza spettatoriale che viene ridotta a mera comprensione diegetica» (p. 35). Limiti analoghi sono riscontrabili anche nella visione bordwelliana del cinema statunitense contemporaneo. D'altronde, come scrive la stessa Pravadelli, per Bordwell «l'*intensificazione visiva* è un aspetto quasi irrilevante del cinema contemporaneo, così come l'*eccesso melodrammatico* lo è per il periodo classico» (p. 33).

[20] Per il concetto di «ASL», cfr. Barry Salt, *Film Style and Technology: History and Analysis*, London, Starword, 1992. In ogni caso, l'ASL si ottiene dividendo la lunghezza in secondi del film per il numero di inquadrature. Tanto le immagini quanto le didascalie valgono come inquadrature, mentre i titoli di testa e di coda non vengono presi in considerazione né come inquadrature né, naturalmente, nel computo della lunghezza del film. Per la breve definizione proposta da Salt vedi p. 320, mentre per un approfondimento del concetto di «Average Shot Length» vedi in particolare pp. 144-146.

anni novanta un film presenta generalmente un'ASL che va dai tre ai sei secondi, con diversi esempi che si spingono al di sotto di questa soglia: Bordwell cita i 2,3 secondi di *Armageddon - Giudizio finale* (1998) o *El Mariachi* (1992), i 2,7 secondi de *Il mistero di Sleepy Hollow* (1999) e *U-Turn - Inversione di marcia* (1997), ma anche il radicale *Dark City* (1998) con i suoi 1,8 secondi.

È importante che il significato di questo cambiamento non venga né sopravvalutato né tanto meno sottovalutato: infatti, il montaggio sempre più rapido non ha sostituito, come molti avrebbero potuto aspettarsi, la continuità spaziale tipicamente classica con una incoerenza strutturale e un disorientamento visivo di fondo. Per altri versi, invece, esso ha portato a un montaggio notevolmente ellittico che riduce drasticamente alcuni elementi stilistici di ridondanza della continuità classica, come ad esempio l'ampio ricorso agli *establishing shots* e ai *long-held two shots*. Lo stesso campo/controcampo, pur rimanendo essenziale, viene girato con un ritmo ben più sostenuto.

La velocizzazione del montaggio ha avuto almeno un'altra importante conseguenza cui è utile accennare brevemente: nei film degli ultimi anni, in particolar modo negli *action movies*, si stacca senza alcun tipo di problema a metà dei movimenti e dei discorsi dei personaggi, raggiungendo così l'obiettivo di costruire un ritmo incalzante e, nel complesso, un'atmosfera di tensione costante. Questa componente dell'interruzione del movimento rappresenta per Bordwell una vera e propria novità rispetto al cinema classico tradizionale.

2) Dagli anni dieci agli anni trenta del Novecento la lente standard cui si ricorreva nelle riprese cinematografiche era quella da 50 mm. Lenti a focale più lunga venivano utilizzate per primi piani morbidi e quando si rendeva necessario seguire da una certa distanza azioni particolarmente rapide. Si faceva invece affidamento a lenti a focale più corta (il grandangolo da 25 o 35 mm) nei casi in cui i registi avevano bisogno di una buona messa a fuoco su più piani dell'inquadratura o di una ripresa con dei totali di spazi ristretti. Questo tipo di lenti, in particolare quelle dai 35 ai 40 mm, si sono poi affermate come una prima scelta negli anni quaranta, a partire da *Quarto potere* (1941) di Orson Welles. È dagli anni sessanta, però, seguendo una tendenza che è andata sempre più esplicitandosi fino ad oggi, che i cineasti hanno iniziato a giocare insistentemente con l'utilizzo di lenti focali anche molto differenti tra loro.

*L'uso di focali estreme* all'interno di un singolo film, quando non di una stessa sequenza, è divenuto così un tratto caratteristico della poetica di molti registi. Per *Gangster Story* (1967), per esempio, Arthur Penn ha fatto uso di lenti che andavano dai 9,8 mm sino ai 400 mm. Alcuni dei cosiddetti «ragazzacci» della Nuova Hollywood come George Lucas, Steven Spielberg, Brian De Palma e Francis Ford Coppola erano felici di sfruttare i vantaggi delle lenti a focale lunga (il *telephoto* in particolare), che rendevano molto più semplici le riprese in esterni e attraverso le quali si potevano riprendere con ottimi risultati tanto i primi piani quanto i campi medi, le inquadrature di quinta e persino gli *establishing shots*.

Al contempo, questi cineasti non volevano però abbandonare il fascino della tradizione degli anni quaranta legata alla profondità di campo e, dunque, non rinunciarono al grandangolo e ai suoi effetti di distorsione dei bordi dell'immagine e di amplificazione delle distanze tra i differenti piani dell'inquadratura. Questa peculiare tendenza per Bordwell si è fatta ancor più evidente nel cinema americano degli ultimi venti anni.

3) *L'utilizzo frequente di inquadrature ravvicinate* ha portato ad una grande quantità di primi e primissimi piani enfatici e a un considerevole numero di campi medi. Sono diventati molto rari i piani americani (che tagliano la figura umana all'altezza delle ginocchia o della metà della coscia) e i campi lunghi, assai diffusi tra gli anni trenta e gli anni sessanta.

Ne deriva che le inquadrature atte solitamente a riprendere insieme due personaggi, vengono perlopiù sostituite da inquadrature che mostrano un solo personaggio. Anche le inquadrature d'insieme sono sempre meno usuali e il cineasta, infine, si ritrova tra le mani una gamma di opzioni ben più ridotta: dal campo medio al primissimo piano.

Tutto ciò, tra le altre cose, ha avuto la rilevante conseguenza che nei film contemporanei si gioca frequentemente quasi tutto sulla mimica facciale dell'attore, il quale raramente esprime le emozioni del proprio personaggio attraverso l'intero corpo: «Nel cinema dell'era degli *studios* un regista poteva fare affidamento sull'intero corpo dell'attore, mentre oggi gli interpreti in scena sono principalmente dei volti»[21].

[21] David Bordwell, *The Way Hollywood Tells It. Story and Style in Modern Movies*, cit., p. 134 (traduzione mia).

4) Queste tre opzioni stilistiche appena approfondite cooperano incessantemente l'una con l'altra, sono strettamente interconnesse e vengono ulteriormente rafforzate nella loro intensità dagli *ampi movimenti della macchina da presa*. Ad esempio, oggi di fatto è invalsa la consuetudine che il ricorso ad un campo lungo venga abbinato ad una macchina da presa che si muove con fluidità all'interno dello spazio filmico.

Grazie all'uso di cineprese più flessibili e leggere (*steady-cam*, *dolly* sempre più mobili, macchine da presa montate su dispositivi telecomandabili), il movimento dei personaggi può essere ripreso nei posti più disparati (corridoi molto stretti, strade affollate, scale impervie e così via) ed è molto probabile che la cinepresa vaghi per il pro-filmico, anche nel caso in cui nulla al suo interno si muova – una differenza, questa, piuttosto netta rispetto allo stile filmico classico, dove ogni singolo movimento di macchina era generalmente concepito per seguire il concomitante movimento di un personaggio.

Analizzate singolarmente, tuttavia, le quattro componenti sopra descritte – che costituiranno delle importanti linee guida nelle analisi filmiche che saranno condotte nei capitoli successivi – non rappresentano una novità assoluta, trattandosi, come nota a più riprese Bordwell nel corso del suo testo, di tecniche già utilizzate in passato. Nel cinema contemporaneo però questi quattro espedienti stilistici divengono la norma, portando lo stile verso una continuità intensificata che egli definisce come continuità classica «sovreccitata», condotta a un punto di enfasi molto elevato attraverso l'immissione di una notevole componente energetica dal carattere complessivamente inedito. Tecniche che registi degli anni venti, trenta, quaranta o cinquanta riservavano per momenti di particolare *suspense* o per sostenere visivamente importanti risvolti diegetici, oggi sono utilizzate con estrema *nonchalance*.

*Ciò che viene da Bordwell strenuamente negato in questo contesto è che nella rappresentazione dello spazio e del tempo filmico, nonché delle molteplici relazioni che si instaurano tra i personaggi e gli eventi della storia narrata* (quella che definisce, come vedremo in seguito in maniera più specifica, «narrative logic»), *ci sia un*

*significativo cambiamento rispetto al modo classico di fare cinema*[22].

Si comprende pertanto chiaramente la misura in cui Bordwell si dichiara contrario alla definizione di un paradigma postclassico e, in generale, di un nuovo paradigma che marchi la differenza con il classico. Da questo punto di vista, già nell'introduzione a *The Way Hollywood Tells It* lo studioso nordamericano è particolarmente esplicito, ponendo fin da subito l'accento sul legame che unisce la sua ultima ricerca a *The Classical Hollywood Cinema* (1985):

> In un libro precedente, *The Classical Hollywood Cinema*, con due colleghi abbiamo cercato di analizzare i principi narrativi che disciplinano il cinema dell'era degli *studios*, dal 1917 al 1960. Si è scelta la data di termine per una questione di comodo, *dal momento che ritenevamo che il sistema classico fosse ancora fiorente*. Questo libro rappresenta uno sforzo per avvalorare quella convinzione (corsivo mio)[23].

Per David Bordwell il cinema classico va inteso come un *sistema fluido* regolato da una dinamica nella quale convivono armoniosamente i fattori della stabilità e del cambiamento. Un sistema costantemente tendente all'«assimilazione», in grado dunque di condurre in qualsiasi momento a variazioni *limitate* sul piano narrativo, stilistico e produttivo, che mostra una tendenza permanente alla continuità. L'industria hollywoodiana ha difatti sempre valorizzato l'innovazione per il suo indiscusso potenziale economico, stando però sempre attenta a rimanere all'interno dei solidi confini della tradizione. Non già quindi rifiutandola, ma cercando di sostenerla in modi nuovi, sempre più inventivi e rigorosamente adattati ai gusti dei tempi che cambiano: infatti, «L'insieme dei talenti deve essere ravvivato, le persone desiderano vedere qualcosa di differente e determinati tipi di novità possono vendere»[24].

Il dibattito sviluppatosi attorno al cinema definito postclassico solleva il problema centrale di come misurare il cambiamento nel corso della storia. Dal punto di vista di Bordwell, complessivamente i critici e gli studiosi hanno in gran parte esagerato nel

---

[22] Come si vedrà nel prossimo paragrafo, su questo punto nodale (dal quale con ogni evidenza dipende la posizione di un teorico riguardo alla possibile considerazione dell'esistenza di un nuovo paradigma nel cinema contemporaneo) Eleftheria Thanouli e Allan Cameron rivelano posizioni nettamente differenti rispetto a quelle di Bordwell.

[23] David Bordwell, *The Way Hollywood Tells It. Story and Style in Modern Movies*, cit., p. 4 (traduzione mia).

[24] *Ibid.*, p. 72 (traduzione mia).

rintracciare elementi di assoluta novità nelle evoluzioni in corso in campo cinematografico. Questo non ci deve sorprendere, afferma il teorico statunitense, dal momento che i nostri sistemi percettivi e cognitivi, nel monitorare il cambiamento, sono di solito particolarmente sensibili alla minima rottura che avviene nelle nostre abitudini.

Per raggiungere una sufficiente profondità di analisi, al contrario, è necessario affrontare la questione con un approccio differente, meno impulsivo e più scientifico: «se si vuole cogliere le sfumature della continuità storica, non si può vedere in ogni grinza un cambiamento epocale»[25].

Il modo classico di fare cinema, infatti, non rappresenta solo una scuola stilistica, come era stato per esempio per il montaggio sovietico o il neorealismo italiano. La tradizione classica è divenuta un modello di riferimento per l'espressione cinematografica internazionale, un vero e proprio punto di partenza per quasi ogni cineasta. E le premesse della narrazione classica, in qualche modo, hanno avuto un ruolo analogo a quello svolto dai principi della prospettiva nelle arti visive. Numerose scuole di pittura, dal classicismo rinascimentale al surrealismo, fino all'arte figurativa moderna, fanno riferimento agli assunti della proiezione prospettica. Allo stesso modo, spiega Bordwell, molte tradizioni del cinema commerciale tutt'oggi adottano o ricompongono quelle premesse narrativo-stilistiche formatesi nell'ambito del cinema classico.

Appare chiaro come «continuità» sia di gran lunga, per lo studioso nordamericano, la parola chiave sulla quale è necessario focalizzare l'attenzione. Non solo quando si parla di stile, ma anche quando si prendono in considerazione le strategie narrative del cinema contemporaneo in relazione alla tradizione classica. A coloro che pensano che l'era del *blockbuster* abbia introdotto una basilare uniformità narrativo-stilistica, Bordwell suggerisce che il cinema americano continua a presentare strategie formali innovative. A chi invece pensa che la tradizione sia collassata, cerca di dimostrare che i principi del sistema classico restano comunque saldamente in vigore, «a volte perfezionati o rivisti, ma non respinti»[26].

C'è un ineludibile principio che governa l'attuale sperimentazione narrativa (tra i tanti, vengono fatti gli esempi di *Memento* di Christopher Nolan, 2000, e *JFK - Un caso ancora aperto* di Oliver Stone, 1991): più sono complessi gli stratagemmi narrativi

[25] *Ibid.*, p. 9 (traduzione mia).
[26] *Ibid.*, p. 16 (traduzione mia).

impiegati, più la narrazione avrà necessariamente bisogno di fondarsi su un numero maggiore di ridondanze di stampo classico, affinché l'opera possa infine essere intellegibile nonostante le più audaci frammentazioni del tempo o dello spazio filmico cui può ricorrere[27]. Tanto le sperimentazioni narrative quanto quelle stilistiche hanno rigorosamente luogo, dunque, all'interno di un sistema che richiede un puntuale *equilibrio tra innovazione e aderenza alle norme*.

Come si vedrà nel secondo e nel terzo capitolo, dedicati rispettivamente al cinema intensificato di Kathryn Bigelow e di Paul Thomas Anderson, le osservazioni di Bordwell si rivelano senza dubbio molto utili ai fini di un'analisi del cinema odierno che tenga appropriatamente conto degli elementi di continuità rispetto al classico, tanto sul piano narrativo quanto su quello stilistico. *Eppure affermare che il cinema, nelle sue forme contemporanee, non si discosti mai in modo significativo dai modi di rappresentazione del tempo e dello spazio classici, appare davvero una forzatura.*

## 3. *Il paradigma postclassico «bordwelliano» di Eleftheria Thanouli: «logica narrativa» e rappresentazioni dello spazio e del tempo filmici.*

In *Post-Classical Cinema. An International Poetics of Film Narration* (2009) la studiosa greca Eleftheria Thanouli si prefigge un obiettivo alquanto ambizioso: affermare l'esistenza nel panorama cinematografico contemporaneo di un nuovo paradigma postclassico partendo proprio dalle «historical poetics», l'apparato teorico proposto da Bordwell nel corso dei suoi studi pluridecennali e affermatosi in forma compiuta con due celebri ricerche, il già citato *The Classical Hollywood Cinema* e *Narration in the Fiction Film* (anch'esso del 1985)[28].

---

[27] Per le interessanti analisi di *Memento* e *JFK - Un caso ancora aperto*, vedi David Bordwell, *The Way Hollywood Tells It. Story and Style in Modern Movies*, cit., pp. 73-82. Mentre per una sintesi sulle posizioni bordwelliane rispetto alla narrazione nel cinema americano contemporaneo, si faccia riferimento in maniera più approfondita al paragrafo «Subjective Stories and Network Narratives», pp. 72-103.

[28] Il concetto di «historical poetics» nelle intenzioni di Bordwell non consiste semplicemente in un metodo di analisi del film, bensì in un modello potenzialmente utile ad affrontare numerosi indirizzi e temi di ricerca in campo cinematografico. Attraverso le sue «historical poetics», Bordwell parte da due domande: 1) «Quali sono i principi secondo i quali i film vengono costruiti e per mezzo dei quali ottengono effetti particolari?»; 2) «Come e perché questi principi sono sorti e si sono modificati in

Come espone chiaramente la stessa autrice nell'introduzione:

> [...] Gradualmente mi sono convinta che, abbastanza paradossalmente, Bordwell avrebbe potuto aiutarmi in questa mia ricerca [...]. La soluzione a tale paradosso è giunta nel momento in cui sono stata in grado di differenziare l'ampio approccio teorico chiamato «historical poetics», che comprende una vasta gamma di aree di ricerca e di questioni, dal modo in cui Bordwell se ne è servito sinora per difendere la propria specifica presa di posizione circa la stabilità della narrazione classica. Una volta che questa distinzione è divenuta chiara nella mia mente, ho deciso [...] di utilizzare le «historical poetics» – gli stessi strumenti di Bordwell, in altre parole – allo scopo di contraddire la sua ferma difesa del classicismo nel cinema contemporaneo e, di conseguenza, di riuscire a rilevare l'importante trasformazione formale che sospettavo avesse avuto luogo nel linguaggio cinematografico delle ultime due decadi[29].

La Thanouli attraverso l'analisi, disseminata lungo il corso del suo intero lavoro, di quattordici film (tra cui *Magnolia*, *Requiem for a Dream*, *Trainspotting*, *Europa*, *Fight Club*, *Moulin Rouge!*, *Lola corre* e *Assassini nati - Natural Born Killers*), tenta di descrivere un cambiamento di paradigma che concerne tanto la «logica narrativa» (che riguarda principalmente la causalità della storia, quindi le principali motivazioni che guidano i personaggi e l'evoluzione della trama), quanto le rappresentazioni dello spazio e del tempo cinematografici: vale a dire i tre sistemi fondamentali sui quali secondo Bordwell si basa ogni narrazione filmica («narrative logic», «cinematic space» e «cinematic time»).

La studiosa greca individua un gruppo di film che, per una molteplicità di motivi accuratamente esaminati, non sembra essere assimilabile all'interno del paradigma

---

determinate circostanze empiriche?» (traduzione mia). Nel fare ciò lo studioso nordamericano privilegia un approccio «dal basso verso l'alto» («bottom-up approach») che si allontana in maniera decisa dalle grandi teorie applicate al cinema, come ad esempio la semiotica saussuriana e la psicoanalisi lacaniana, o dall'analisi testuale di Roland Barthes. Piuttosto che su una teoria culturale o sociale generale, infatti, Bordwell preferisce concentrarsi su semplici questioni riguardanti la mera costruzione del film, le quali, oltre a condurre alla formulazione di ipotesi che devono essere sempre considerate aperte e falsificabili, in seguito possono potenzialmente portare anche a osservazioni storico-teoriche più ampie e generali. Il concetto di «historical poetics» viene approfondito in maniera esaustiva e piuttosto sintetica in David Bordwell, *Historical Poetics of Cinema*, in Robert Barton Palmer (a cura di), *The Cinematic Text: Methods and Approaches*, New York, AMS Press, 1989, pp. 369-398. Per le precedenti due domande di partenza che si pone Bordwell, cfr. p. 371. Il saggio in questione è reperibile anche online al seguente indirizzo: http://www.davidbordwell.net/articles/Bordwell_Cinematic%20Text_no3_1989_369.pdf (29 gennaio 2015).

[29] Eleftheria Thanouli, *Post-Classical Cinema: An International Poetics of Film Narration*, London, Wallflower Press, 2009, p. 2 (traduzione mia).

classico, né tantomeno all'interno degli altri tre paradigmi della narrazione filmica individuati da Bordwell nella storia del cinema[30].

L'obiettivo della Thanouli è dunque quello di dare sostanza teorica ad un quinto modello narrativo che possa essere aggiunto ai quattro sviluppati da Bordwell, testimoniando così una nuova tendenza di un certo cinema contemporaneo. È bene specificare infatti che il paradigma classico per la Thanouli rimane ancora oggi di gran lunga quello dominante:

> Nonostante l'emergenza della narrazione postclassica, tuttavia, rimane indiscutibile che le regole classiche, le quali si sono cristallizzate tra il 1917 e il 1960, sono ancora in piena fioritura. *Ed è questo il punto in cui la mia teoria converge con quella di Bordwell. Infatti al giorno d'oggi la maggior parte dei film di Hollywood, così come un gran numero di produzioni internazionali, aderisce alle convenzioni del cinema classico,* malgrado alcuni lievi cambiamenti nelle tecniche di ripresa e nelle attrezzature filmiche tecnologicamente evolute (corsivo mio)[31].

Allo stesso tempo, gode di ottima salute anche il secondo dei due principali modelli narrativi individuati da Bordwell, l'«art cinema mode». La Thanouli afferma che questo paradigma esiste ancora in differenti forme nel cinema odierno: ad esso sono ricollegabili molte opere di registi orientali che gravitano intorno al circuito dei festival internazionali di cinema, mentre è possibile cogliere degli esempi di tendenze rinnovatrici nel movimento danese «Dogma 95» (con particolare riferimento ai registi Lars Von Trier e Thomas Vinterberg) e nel cinema indipendente americano degli anni novanta (Todd Solondz, Alexander Payne, Wes Anderson, Sofia Coppola).

---

[30] In *Narration in the Fiction Film*, Bordwell riconosce quattro «historical modes of narration»: il «classical mode», legato al cinema hollywoodiano del periodo 1917-1960 di cui si è già parlato nel precedente paragrafo; l'«art cinema mode», che si esemplifica nelle opere di grandi registi europei come Resnais, Antonioni e Bergman, caratterizzate *in primis* da un marcato stile autoriale, un allentamento del principio di causa-effetto e una spiccata auto-riflessività; l'«historical-materialist mode», sviluppatosi nell'ambito del cinema sovietico del periodo 1925-1933 e composto da uno stile didattico-politico che appoggia apertamente la dottrina marxista-leninista; il «parametric mode», legato a pochi autori isolati come Bresson e Ozu, i cui film adottano un sistema stilistico basato su un modello di «parametri» (vale a dire tecniche filmiche) che funzionano pressoché autonomamente rispetto allo sviluppo della trama. Secondo la Thanouli, quest'ultima categoria è caratterizzata da una eccessiva indeterminatezza e proprio per questo motivo non ha ottenuto un ampio riconoscimento in ambito accademico. Per un approfondimento delle «historical modes of narration», cfr. David Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, Madison, The University of Wisconsin Press, 1985, pp. 147-310.

[31] Eleftheria Thanouli, *Post-Classical Cinema: An International Poetics of Film Narration*, cit., p. 184 (traduzione mia).

Ma tornando alla questione centrale di cui ci stiamo occupando, viene spontaneo porsi una domanda: quali sono questi cambiamenti così rilevanti da far pensare all'inequivocabile sorgere di un paradigma postclassico che possa considerarsi autonomo da quello classico?

La questione qui sarà per ovvi motivi trattata in modo conciso ma, nel corso dell'analisi dei film che avrà luogo nei prossimi capitoli, diversi concetti cui di seguito si accennerà verranno ripresi e sviluppati. Per adesso, ci limiteremo ad affrontare con ordine ognuno dei tre principali sistemi narrativi sopra menzionati, al fine di comprendere più a fondo la posizione di Eleftheria Thanouli.

1) Per quanto concerne il *sistema della «logica narrativa»*, esso è incentrato su quattro differenti motivazioni: la «compositional motivation», la «realistic motivation», la «intertextual motivation» (o «generic motivation») e l'«artistic motivation», ognuna delle quali ha la funzione di giustificare gli eventi cinematografici della fabula e la loro presentazione elaborata all'interno dell'intreccio narrativo. L'interazione di queste motivazioni all'interno di un testo filmico può dare vita a dinamiche differenti e, di conseguenza, indicare la presenza di paradigmi diversi.

La «compositional motivation» ha a che fare con il principio di causa-effetto cui sono legati gli eventi narrati e include principi di causalità come la caratterizzazione dei personaggi con i rispettivi obiettivi o come le svolte romantiche che danno una sorta di coerenza di fondo allo sviluppo della trama.

La «realistic motivation» legittima gli elementi narrativi sul piano della verosimiglianza e della plausibilità. Se ad esempio un film è ambientato nella Parigi della *Belle Époque*, è necessario che i costumi, le scenografie e gli oggetti utilizzati siano realistici, così come è doveroso che le azioni dei personaggi siano coerentemente motivate sulla base delle loro caratterizzazioni.

La «intertextual motivation» (o «generic motivation») invece giustifica aspetti dell'intreccio in quanto frutto di particolari convenzioni di genere: nel *musical*, per esempio, agli attori è permesso iniziare improvvisamente a cantare nel bel mezzo di una scena, dal momento che è risaputo che questo è uno dei tratti tipici del genere in questione.

Infine, l'«artistic motivation» è connessa all'utilizzo di espedienti filmici che spesso contraddicono le altre motivazioni e mirano a esporre l'artificialità dell'atto narrativo,

richiamando l'attenzione sui propri principi costruttivi[32].

Nel paradigma classico le due motivazioni primarie sono senza dubbio la «compositional» e la «realistic motivation», con quest'ultima decisamente improntata su un'estetica dell'«invisibilità». Un ruolo importante è ricoperto anche dalla «intertextual motivation» (o «generic motivation»), mentre è evidente come trovi ben poco spazio l'«artistic motivation», essendo essa con evidenza agli antipodi della «trasparenza» classica.

Nel paradigma postclassico, invece, per la Thanouli tutte e quattro le motivazioni collaborano l'una con l'altra a parità di condizioni, in un contesto dove l'«artistic motivation» occupa indubbiamente un ruolo di primaria importanza.

Il concetto sul quale la teorica insiste in particolar modo è quello di «hypermediacy», che riguarda la «realistic motivation» e consiste in un modo di rappresentare la realtà piuttosto diverso da quello classico: il concetto di «hypermediacy», ci informa sempre la Thanouli, viene infatti introdotto da Jay David Bolter e Robert Grusin nel testo *Remediation: Understanding New Media* (1999)[33] come espressione di una logica rappresentativa che si oppone alla logica classica della trasparenza, privilegiando frammentazione ed eterogeneità e ponendo fortemente in primo piano la materialità stessa della rappresentazione, invece di cercare in tutti i modi di celarla.

La logica del «realismo trasparente» viene dunque abbandonata in luogo di un «hypermediated realism» («realismo ipermediato»), definibile anche come «heightened realism» («realismo intensificato») o «energy realism» («realismo energico»), che ben si addice alla rappresentazione di un «subjective realism» («realismo soggettivo»), secondo la nozione sviluppata da David Bordwell[34]. Il concetto di «hypermediated realism» rimanda inoltre con decisione, sul versante dello stile, alla concezione bordwelliana della continuità intensificata, e per Eleftheria Thanouli conduce alla

---

[32] In questa sede non è possibile approfondire ulteriormente la questione delle quattro motivazioni, sulle quali per Bordwell si fonda la «logica narrativa». Per ulteriori informazioni, si faccia riferimento a David Bordwell, Janet Staiger e Kristin Thompson, *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*, New York, Columbia University Press, 1985, pp. 12-23.

[33] Jay David Bolter e Richard Grusin, *Remediation: Understanding New Media*, Cambridge, MIT Press, 1999. Nonostante nella tesi si faccia riferimento alla versione originale del testo, occorre specificare che ne esiste una traduzione italiana dal titolo *Remediation: competizione e integrazione tra media vecchi e nuovi* (Milano, Edizioni Guerini e Associati, 2002).

[34] Cfr. David Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, cit., p. 208. Per la definizione che Bordwell propone di «realismo soggettivo», vedi cap. II, paragrafo 3.1. Nel paragrafo in questione i concetti appena nominati, compreso quello di «hypermediacy» ripreso da Bolter e Grusin, verranno applicati all'estesa analisi dell'*incipit* di *The Hurt Locker* di Kathryn Bigelow.

creazione di uno spazio e di un tempo cinematografici differenti rispetto a quelli tipici della classicità.

2) *Lo spazio cinematografico*. Rielaborando una serie di concetti apparsi in *The Language of New Media* (2001) di Lev Manovich[35], la Thanouli afferma che se la raffigurazione dello spazio nel cinema classico era legata a doppio filo a un «realismo fotografico» che favoriva le tecniche del montaggio continuo (la rigorosa osservanza dell'asse dei 180 gradi, il montaggio analitico, il campo/controcampo, il raccordo sullo sguardo), nel cinema postclassico emerge con forza la concezione di uno «spazio grafico» dove, grazie all'esplosione della tecnologia digitale, vengono valorizzate in grande misura tecniche tipiche dell'animazione o dell'avanguardia cinematografica (come retroproiezioni, *matte paintings*, il ricorso a modelli in miniatura o trucchi ottici vari), precedentemente osteggiate in quanto foriere di un grado troppo elevato di auto-riflessività e rivelatrici della ontologica finzione della rappresentazione cinematografica.

In questo modo avviene il consequenziale passaggio dal «temporal montage» della classicità allo «spatial montage» della postclassicità, con il quale viene apertamente sfidata la logica classica della «trasparenza» e dell'«invisibilità» in favore di una produzione di immagini stratificate (la Thanouli scrive di «spatial images and clusters») in cui, mediante audaci sovrimpressioni o sovrapposizioni, molteplici effetti visivi e il ricorso allo *split-screen*, più immagini possono coesistere all'interno di una singola inquadratura.

In tale contesto di analisi dello spazio filmico postclassico, rientrano anche le strategie della continuità intensificata di cui si è precedentemente discusso: queste per la Thanouli non sono dunque legate esclusivamente al «classical mode of narration», bensì sono anche parte integrante della riconfigurazione spaziale propria del postclassico, pur non rappresentandone l'elemento decisivo.

3) *Il tempo cinematografico*. Nella considerazione del tempo filmico la differenza fondamentale che ci porta a distinguere il paradigma postclassico da quello classico è sostanzialmente una: nel sistema classico, proprio grazie alle già citate tecniche del montaggio continuo, si ha a che fare con una illusoria rappresentazione di un «tempo

[35] Lev Manovich, *The Language of New Media*, Cambridge, MIT Press, 2001. Il testo è disponibile anche in lingua italiana: *Il linguaggio dei nuovi media*, Milano, Olivares, 2002.

reale» («real time») in cui regnano lo sviluppo lineare e cronologico; nel sistema postclassico, invece, il tempo viene esplicitamente esibito come «mediato» o «manipolato» («mediated or manipulated time»), perlopiù attraverso l'utilizzo reiterato di espedienti quali *flashback*, *flashforward* (anche se rari), *fast-motion*, *slow-motion*, *freeze-frame* o la palese moltiplicazione del numero di inquadrature[36].

La raffigurazione temporale nel cinema postclassico è dunque ben più complessa ed elaborata rispetto a quella del cinema classico e pone con evidenza lo spettatore di fronte ai propri meccanismi costruttivi.

*Nonostante queste considerazioni, Eleftheria Thanouli si guarda bene dall'affermare che il paradigma postclassico rappresenti una rottura totale rispetto a quello classico*. Infatti gli elementi di continuità, di cui abbiamo parlato precedentemente nell'esporre il pensiero di Geoff King, sono dalla studiosa greca ampiamente condivisi e riproposti in differenti vesti nella sua analisi del sistema postclassico della «logica narrativa»: in particolare, vengono sottolineate le affinità tra la «compositional motivation» classica e quella postclassica, la quale però rispetto alla prima si concentra di più su protagonisti multipli, con conseguente frammentazione degli obiettivi da perseguire e maggiore episodicità della narrazione (su questo punto torneremo nel contesto dell'approfondita analisi dedicata a *Magnolia* di Paul Thomas Anderson, proposta nel terzo capitolo).

Inoltre, per quanto concerne ad esempio lo spazio filmico, ella chiaramente specifica che, nonostante tutto, «in nessun momento il paradigma postclassico abolisce completamente le regole classiche per sostituirle con altre radicalmente nuove». Nel cinema postclassico sussistono ancora, per esempio, immagini centrate con cura, girate in profondità di campo e costruite con l'aiuto del montaggio analitico. Eppure,

> […] *le novità di questo paradigma non dovrebbero essere né minimizzate, né tanto meno considerate come una evoluzione facilmente assimilabile dalla tradizione classica*. L'aspetto importante dello spazio postclassico è che stabilisce una nuova logica nella produzione delle immagini, contraddicendo l'«invisibilità» e la «continuità» del film classico (corsivo mio)[37].

---

[36] Per affrontare analiticamente la questione estetica della moltiplicazione del numero delle inquadrature e, di conseguenza, il montaggio rapido caratteristici delle forme intensificate contemporanee, risulta di particolare utilità abbracciare il metodo di misurazione dell'«Average Shot Length» sviluppato da Barry Salt, di cui si è detto nel precedente paragrafo.

[37] Eleftheria Thanouli, *Post-Classical Cinema: An International Poetics of Film Narration*, cit., p. 178 (traduzione mia).

Sulla questione della rappresentazione della dimensione temporale nel cinema contemporaneo, si è concentrato in modo specifico Allan Cameron in *Modular Narratives in Contemporary Cinema*.

Lo studioso delinea quattro modelli narrativi affacciatisi nel panorama cinematografico internazionale degli ultimi venti anni («Anachronic narratives», «Forking-path narratives», «Episodic Narratives» e «Split-screen narratives»), mettendone in risalto l'investigazione e la concezione della dimensione temporale e facendo a tal proposito collegamenti con la narrazione moderna e tardo-moderna, nel cinema e soprattutto nella letteratura.

Sebbene anch'egli riconosca la validità delle affermazioni di Bordwell per quanto concerne la persistenza di strategie narrativo-rappresentative tipicamente classiche nel cinema americano contemporaneo, come ad esempio l'elevata presenza di elementi narrativi e stilistici della ridondanza, Cameron tiene comunque a chiarire che a proprio parere

> Bordwell minimizza gli elementi che distinguono gli esempi contemporanei da quelli precedenti. Sul piano formale, le «modular narratives» vanno oltre i film *noir* degli anni quaranta o la Nouvelle Vague francese che influenzò i film hollywoodiani degli anni sessanta. Questi film pongono aggressivamente in primo piano il rapporto tra tempo e narrazione, facendo dei codici temporali e delle regole narrative un'importante fonte di piacere per il pubblico[38].

Ma cosa si intende esattamente per «cinematic modular narratives»? Cameron lo spiega con molta chiarezza:

> Dai primi anni novanta, il cinema popolare ha mostrato una svolta in direzione della complessità narrativa. In molti casi questa complessità ha assunto la forma di un «database aesthetic», in cui la narrazione è suddivisa in segmenti separati e sottoposta ad articolazioni complesse. Queste pellicole, da me definite «modular narratives», esprimono un senso del tempo come divisibile e soggetto a manipolazioni[39].

Nell'ambito cinematografico, queste «narrazioni modulari» vanno ben oltre il dispiegamento classico del *flashback*, offrendo una serie di frammenti narrativi

[38] Allan Cameron, *Modular Narratives in Contemporary Cinema*, cit., p. 5 (traduzione mia).
[39] *Ibid.*, p. 1 (traduzione mia).

disarticolati, spesso disposti in modi marcatamente a-cronologici, mediante la destabilizzazione della relazione tra passato e presente o anche l'utilizzo di *flashforward*; pur presentando quasi sempre, però, un solido meccanismo fondato in parte su ridondanze varie, evidenti ripetizioni o in generale espedienti narrativi convenzionali, allo scopo di costruire un racconto ad ogni modo comprensibile e godibile per lo spettatore.

Questo tipo di cinema è andato negli ultimi anni sempre più affermandosi (tra le pellicole prese in esame ci sono opere come *Pulp Fiction*, *Memento*, *21 Grammi*, *Irréversible* e *Se mi lasci ti cancello*, le quali hanno di recente reso popolare una struttura narrativa non lineare, frammentata e iterativa) ma non è da considerarsi in alcun modo una tendenza maggioritaria, dal momento che la gran parte dei film contemporanei, hollywoodiani e non, segue ancora strategie narrative largamente tradizionali e tuttora propende in modo deciso per una rappresentazione fondamentalmente cronologica degli eventi[40]. In ogni caso, il punto fondamentale da tenere in considerazione è che

> Le «modular narratives» cinematografiche contemporanee esplorano differenti aspetti della rappresentazione del tempo. In particolare, esse articolano inquietudini riguardanti il rapporto tra presente e passato, presente e futuro, e anche tra differenti versioni del presente. A questo proposito, costituiscono la più recente iterazione di un denso discorso temporale affermatosi con l'avvento dell'era moderna e sviluppatosi nel postmoderno. Con l'era digitale sopraggiunge una nuova serie di possibilità e di preoccupazioni riguardo alla rappresentazione temporale. Le «modular narratives» cinematografiche, quindi, al contempo riflettono e rispondono ai cambiamenti nelle nostre prospettive del tempo e dello spazio e rappresentano un prezioso strumento per analizzare il ruolo della narrazione nella cultura contemporanea[41].

---

[40] Qui è particolarmente evidente l'affinità del pensiero di Cameron con quello della Thanouli precedentemente esposto. Sul tema della disarticolazione di un intreccio che in determinato cinema americano contemporaneo tende a smarcarsi nettamente da uno sviluppo cronologico, si sofferma anche Vito Zagarrio, facendo perlopiù riferimento all'opera tarantiniana e al concetto di «narrazione esplosa». Cfr. Vito Zagarrio, *La grande* mall *dell'immaginario. Il cinema di Quentin Tarantino*, in Id. (a cura di), *Quentin Tarantino*, Venezia, Marsilio, 2009, pp. 21-25. In una simile direzione vanno gli studi che sono emersi negli ultimi anni intorno alle nozioni di «puzzle film» e «mind-game film». A tal proposito, cfr. Warren Buckland (a cura di), *Puzzle Films. Complex Storytelling in Contemporary Cinema*, Chichester-Malden, Wiley-Blackwell, 2009 e Warren Buckland (a cura di), *Hollywood Puzzle Films*, New York, Routledge, 2014. Per il «mind-game film», si faccia riferimento in particolare al saggio *The Mind-Game Film* di Thomas Elsaesser, contenuto nel primo dei due volumi appena citati (pp. 13-41).

[41] Allan Cameron, *Modular Narratives in Contemporary Cinema*, cit., p. 19 (traduzione mia).

Per tornare all'elaborazione thanouliana, dopo questo succinto *excursus* sull'interessante studio di Cameron, *i cambiamenti nei tre sistemi narrativi appena analizzati (e soprattutto quelli riguardanti il sistema spaziale e quello temporale) hanno causato ulteriori trasformazioni nel modo in cui la narrazione controlla la trasmissione e il flusso delle informazioni legate alla storia che viene raccontata*.

In particolare, la narrazione postclassica è caratterizzata da una componente di consapevolezza o auto-coscienza («self-consciousness») decisamente più pronunciata rispetto alla narrazione classica: il film postclassico infatti riconosce ad ogni istanza la sua natura finzionale, non cercando più, come faceva quello classico, di nascondere i propri meccanismi costruttivi attraverso le tecniche del montaggio continuo e della messa in scena, ma anzi esplicitandoli (e attraverso la loro estremizzazione determinando, nei casi migliori, nuovi campi espressivi). Su questo aspetto cruciale lavorano in maniera approfondita Thomas Elsaesser e Warren Buckland, iniziando in tal modo a farci avvicinare alla questione centrale – sinora solamente sfiorata – dell'esperienza spettatoriale.

## 4. *Thomas Elsaesser, Warren Buckland e l'«eccesso di classicismo» postclassico.*

Se la Thanouli elabora un paradigma postclassico seguendo passo dopo passo l'apparato teorico proposto da Bordwell per l'analisi del film, appellandosi con rigore e perseveranza alle «historical poetics», Thomas Elsaesser e Warren Buckland, pur compiendo un tragitto differente, giungono qualche anno prima di lei alla medesima conclusione: un cambiamento degno di nota, che segna in modo piuttosto netto la distanza tra il cinema contemporaneo e quello classico, esiste e non può essere eluso.

Ad ogni modo, la tradizione classica in questo nuovo paradigma non viene affatto rifiutata, né tanto meno messa clamorosamente in disparte. Per Elsaesser e Buckland, un'opera cinematografica postclassica può essere considerata, a seconda dell'agenda concettuale e metodologica a disposizione dello studioso (vale a dire a seconda delle domande che l'analista decide di porre al testo), tanto classica quanto postclassica.

L'esempio principe del già citato testo *Studying Contemporary American Film: A*

*Guide To Movie Analysis* (2002) è costituito dall'analisi elsaesseriana di *Die Hard* (1988), un saggio emblematico per come esplicita in maniera chiara ed efficace la concezione del cinema postclassico dei due autori. Elsaesser si propone di analizzare il film di John McTiernan attraverso i due principali approcci al cinema classico presenti nel panorama teorico: quello neo-formalista di David Bordwell, che si rifà in particolare alla poetica aristotelica e al formalismo russo, e quello neo-strutturalista di Raymond Bellour, che recupera la metodologia strutturalista di Claude Lévi-Strauss e Vladimir Propp. In entrambi i casi, *Die Hard* sembra costantemente conformarsi alle regole del cinema classico.

*Il cinema postclassico, pertanto, mantiene forti elementi di continuità strutturali con quello dell'era degli* studios: chiarezza espositiva e intellegibilità di fondo; suddivisione nei canonici tre atti aristotelici; unità di azione, luogo e tempo; centralità del principio di causa-effetto; opposizioni binarie che regolano lo sviluppo della trama e il rapporto tra i personaggi, i quali devono rigorosamente superare degli ostacoli più o meno ostici al fine di raggiungere determinati obiettivi; e così via. «Dunque, la differenza tra classico e postclassico non può essere stabilita sulla base di un'opposizione binaria che veda contrapposti narrazione e spettacolo, né, abbiamo il sospetto, sulla base di qualsiasi altra costruzione di differenza fondata su un'opposizione»[42].

Ma allora cos'è che spinge a pensare legittimamente ad un cambiamento, oltretutto significativo? *Il film postclassico estremizza i processi narrativo-rappresentativi del classico, ostentandoli e giungendo così di conseguenza ad opporsi al classico e alla sua estetica della «invisibilità»*. Questo tipo di radicalizzazione avviene *in primis* attraverso tre componenti:

1) *particolari giochi verbali* che attirano spesso l'attenzione dello spettatore su temi narrativi centrali, rispecchiando talora opposizioni binarie che formano una dialettica tra le personalità e/o le motivazioni dei personaggi;

2) *significanti mobili*, vale a dire giochi verbali che si fanno all'occorrenza immagini (o viceversa) al fine di portare a un ulteriore livello di stratificazione del senso: in altre

[42] Thomas Elsaesser e Warren Buckland, *Studying Contemporary American Film: A Guide to Movie Analysis*, London, Arnold, 2002, p. 61 (traduzione mia). Come già specificato nella nota 4, anche se ne è stata pubblicata una traduzione italiana, in questa sede si è presa in considerazione la versione originale del lavoro di Elsaesser e Buckland.

parole, elementi o codici che ritornano più volte sotto vesti differenti e che possono costruire un tessuto culturale del testo;

3) *la spettacolarità eccessiva*: i momenti più spettacolari infatti spesso arrivano ad attivare una riflessione sullo statuto dell'immagine e del film. In questi casi lo spettacolo aiuta il racconto a rendersi esplicito come costruzione finzionale, divenendo una sorta di funzionale coscienza del racconto. Non facendo altro quindi che palesare l'ontologica artificialità della rappresentazione cinematografica e ponendo così in qualche modo la struttura profonda del testo filmico (che ha a che fare con la logica del desiderio e con la crisi identitaria del soggetto) allo stesso livello della struttura di superficie[43].

Si giunge così alla definizione del postclassico come «eccesso di classicismo»: tanto negli elementi spettacolari che, come ci ha ricordato in maniera esemplare Geoff King rifacendosi a Rick Altman, sono sempre stati parte integrante del cinema hollywoodiano, quanto in quelli narrativi: «È in questo senso che si può affermare che il cinema classico viene semplicemente riconfigurato all'interno del postclassico, né abbandonato né posto in opposizione – […] il postclassico è […] un cinema eccessivamente classico, una sorta di "classical-plus"»[44].

*La tesi di Elsaesser e Buckland conduce inevitabilmente alla considerazione di un'esperienza spettatoriale che cambia rispetto a quella messa in gioco dal cinema classico*: come si vedrà nei successivi paragrafi, la fruizione diviene sempre più intensificata, per usare un termine caro a Bordwell, «immersiva», corporea o corporale, chiamando in causa allo stesso tempo più sfere percettive e rilevandosi piuttosto sfaccettata e complessa da investigare. Naturalmente, anche più consapevole: a tal proposito può essere stimolante porre brevemente l'accento su un concetto evocato da Allan Cameron nel già citato *Modular Narratives in Contemporary Cinema*.

Lo studioso australiano richiama il concetto di «operational aesthetic» proposto da Jason Mittell nella sua analisi del linguaggio narrativo della televisione

[43] Già solo da queste considerazioni sinora messe in luce, si può facilmente comprendere quanto Elsaesser possa stigmatizzare una discussione teorica incentrata attorno all'opposizione narrazione/spettacolo, come d'altronde da lui stesso chiaramente specificato nell'ultimo passaggio citato.

[44] Thomas Elsaesser e Warren Buckland, *Studying Contemporary American Film: A Guide to Movie Analysis*, cit., p. 63 (traduzione mia).

contemporanea[45]. Questa «estetica delle operazioni», dominante in certo cinema odierno, fa sì che gli spettatori trovino piacere non solo nella storia ma anche nelle abilità tecniche attraverso le quali la narrazione viene trasmessa («vogliamo goderci i risultati della macchina, ma al contempo meravigliarci per come essa funziona»[46]).

Si è in presenza insomma di una «prospettiva duale» («dual perspective»[47]), attraverso la quale lo spettatore da una parte viene coinvolto nella storia e nel mondo diegetico che gli si svolge dinanzi agli occhi, dall'altra però è al contempo condotto a essere pienamente consapevole di assistere ad un racconto finzionale. Avendo a tratti, di conseguenza, la netta sensazione di osservare la storia dall'alto, da fuori, da un punto esterno privilegiato. Eppure, questa sensazione di distacco paradossalmente non inficia il coinvolgimento di chi guarda. Su questo punto torneremo in più occasioni nel corso dei prossimi capitoli.

*Ciò che non è stato approfondito nei percorsi di ricerca finora affrontati sul cinema contemporaneo, sono proprio le questioni legate al rapporto che inevitabilmente si va a instaurare tra le immagini che scorrono sullo schermo e lo spettatore*. Per affrontare un tema così articolato, nei prossimi due paragrafi ci rifaremo in particolar modo a due volumi: *Teoria del film. Un'introduzione* (2007) di Thomas Elsaesser e Malte Hagener e *Il cinema postmoderno* (1997) di Laurent Jullier, dando voce nell'occasione anche ad alcuni dei teorici contemporanei (ma non solo) di maggior rilievo.

## 5. *Il paradigma «somatocentrico» nel compendio teorico di Thomas Elsaesser e Malte Hagener: il ruolo del corpo nell'esperienza cinematografica.*

In *Teoria del film*, Thomas Elsaesser e Malte Hagener si propongono di guardare alla teoria filmica attraverso l'analisi del rapporto che si stabilisce tra schermo e spettatore nell'ambito dell'esperienza cinematografica. La domanda che viene posta

[45] Jason Mittell, "Narrative Complexity in Contemporary American Television", «The Velvet Light Trap», n. 58, inverno 2006, p. 35. Cameron in nota ci informa che Mittell a sua volta riprende il concetto da Neil Harris, *Humbug: the Art of P.T. Barnum*, Chicago, University of Chicago Press, 1981.

[46] *Ibid*., p. 38; citato in Allan Cameron, *Modular Narratives in Contemporary Cinema*, cit., p. 23 (traduzione mia).

[47] Cameron riprende il concetto di «dual perspective» da Elliot Panek, "The Poet and the Detective: Defining the Psychological Puzzle Film", «Film Criticism», vol. 31, nn. 1-2, 2006, pp. 62-88.

esplicitamente nella prefazione è la seguente: come si comporta il film rispetto al corpo di chi ne è il fruitore? I due autori partono dalla profonda convinzione che nessuna posizione teorica sul film e sul cinema possa sfuggire alla relazione basilare film-spettatore, definendo questo rapporto come il vero punto di snodo che sta oggi al centro dell'attenzione dell'attività teorica. «Qualunque modello di teoria del film», infatti, «concepisce *in nuce* (anche) il rapporto tra film e corpo»[48].

Fino agli anni ottanta, le formulazioni teoriche degli studiosi si sono focalizzate eminentemente su quello che viene definito un «paradigma oculocentrico» o «rappresentazionale», privilegiando di conseguenza il ruolo della vista nell'esperienza cinematografica (vengono citate e discusse le posizioni di teorici del calibro di André Bazin, Béla Balázs, Rudolph Arnheim, Sergej M. Ejzenštein, fino ad arrivare a Jean-Louis Baudry con la sua teoria dell'apparato o alla *Feminist Film Theory*, che come è noto fonda la propria poetica sulla concezione di uno sguardo sessuato).

Soprattutto a partire dai primi anni novanta, però, è ravvisabile un ineludibile cambio di paradigma: si è passati da uno «sguardo distanziato» a un «contatto corporeo». O meglio, si sono sviluppate delle teorie del film che, nel considerare il legame tra schermo e spettatore, vanno in direzione di un paradigma «somatocentrico» attuando un netto spostamento d'interesse «da un esterno distanziato verso un'annessione somatica e diretta del corpo»[49].

È doveroso specificare che questo peculiare indirizzo di ricerca che andiamo ad approfondire – tenendo sempre come saldo punto di riferimento la puntuale ed essenziale ricostruzione di Elsaesser e Hagener – non porta a una ingenua e semplicistica sottovalutazione dell'aspetto visivo. Piuttosto, l'obiettivo è quello di «considerare i sensi nella loro interazione reciproca e la percezione come incarnata nel corpo, per dare proprio una spiegazione teorica di questa corporeità e della sua stratificazione»[50].

Tale tema ampio e complesso viene trattato in particolare nei capitoli quinto e sesto: «Pelle e contatto» e «Orecchio e suono»[51]. Ricorrendo ad alcuni degli studi più influenti

---

[48] Thomas Elsaesser e Malte Hagener, *Prefazione*, in Id., *Teoria del film. Un'introduzione*, Torino, Einaudi, 2009, p. XI.
[49] *Ibid.*, p. 138.
[50] *Ibid.*, p. 121.
[51] Il settimo capitolo, «Mente e cervello», in realtà si muove sempre nell'ambito della percezione

concernenti la relazione tra immagine e corpo spettatoriale, i due studiosi cercano di dare conto di quelle che definiscono «le fondamenta del sistema somatocentrico del cinema contemporaneo». Non bisogna infatti trascurare un dato fondamentale: le teorie di cui si sta discutendo non solo si sono sviluppate in particolare negli ultimi anni, ma sono legate in particolare all'analisi della produzione cinematografica di un periodo cronologico bene o male corrispondente (dalla fine degli anni settanta in poi).

Il seguente passaggio di Vivian Sobchack è esemplificativo della tendenza che la teoria filmica ha di recente assunto, in direzione di un approccio di solito definito fenomenologico: «Non viviamo l'esperienza di un film solo attraverso i nostri occhi. Vediamo, comprendiamo e sentiamo i film attraverso il nostro intero essere corporeo, coadiuvati dall'intera storia e dalla conoscenza carnale della nostra acculturata capacità sensoriale»[52]. Lo spettatore potrà essere portato per natura, nel farsi dell'esperienza percettivo-cinematografica, a dimenticare il proprio corpo. Eppure, esso non può essere in alcun modo aggirato nella considerazione dell'esperienza sensoriale ed estetica cinematografica.

Già citato nella sua interezza nel quinto capitolo di *Teoria del film*, sembra opportuno a nostra volta riportare un ulteriore passaggio del volume *Carnal Thoughts: Embodiement and Moving Image Culture* (2004), centrale per comprendere la posizione della Sobchack:

> Quando ho visto l'inizio di *Lezioni di piano* [...] è successo qualcosa di apparentemente straordinario. Nonostante la mia «quasi totale cecità», le «forme indistinte» e la resistenza che l'immagine opponeva ai miei occhi, le mie dita sapevano ciò che stavo guardando – e questo prima che la successiva inquadratura «inversa» ponesse quelle dita al posto «giusto» (ossia dove esse andrebbero oggettivamente viste, anziché guardarvi attraverso). Ciò che stavo guardando fin dall'inizio non era in effetti un'immagine irriconoscibile, per quanto sfocata e indeterminata alla vista, e per quanto i miei occhi non la potessero «distinguere». Fin dalla prima inquadratura (sebbene io non l'abbia «saputo» che alla seconda) le mie dita comprendevano quell'immagine, l'afferravano con un quasi impercettibile formicolio di attenzione e di attesa, e, al di là

---

corporea, ma in questa sede la decisione è stata quella di concentrarsi sui binomi Pelle/Contatto e Orecchio/Suono, considerati maggiormente significativi ai fini del nostro discorso.

[52] Vivian Sobchack, *What My Fingers Knew: The Cinesthetic Subject, or Vision in the Flesh*, in *Id.*, *Carnal Thoughts. Embodiment and Moving Image Culture*, Berkeley, University of California Press, 2004, p. 63; citato in Thomas Elsaesser e Malte Hagener, *Teoria del film. Un'introduzione*, cit., p. 129.

> dello schermo, «sentivano se stesse» come una possibilità della situazione soggettiva rappresentata sullo schermo medesimo. E tutto ciò prima di trasformare la mia comprensione carnale nel pensiero cosciente: «Ah, quelle che vedo sono dita». Effettivamente all'inizio, prima di questa ricognizione cosciente, quelle dita non erano intese come «quelle» dita – ossia a una certa distanza dalle mie e oggettive nel loro «esserci». Piuttosto, esse erano state dapprima conosciute sensualmente e sensibilmente come «queste» dita, e collocate in una posizione ambigua, sia al di là dello schermo che su di esso: soggettivamente «qui» e oggettivamente «là», appartenenti sia «a me» che «all'immagine». Quindi non sorprende – anche se dovrebbe, data la mia «quasi cecità» nella prima inquadratura – che la seconda e oggettiva inquadratura «inversa» di una donna che sbircia il mondo attraverso le dita distese non mi abbia sorpresa affatto. Piuttosto, mi è sembrato un piacevole culmine e una conferma di ciò che le mie dita – e io stessa, da loro informata in senso riflessivo sebbene non ancora riflettente – già sapevano[53].

Ciò che suggerisce la Sobchack attraverso la metafora un po' forzata e iperbolica delle sue dita che «già sapevano» ancor prima che una forma oggettiva si materializzasse sullo schermo, è che *nell'affrontare il cinema contemporaneo è necessario dare il giusto peso alla percezione corporea del fruitore cinematografico, la quale deve essere posta perlomeno sullo stesso piano della comprensione intellettuale e dell'identificazione inconscia*. In quanto chi guarda un film assimila *in primis* l'opera sul piano somatico, con l'intero proprio corpo, ancor «prima che l'elaborazione cognitiva dei dati o l'identificazione inconscia» lo «interpelli a un altro livello»[54].

Va da sé che in questo contesto si debba inevitabilmente virare verso una nuova e più appropriata concezione dell'identificazione nel cinema: non ci si può più accontentare della celebre elaborazione teorica di Christian Metz mutuata dalla psicoanalisi e introdotta per descrivere il rapporto tra film e spettatore[55]. Né può bastare la concezione

---

[53] *Ibid.*; citato in Thomas Elsaesser e Malte Hagener, *Teoria del film. Un'introduzione*, cit., pp. 130-131.

[54] Thomas Elsaesser e Malte Hagener, *Teoria del film. Un'introduzione*, cit., p. 130. È interessante notare come Elsaesser e Hagener più avanti mettano in rilievo che un simile discorso lo aveva già fatto negli anni sessanta Siegfried Kracauer, il quale riconosceva come una prerogativa dell'immagine filmica il coinvolgimento dello spettatore in primo luogo a livello sensoriale, e solo in seguito sul piano intellettuale. Cfr. *Teoria del film*, Il Saggiatore, Milano, 1962. Sul pensiero del sociologo tedesco, in relazione al rapporto tra cinema e modernità urbana approfondito nel noto breve intervento del 1926 *Culto del divertimento*, torneremo nella seconda parte della conclusione.

[55] Per Metz si può parlare di due tipi di identificazione: l'identificazione primaria avviene con la macchina da presa, l'istanza rappresentante, l'occhio che guarda e che dunque costruisce il film (e riguarda dunque l'apparato che consente la visione cinematografica). L'identificazione secondaria, invece, avviene con i personaggi e la diegesi e riguarda non l'apparato, bensì le immagini. Per approfondire le due tipologie di identificazione cinematografica teorizzate da Metz, si veda Christian Metz, *Cinema e psicanalisi*, Venezia,

cognitivista, in base alla quale l'identificazione passa meramente attraverso dei rimandi audiovisivi che si sviluppano tramite degli schemi narrativi appositamente elaborati – è questa la posizione di neo-formalisti come David Bordwell e Kristin Thompson, che per esempio negano con fermezza l'esistenza di quelle dinamiche del desiderio regolanti la struttura profonda di un testo filmico.

*Vivian Sobchack e i fenomenologi del cinema si propongono in qualche modo di andare oltre tanto al modello psicoanalitico metziano quanto a quello cognitivista, improntato su una ferrea (nonché eccessiva) razionalità, cercando di introdurre un modello in cui l'esperienza della corporeità venga vista come una precondizione imprescindibile per l'immedesimazione del fruitore in un'altra persona o situazione*. Particolarmente esplicito nello spiegare questo caratteristico rapporto tra corpo dello spettatore e immagine filmica, è lo studioso statunitense Steven Shaviro:

> Non vi è alcuna assenza strutturante né alcuna separazione originaria, bensì una continuità fra le reazioni fisiologiche e affettive del mio corpo e l'apparire e sparire, le modificazioni e la persistenza dei corpi e delle immagini sullo schermo. La differenza che conta non è quella gerarchica, binaria, fra corpi e immagini, o fra il reale e le sue rappresentazioni. Si tratta piuttosto di percepire le relazioni multiformi e in costante trasformazione fra ciò che normalmente descriviamo come corpi e immagini: il grado di stasi e movimento, di azione e sofferenza, pienezza e vuoto, luce e oscurità[56].

Qui siamo chiaramente nella direzione di una percezione «incarnata», «tattile», «affettiva», «sensoriale» che prende le distanze con forza dal rigido oculocentrismo dei teorici e delle teorie sopra menzionate, legate a gran parte dello sviluppo teorico del Novecento in campo cinematografico e considerate dai fenomenologi di per sé insufficienti[57].

Facendo riferimento a questo discorso complessivo, Laura Marks nel suo studio *The Skin of Film. Intercultural Cinema, Embodiment and the Senses*[58] (2000) introduce la

---

Marsilio, 2006.

[56] Steven Shaviro, *The Cinematic Body*, Minneapolis-London, University of Minnesota Press, 1993, pp. 255-256; citato in Thomas Elsaesser e Malte Hagener, *Teoria del film. Un'introduzione*, cit., p. 132.

[57] Per la verità, tra i teorici citati precedentemente, Sergej M. Ejzenštein occupa una posizione più complessa: il grande teorico-regista, infatti, con il «montaggio delle attrazioni cinematografiche» si concentrava sì sul piano visivo, ma al contempo dichiarava palesemente che il suo fine ultimo era quello di produrre, attraverso lo scontro di immagini giustapposte, delle associazioni mentali nello spettatore.

[58] Laura Marks, *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*, Durham, Duke University Press, 2000.

definizione della «pelle del film», esprimendo con essa il modo in cui l'opera cinematografica crea senso attraverso la propria materialità visiva, vale a dire mediante un contatto fra percipiente e oggetto rappresentato.

In tal modo la Marks introduce il concetto di «visualità aptica», intesa nel contesto di una tipologia di percezione definita appunto aptica (vale a dire ottico-tattile), nella quale gli stessi occhi del fruitore possono in qualche modo fungere da organi tattili e le immagini hanno un legame diretto con la percezione sensoriale.

Ancor più esplicita nell'approfondire il ruolo del corpo nell'esperienza filmica, è l'analisi del sonoro presente nel capitolo già precedentemente citato: «Orecchio e suono». Le formulazioni concernenti il ruolo dell'orecchio e del suono nell'esperienza cinematografica considerano sempre il corpo come elemento centrale della percezione e della conoscenza dello spettatore, concentrandosi però più che sulla pelle e sul contatto, sull'udito e sullo spazio.

Innanzitutto, è opportuno mettere in luce un'importante differenza nella considerazione della vista e del suono, sia nella vita che al cinema: «[...] la vista è sempre direzionale, poiché noi vediamo solo in una direzione, mentre l'udito è sempre una percezione spaziale, ossia crea uno spazio acustico, dal momento che udiamo in tutte le direzioni»[59]. L'orecchio sposta l'attenzione su aspetti quali il senso dell'equilibrio, la sensibilità spaziale, la sensazione e lo spettatore, dunque, non viene più considerato come «un ricettore passivo posto al vertice della piramide ottica», bensì come «un essere coinvolto acusticamente, spazialmente e affettivamente nel tessuto filmico»[60].

Lo sviluppo di queste concezioni teoriche è naturalmente legato a una serie di innovazioni fondamentali della tecnologia sonora, avvenute a partire dalla fine degli anni settanta e che si accompagnano a nuovi metodi di registrazione e riproduzione del suono (Dolby, Surround System, THX). Gli effetti estetici di progressi tecnologici come il Dolby, e la digitalizzazione che conduce conseguentemente a un avvolgente suono multi-canale, portano ad un tipo di spazio acustico totalmente nuovo.

Se generalmente nel cinema classico il suono si analizza esclusivamente in relazione all'immagine (può essere diegetico o non diegetico, *on-screen* oppure *off-screen*), con il

---

[59] Thomas Elsaesser e Malte Hagener, *Teoria del film. Un'introduzione*, cit., p. 146.
[60] *Ibid.*, p. 148.

Dolby Surround cambia tutto: le batterie di altoparlanti distribuite ai lati della sala moltiplicano le possibilità di stratificare il suono e quindi permettono ad esso di emanciparsi dall'immagine, investendo lo spazio e il corpo dello spettatore.

Il film, pertanto, non esiste più soltanto sullo schermo, ma si estende anche a tutta la sala. Lo spettatore può essere circondato da *input* sonori che giungono da direzioni molteplici. Con il risultato che, indipendentemente da quale angolazione guardi lo schermo, il suono, combinato al suo senso acustico, gli dà sempre l'impressione di trovarsi al centro. Nel momento in cui i suoni sono gravi o profondi, egli avverte inevitabilmente la pressione dell'aria sulla pelle, «proprio come accade con i piatti a pedale (charleston) che danno il ritmo alle percussioni. Il senso di centralità deriva dal fatto che siamo circondati dal suono e c'illudiamo di esservi immersi "dentro"»[61].

L'orecchio è quindi un fattore di «cambiamenti radicali nella configurazione spaziale dell'esperienza cinematografica», che precedentemente «si concentrava sull'immagine alla maniera della cabina di un *peep-show* o di un buco della serratura, mentre l'orecchio si sintonizzava analogamente su una fonte sonora che scaturiva dal medesimo punto»[62].

Alla luce di quanto scritto sin qui, è necessario constatare che la componente sonora non solo ha la funzione essenziale di «ancorare e stabilizzare concretamente e metaforicamente il corpo (e l'autopercezione) dello spettatore nello spazio»[63], ma ha anche un potenziale che si potrebbe definire *perturbante*[64]: il suono infatti ci può disorientare, spiazzare, destabilizzare, e in taluni casi può persino essere considerato più decisivo dell'immagine (a tal proposito, nel prossimo paragrafo si vedrà la posizione di Laurent Jullier), o perlomeno può essergli riconosciuta la funzione di «anticipare» l'immagine.

Accade ormai sempre più di frequente, ad esempio, che in molte pellicole contemporanee, in particolar modo film d'azione in cui rumori e suoni prodotti da corpi e oggetti rivestono un ruolo centrale, determinate emozioni o sensazioni vengano espresse *in primis* per via uditiva. O, se non altro, mediante una stretta e feconda

---

[61] *Ibid.*, p. 163.
[62] *Ibid.*, pp. 158-159.
[63] *Ibid.*, p. 147.
[64] Per una definizione chiara e sintetica del termine psicoanalitico rimando a Umberto Galimberti, *Dizionario di Psicologia*, Torino, UTET, 1992, p. 683.

sinergia tra via uditiva e visiva. Su questo tema torneremo più volte nei capitoli dedicati alle analisi filmiche di alcune opere paradigmatiche ai fini del nostro discorso. L'analisi di *Magnolia*, in particolare, permetterà un'ampia riflessione sul ruolo del suono e della musica nel cinema intensificato contemporaneo.

Negli ultimi anni, lo studio del cinema si è sempre più orientato verso la concezione di una settima arte che si rivolge a più di un senso per volta. Di conseguenza gli studi sul ruolo della sinestesia (la possibilità di mettere in relazione due ambiti percettivi differenti) e dell'intermodalità (la capacità di unire entro uno schema coerente sensazioni riconducibili a sfere diverse) sono oggi in sensibile aumento. Al termine della loro significativa ricognizione teorica, Thomas Elsaesser e Malte Hagener ricapitolano:

> [...] come agisce il film sullo spettatore? Come struttura mentale pura, che il nostro cervello rielabora e «rispedisce» poi al corpo, o prima di tutto come esperienza corporea che si lascia organizzare *post festum*? Per la teoria filmica torna a proporsi la questione cartesiana della separazione fra corpo e mente: il film è un affare della mente, disincarnato e astratto, pura visibilità che non ha bisogno di alcuna materia? O al cinema noi siamo innanzitutto esseri corporei, ossia attività sensoriali, percettive e mentali che non sarebbero affatto possibili senza il corpo e il suo sapere?[65]

Anche se i due autori sembrano propendere nettamente per la seconda opzione, la risposta non viene fornita esplicitamente, in quanto l'obiettivo è quello di introdurre alla teoria del film da un'angolazione precisa. Non quello di fornire risposte, piuttosto di porre alcuni interrogativi, dei punti sui quali valga la pena soffermarsi a riflettere.

In ogni caso, è possibile sbilanciarsi accennando *en passant* al fatto che la strada più appropriata tra le due (o perlomeno la più interessante e stimolante) sembra quella suggerita da Vivian Sobchack, la quale come abbiamo visto, nonostante alcune analisi filmiche tendenti alla sovrainterpretazione, cerca di *integrare, di far coesistere, identificazione inconscia, elaborazione cognitiva dei dati visivo-narrativi e il centrale ruolo della percezione corporea*. Senza sottovalutare nessuno di questi elementi: l'esperienza dello spettatore sembra infatti essere strettamente legata alla reciproca interazione delle tre componenti percettive fondamentali citate.

---

[65] Thomas Elsaesser e Malte Hagener, *Teoria del film. Un'introduzione*, cit., p. 186.

## 6. *L'esperienza «immersiva» nel «film-concerto» postmoderno teorizzato da Laurent Jullier.*

> Jullier si colloca nel dibattito attorno ad una definizione del postmoderno e tenta di indicare un'estetica del film postmoderno, analizzandone il linguaggio, le pratiche, le innovazioni tecnologiche e il loro portato, *senza mai dimenticare il problema cruciale della fruizione* (corsivo mio)[66].

È proprio su come viene affrontato da Jullier questo «problema cruciale della fruizione» che ci concentreremo nel presente paragrafo. Per lo studioso francese, l'esperienza spettatoriale che si consuma nel cinema postmoderno – che nasce con *Guerre stellari* di George Lucas, soprattutto in quanto primo film distribuito con la tecnologia Dolby – è sensibilmente differente rispetto a quelle possibili antecedentemente.

Questo tipo di cinema che «ci porta via, ci rapisce, più che raccontarci delle storie», viene da egli così descritto in una prima sintetica definizione fornita nell'introduzione al suo *Il cinema postmoderno*:

> Il cinema postmoderno è *fun*. Nei grandi multiplex, nelle installazioni di Home Cinema, siamo presi come bersagli e arruolati – difficile sfuggire alle sue sollecitazioni pavloviane. Ci fa risuonare e vibrare. Si rivolge alla nostra pancia, bombardandoci di immagini-sensazione pirotecniche, e al contempo alla nostra testa, bombardandoci di allusioni, di riferimenti e di strizzatine d'occhio (immagini di immagini che siamo lusingati di riconoscere)[67].

Il concetto principale attorno a cui ruota la teoria di Jullier è quello di «film-concerto», legato indissolubilmente tanto alle nuove tecnologie sonore di cui si è già scritto nel precedente paragrafo, quanto agli ultimi sviluppi riguardanti la digitalizzazione delle immagini (*morphing*, immagini composite e ritoccate, immagini

---

[66] Simone Arcagni, *Il postmoderno di Jullier*, p. 7, in Laurent Jullier, *Il cinema postmoderno*, Torino, Kaplan, 2006.
[67] Laurent Jullier, *Il cinema postmoderno*, cit., p. 13.

di sintesi che si oppongono alle consuete «riprese dal vero») e alle nuove possibilità nelle modalità di ripresa (*steady-cam*, *louma*, macchine da presa endoscopiche).

*Per il teorico il film-concerto si rivolge ai sensi più che alle capacità cognitive: la sua attitudine «immersiva» tende ad una sorta di comunicazione diretta e viscerale con lo spettatore, sollecitandolo fisicamente e chiamando in causa in maniera molto più decisa l'identificazione primaria rispetto a quella secondaria* (per la differenza sottolineata da Metz tra i due tipi di identificazione si veda la nota 55). Alcuni autori postmoderni, infatti, puntano esplicitamente ad aggirare la ragione dello spettatore, per toccarne direttamente il sistema sensoriale attraverso una sensibile modificazione della gerarchia suono/immagine che conduce all'immersione di chi guarda in un «bagno di sensazioni» o «di suoni».

La sollecitazione di sensazioni forti nello spettatore, specifica a più riprese Jullier, è la prerogativa del cinema postmoderno. Non per nulla le storie narrate vengono generalmente identificate con racconti minimalisti e a-causali in cui si cerca di sbarazzarsi fin dai primissimi minuti della causa narrativa (Jullier parla di «causa lontana» che agisce come un «pretesto»), per poter poi così dare libero campo a quello che definisce il cinema «del suono e della luce», dello «stimolo puro». L'esempio è ancora una volta *Guerre stellari*, la cui la didascalia d'apertura ci informa su una gran quantità di avvenimenti diegetici avvenuti prima che il film inizi, facendo cominciare così l'azione, per così dire, «strada facendo».

In questo contesto pre-cognitivo e tendenzialmente a-narrativo, l'immagine viene considerata come un «di più» aggiunto al suono. Non deve certo sorprendere, dunque, che nel rapporto tra schermo e fruitore si parli di un *passaggio dalla «comunicazione» alla «fusione» che non ha a che fare né con il verbale, né tanto meno con l'identificazione secondaria*. Più che mostrare cose, infatti, il film-concerto avvolge o trasporta chi guarda.

Quando apparvero i primi sistemi multi-pista, verso la fine degli anni sessanta, i suoni emessi nei cinema cominciarono a essere in grado di coprire l'intera scala dinamica, imitando così in modo più realistico la presenza di fonti inglobanti e, quindi, l'esperienza uditiva quotidiana degli esseri umani. Da qui l'«effetto bagno» procurato dal film-concerto, «che dà allo spettatore la sensazione di fluttuare al centro di un magma, i cui suoni, soprattutto quelli gravi a grande dinamica, toccano direttamente,

come l'acqua del bagno – e persino in modo più *intrusivo* – tutto il suo corpo»[68].

Dal punto di vista formale, questo cinema fondato su un sistema puramente «immersivo» si realizza attraverso l'utilizzo «gratuito» (vale a dire non motivato da ragioni di contenuto) di una serie di espedienti stilistici: in particolare il carrello in avanti, ma anche lo *zoom*, il *ralenti* e il montaggio accelerato.

La «figura dell'immersione» del carrello in avanti per Jullier ricorda chiaramente l'«allucinazione primitiva» che precede lo stadio dello specchio, quando il bambino confonde la propria bocca, il seno della madre e il movimento dell'una verso l'altro. Non avendo ancora l'infante la concezione del proprio Io, di sé in quanto soggetto distinto dalla madre e dall'Altro, le prime immagini che si formano nella sua mente sono infatti associate alla pura senso-motricità. E, in particolar modo, a questo indistinto movimento in avanti che in qualche modo lo conduce al seno materno[69].

Con lo sviluppo delle nuove modalità di ripresa cui si è accennato poc'anzi, che permettono movimenti virtuosistici, fluttuanti e assai complessi, la macchina da presa può poi emanciparsi con forza e sistematicità dalla stretta rappresentazione del punto di vista umano. Non vige più, quindi, il predominio dell'idea classica di un'imitazione delle possibilità e dei limiti dello sguardo umano (Jullier cita a mero titolo esemplificativo la macchina da presa all'altezza dell'uomo in piedi in John Ford o dell'uomo accovacciato in Yasujirō Ozu) e si assiste spesso ad una sorta di iato o discrasia, tra «occhio» della cinepresa e occhio umano, che diviene un vero e proprio tratto caratteristico dello stile postmoderno: come nota Veronica Pravadelli, secondo Jullier «Alla visione come conoscenza si sostituisce un'esperienza dello sguardo come percezione allucinata»[70].

Pur rimanendo legato alle categorie metziane dell'identificazione primaria e secondaria, alla stregua dell'approccio fenomenologico Jullier espone chiaramente la propria convinzione riguardo al fatto che, a partire dagli anni sessanta fino agli anni novanta – la prima edizione del testo originale di Jullier, sebbene tradotto in italiano

---

[68] *Ibid.*, p. 56.

[69] È solo dopo la fase dello specchio, che secondo Lacan avviene tra i sei e i diciotto mesi, che possono cominciare le identificazioni secondarie che poi caratterizzeranno ogni fase della vita del soggetto umano, il quale passa per prima cosa per l'identificazione con il genitore dello stesso sesso. Su Lacan e lo «stadio dello specchio» si tornerà brevemente nel prossimo capitolo, in occasione dell'analisi di *Strange Days* di Kathryn Bigelow. Cfr. cap. II, paragrafo 2.1, in particolare la nota 8.

[70] Veronica Pravadelli, "Postmoderno e nuova spettatorialità", «Bianco & Nero», nn. 550-551, marzo 2004-gennaio 2005, p. 253.

solo nel 2006, è datata 1997 – nel rapporto che lega immagine cinematografica e spettatore vi è stata «un'evoluzione che segna il passaggio dall'immagine del cinema classico, rappresentante uno spazio la cui superficie è esplorata dall'occhio dello spettatore, a uno spazio che non è più un'immagine ma si presenta come un territorio da esplorare con tutto il corpo»[71].

Se per il teorico transalpino, però, il cinema postmoderno si concentra in gran parte sull'identificazione primaria e sui meccanismi ascendenti (ovvero *fisico-sensazionali*) a discapito di quelli discendenti (cioè *cognitivo-identificativi*), Veronica Pravadelli nel saggio *Postmoderno e nuova spettatorialità*, affiancando la proposta jullieriana agli studi di Linda Williams sul postmodernismo di *Psycho* (*Discipline and fun: Psycho and postmodern cinema*, 2000[72]) e di Steven Shaviro su *Strange Days* (*Regimes of Vision: Kathryn Bigelow's «Strange Days»*, 2001[73]), suggerisce che *il cinema postmoderno può essere caratterizzato da una dualità o duplicità dell'esperienza spettatoriale*. Infatti, dopo aver analizzato i punti in comune tra le teorie di Jullier, Shaviro e Williams – elaborazioni che vanno tutte nella direzione della definizione del postmoderno cinematografico quale pratica stilistico-narrativa che riconfigura radicalmente l'esperienza spettatoriale lungo le direttrici del corpo, della sensazione e della visceralità[74] – scrive:

> Credo però che nel giustificato desiderio di definire una svolta netta, un salto di paradigma, forse si è stati solerti a vedere solo le innovazioni. In effetti, se l'esperienza fisica e immediata dell'immagine appare come un elemento imprescindibile, nel cinema narrativo essa non cancella, ma piuttosto si alterna a quella emotivo-identificatoria[75].

---

[71] Laurent Jullier, *Il cinema postmoderno*, cit., p. 65. Se Jullier e la fenomenologia cinematografica sono accomunati dal riconoscere un ruolo essenziale al corpo dello spettatore nell'esperienza filmica, la differenza più grande probabilmente sta nel fatto che l'approccio fenomenologico, come abbiamo scritto nel precedente paragrafo, considera esplicitamente il corpo come «precondizione imprescindibile» per l'immedesimazione del fruitore in ciò che sta guardando, cercando così nuove vie per la concezione dell'identificazione cinematografica, tenendo comunque in considerazione l'elaborazione cognitiva e l'identificazione inconscia.

[72] Linda Williams, *Discipline and Fun: Psycho and Postmodern Cinema*, in Christine Gledhill e Linda Williams (a cura di), *Reinventing Film Studies*, London, Arnold, 2000, pp. 351-378.

[73] Steven Shaviro, "Regimes of Vision: Kathryn Bigelow's *Strange Days*", «Poligraph», n. 13, 2001, pp. 59-68.

[74] Per approfondire il legame che la Pravadelli rintraccia tra Jullier, Williams e Shaviro, vedi Veronica Pravadelli, "Postmoderno e nuova spettatorialità", cit., pp. 253-255.

[75] Veronica Pravadelli, "Postmoderno e nuova spettatorialità", cit., p. 255.

Allo scopo di spiegare la propria posizione con la maggiore chiarezza possibile, la Pravadelli ricorre proprio al già più volte citato esempio principe dell'elaborazione julleriana, *Guerre stellari*:

> Se l'inizio e la fine sono momenti prettamente immersivi, è altrettanto vero che il film presenta molti episodi esclusivamente narrativi. E come nel film più classico, il film di Lucas ha una struttura edipica: la crescita di Luke avviene in opposizione allo zio e imitando il padre morto nel combattere l'Impero. Gli episodi narrativi mostrano, significativamente, un linguaggio molto più tradizionale: l'inquadratura è centrata sul personaggio e sulle sue interrelazioni con lo spazio circostante, i movimenti di macchina sono diegeticamente motivati e contribuiscono, assieme ai raccordi, all'identificazione spettatoriale[76].

D'altronde, è evidente che un film come *Guerre stellari*, che si trova pienamente dentro il contesto dell'industria hollywoodiana, non possa fare a meno dell'identificazione secondaria e dell'esperienza cognitivo-identificativa o, come la definisce la Pravadelli nel passaggio citato, «emotivo-identificatoria». *Un film narrativo e pensato per il grande pubblico, difatti, non potrà mai esimersi dal tenere in considerazione il ruolo della diegesi e dei personaggi, così come non smetterà mai completamente di ricorrere a tecniche stilistiche classiche. Tutte, queste, componenti essenziali per la costruzione dell'empatia necessaria a far «funzionare» commercialmente un film.* Anche a questo proposito si può concludere che non è possibile affermare che lo spettacolo sia in alcun caso arrivato al punto di soppiantare la narrazione (nel cinema narrativo ciò non accadrà mai).

Tenendo ben presenti le concezioni già affrontate del paradigma postclassico di Thomas Elsaesser, William Buckland ed Eleftheria Thanouli, o la posizione di David Bordwell che, come abbiamo visto, nega l'esistenza di un cinema postclassico o postmoderno difendendo fieramente il concetto di «continuità intensificata», *tutto sembra pertanto muoversi in direzione di una raggiunta consapevolezza teorica in base alla quale è possibile riconoscere che una parte di classico, più o meno corposa o decisiva a seconda dello studioso preso in considerazione, è ancora presente nel cinema americano contemporaneo*.

---

[76] *Ibid.* Queste osservazioni, tra l'altro, non possono che rimandarci alla questione ampiamente dibattuta sull'opposizione, in realtà inverificabile, tra narrazione e spettacolo.

## 7. *Verso le analisi dei film intensificati.*

Dopo aver affrontato i temi principali sorti negli ultimi decenni in campo teorico nell'intenzione di leggere criticamente il linguaggio del cinema contemporaneo, ci apprestiamo ad avventurarci nell'analisi di una serie di film ed autori che a nostro avviso meglio rappresentano quelle determinate tendenze estetico-narrative di cui abbiano fin qui trattato.

Come si è potuto constatare sino a questo momento, gli studiosi cui abbiamo dedicato maggiore spazio – David Bordwell, Geoff King, Thomas Elsaesser, Warren Buckland, Laurent Jullier, Eleftheria Thanouli e Allan Cameron – non fanno altro che cercare di delineare, partendo ora da premesse totalmente differenti (l'esistenza o meno di un nuovo paradigma diverso da quello classico), ora da assunti anche comuni (la negazione di un'opposizione narrazione/spettacolo), quelle che per loro sono le principali caratteristiche del cinema narrativo degli ultimi anni, in particolar modo statunitense.

Al di là dei problemi di definizione – «postclassico», «postmoderno», la «continuità intensificata» bordwelliana o l'affine «classicismo moderno», secondo la formulazione di Kristin Thompson –, *il nostro obiettivo per ora è tentare di mettere in luce quali siano, oggi, gli espedienti narrativi, stilistici ed esperienziali dominanti nel cinema americano contemporaneo intensificato*. E per fare ciò abbiamo deciso di provare a *integrare* le peculiari proposte teoriche dei teorici chiamati in causa.

Nel corso dei successivi capitoli, la nostra analisi sarà certamente guidata dagli espedienti stilistici della continuità intensificata rintracciati da Bordwell (ci concentreremo sul montaggio rapido, l'utilizzo sempre più frequente di inquadrature ravvicinate e sugli ampi movimenti della macchina da presa), cercando di dare spazio anche a quegli interessanti spunti che lo stesso Bordwell propone deliberatamente senza approfondirli: si pensi *in primis* al ruolo della musica[77].

[77] Dopo aver descritto a fondo i quattro espedienti stilistici principali che contraddistinguono la continuità intensificata, David Bordwell scrive: «We should also analyze *changing sound* and color practices, to

Si seguirà contestualmente anche la proficua direzione intrapresa da Eleftheria Thanouli. Ella, come visto, si prefigge di analizzare i cambiamenti avvenuti nella rappresentazione delle dimensioni dello spazio e del tempo nel cinema definito postclassico, dando ampia argomentazione a concetti quali «hypermediated», «heightened» o «energy realism» (e il conseguente legame con il bordwelliano «subjective realism»), «mediated» o «manipulated time», «self-consciousness». A proposito di quest'ultimo, è impossibile non rievocare la posizione di Elsaesser e di Buckland e la loro definizione del cinema contemporaneo come caratterizzato da un «eccesso di classicismo», in cui domina l'estremizzazione degli stilemi e dei procedimenti narrativi classici. Ma la mente contemporaneamente corre anche ai concetti di «operational aesthetic» e «dual perspective», sottendenti una concezione duplice dell'esperienza filmica che porterebbe lo spettatore a sentirsi prepotentemente immerso nelle vicende diegetiche (grazie in particolare ai procedimenti stilistici della continuità intensificata), pur essendo consapevole in ogni momento, a causa dell'«eccesso» teorizzato da Elsaesser e Buckland, di essere partecipe di un evento appositamente costruito per lui.

Nel nostro percorso – che pure sarà molto sensibile alla questione dello stile – non verrà mai meno la considerazione del *forte legame che si instaura tra l'aspetto stilistico e le strategie narrative*: due componenti che concorrono sinergicamente, all'unisono, alla formazione di quell'esperienza cinematografica che prende corpo nello spettatore durante l'atto della visione. *I modi in cui il cinema intensificato contemporaneo riesce a portare l'esperienza spettatoriale ad un livello di enfasi sempre maggiore, saranno costante oggetto di investigazione, nel tentativo di rendere conto «sul campo» del cambiamento avvenuto nella fruizione filmica.*

Torneranno a questo punto molto utili anche il compendio di Thomas Elsaesser e Malte Hagener sul rapporto tra film e spettatore, per quanto concerne l'emersione nella teoria cinematografica di un paradigma «somatocentrico» ben differente da quello «oculocentrico», nonché le teorizzazioni di Laurent Jullier sull'esperienza nel cinema da

---

discover whether these too fed into the style. But let the foregoing stand as an outline of some major causal inputs» (corsivo mio). David Bordwell, *The Way Hollywood Tells It. Story and Style in Modern Movies*, cit., p. 158.

egli definito postmoderno.

È necessario tener presente, dunque, che *il minimo comune denominatore di quasi tutte le teorie degli studiosi sinora citati è rappresentato dalla considerazione, oltre che di un cinema che mantiene un qualche legame con la tradizione classica, di un cinema che ha alla propria base una notevole energia, intensità ed immersività*.

È considerando insieme tutti questi aspetti che ci focalizzeremo su due autori in particolare, che in tale contesto riteniamo essere *tra* i più abili nello sfruttare al massimo le potenzialità del linguaggio intensificato: Kathryn Bigelow (*Strange Days*, 1995, e *The Hurt Locker*, 2008) e Paul Thomas Anderson (*Magnolia*, 1999). Come già accennato nella introduzione, siamo infatti convinti che essi ci permettano di verificare, attraverso l'analisi dei film citati, gran parte dei numerosi concetti appositamente introdotti in questo primo capitolo teorico, pensato esplicitamente come una proficua guida per il prosieguo del nostro lavoro.

Le opere sulle quali ci si soffermerà sono tra i lavori più rilevanti di alcuni degli autori che, per chi scrive, nelle ultime due decadi si sono dimostrati in grado di utilizzare questo stile «intensificato», «immersivo», «eccessivo», e quanto mai potente e coinvolgente, in maniera particolarmente efficace. *Dando prova della forza e dell'incisività potenziali di uno stile che, se posto al servizio della narrazione e se compiutamente aderente al progetto generale del film, può portare a risultati davvero sorprendenti, finendo per rappresentare, nelle sue applicazioni più significative, un vero e proprio punto di forza del cinema nordamericano degli ultimi vent'anni*[78].

Il numero di autori esaminati sarebbe potuto essere maggiore, con almeno un altro regista che avrebbe meritato un corposo capitolo con analisi approfondite di diversi suoi film: si pensi a Michael Mann e ad opere per molti aspetti esemplificative del cinema intensificato quali *Alì* (2002), *Collateral* (2004) e *Miami Vice* (2006). Di gran lunga tra i principali esponenti del film d'azione statunitense contemporaneo, Mann propone uno stile intensificato molto vicino a quello di Kathryn Bigelow, caratterizzandosi, però,

[78] In molti casi, però, questo stile è ostentato vacuamente, facendosi sterile e fine a se stesso: risolvendosi insomma in una inefficacia di fondo che spesso ad esempio conduce a una certa inintelligibilità delle frenetiche sequenze d'azione, le quali portano lo spettatore a perdere momentaneamente il senso dell'orientamento e delle proporzioni.

anche per un utilizzo più marcato della musica in relazione alla complessiva intensificazione del linguaggio esibito. Il ricorso alla componente musicale come forte elemento espressivo «intensificante» sarà comunque ampiamente preso in esame nel capitolo dedicato a Paul Thomas Anderson e *Magnolia*.

Nei due capitoli che seguono, oltre a far emergere dall'analisi dei testi filmici i concetti proposti in questa prima parte teorica, si è al contempo dato ampio spazio ai tratti peculiari delle poetiche dei registi studiati. Nella convinzione che conferire ad ognuno dei due capitoli anche uno statuto autonomo di approfondimento critico sugli autori, avrebbe arricchito la nostra proposta complessiva.

# CAPITOLO SECONDO

# IL CINEMA «INTENSIFICATO» DI KATHRYN BIGELOW: *STRANGE DAYS* E *THE HURT LOCKER*

## 1. *Note biografiche e formazione artistica.*

Nata il 27 novembre del 1951 in una cittadina della California situata nei pressi di San Francisco, San Carlos, Kathryn Bigelow è affascinata dall'arte pittorica fin dall'infanzia. Figlia di un gestore di una fabbrica di vernici e di una bibliotecaria, già all'età di sei anni inizia a dipingere, dilettandosi nel riprodurre particolari ingranditi di opere dei grandi maestri della pittura rinascimentale. Dopo aver frequentato per un anno e mezzo il «San Francisco Art Institute», vince una borsa di studio per l'«Independent Study Program» del «Whitney Museum» di New York. Così, insieme ad altri quattordici studenti, le viene data la possibilità di lavorare con il sostegno di una serie di prestigiosi insegnanti, tra i quali l'intellettuale Susan Sontag, il pittore e scultore precursore della «Pop Art» Robert Rauschenberg e l'artista concettuale Richard Serra, che hanno il compito di guidare il processo artistico degli allievi.

Trasferitasi a ventun anni nella Grande Mela, entra gradualmente in contatto con il vivo e variegato mondo dell'arte newyorchese dell'epoca. Sono i primi anni settanta e la futura regista comincia a costruire le solide fondamenta di quella formazione artistica che, come vedremo, sarà decisiva per la sua successiva attività cinematografica, contribuendo a fare di lei una cineasta peculiare e fuori dal comune.

Come la stessa Bigelow ha più volte affermato in numerose interviste, questo è anche il periodo in cui il movimento artistico newyorchese si accosta alla militanza politico-ideologica, facendo sorgere per la prima volta nell'autrice una coscienza critica che

certamente la condizionerà in futuro. Nel prosieguo del capitolo sarà particolarmente chiaro come questo andrà a influenzare, ad esempio, la delineazione delle tensioni sociali e razziali nel mondo diegetico di *Strange Days* (1995).

Oltre a dedicarsi all'arte figurativa, la Bigelow si occupa di installazioni ambientali e di *video performance*, collaborando tra gli altri con lo stesso Richard Serra, con l'esponente d'avanguardia Vito Acconci ed entrando a far parte del gruppo concettuale «Art & Language». Avvicinatasi in tal modo a forme di espressione artistica differenti rispetto alla pittura, rimane affascinata dal linguaggio delle immagini in movimento, individuando in esso potenzialità straordinariamente stimolanti: ciò che le interessa in particolare è la possibilità «di poter esprimere, grazie a un mezzo più dinamico e comunicativo rispetto all'elitaria pittura, la viscerale sensualità di corpi ed emozioni»[1].

Pertanto, alla fine degli anni settanta, si iscrive alla «Graduate School of Film» della «Columbia University», dove si laurea dopo aver studiato il linguaggio filmico e la teoria cinematografica con insegnanti come il regista Milos Forman, lo studioso Peter Wollen e il critico Andrew Sarris. Contestualmente si appassiona alla filosofia, alla semiotica e in particolare al decostruzionismo, legge le opere degli strutturalisti francesi Jacques Lacan e Michel Foucault e diviene caporedattrice della rivista universitaria «Semiotexte».

Oramai in lei la consapevolezza del passaggio al cinema si è formata con nettezza:

> Sentivo che la pittura conduceva a uno stato di isolamento […] mentre il cinema ha il potenziale per divenire un incredibile strumento sociale attraverso il quale è possibile raggiungere un pubblico di massa. La pittura per essere apprezzata richiede allo spettatore una certa quantità di conoscenza o educazione. Il cinema non è così. È necessario essere accessibili per lavorare in un contesto cinematografico[2].

L'autrice statunitense comincia a concepire il cinema come «uno stato della mente […] uno dei più grandi mezzi espressivi del nostro tempo […] un viaggio dello spirito

---

[1] Michela Carobelli, "Kathryn Bigelow, l'etica della visione", «Close-Up», n. 10, ottobre-dicembre 2000, p. 4.

[2] Ana Maria Bahiana, "Interview with Kathryn Bigelow", «Cinema Papers», n. 86, gennaio 1992, p. 34; citato in Deborah Jermyn e Sean Redmond (a cura di), *The Cinema of Kathryn Bigelow: Hollywood Transgressor*, London-New York, Wallflower Press, 2003, p. 6 (traduzione mia). La presente intervista è contenuta anche in un recente interessante volume che raccoglie numerose interviste alla regista nordamericana: Peter Keough (a cura di), *Kathryn Bigelow: Interviews*, Jackson, University Press of Mississippi, 2013. Cfr. pp. 67-72.

che raggiunge tutte le classi sociali abbattendo le differenze di classe, di nazionalità e di cultura […]». Per lei, «Fare del cinema è come attraversare lo specchio di *Alice nel Paese delle Meraviglie*: ti trasforma per sempre»[3].

La sfaccettata formazione artistico-intellettuale, piuttosto inusuale e ricca per un regista, emerge chiaramente dai suoi lavori, *tutti immancabilmente caratterizzati da un sopraffino gusto estetico dove la padronanza del mezzo filmico e del pro-filmico è sempre profondamente intrecciata ad una evidente consapevolezza linguistico-teorica*.

Personalità artistica eclettica, tra le pochissime cineaste affermatesi, seppur tra molte difficoltà, nel panorama cinematografico mondiale, Kathryn Bigelow ha accesso il più delle volte a budget molto consistenti e decisamente non può essere definita prolifica: dal 1978 – anno in cui ha diretto il suo primo cortometraggio *The Set-Up* da studentessa della «Columbia University» – a oggi ha infatti girato solo nove lungometraggi in ben trentasette anni, con l'ultimo *Zero Dark Thirty* incentrato sull'ossessiva ricerca e l'uccisione di Osama bin Laden uscito nel 2012.

Considerata pressoché unanimemente una sublime regista, in particolar modo di sequenze d'azione, ella ha in più occasioni diviso la critica riguardo al complessivo valore di diverse sue opere, giudicate spesso deboli quando si considerino aspetti diversi da quello meramente estetico. Eppure, numerosi studiosi e professori universitari di cinema nel corso degli anni, a partire da quel fortunato incrocio tra *horror* e *western* che è *Il buio si avvicina* (*Near Dark*, 1987), le hanno dedicato una crescente attenzione, *soffermandosi con decisione, oltre che sull'eleganza della* mise en scène, *sullo sviluppo di quelle caratteristiche dinamiche di genere (cinematografico) e di* gender *costantemente presenti nei suoi lavori*.

Per questi temi, cui per ora si è solo brevemente accennato e sui quali ritorneremo, *Strange Days* può essere considerata un'opera emblematica. È soprattutto attraverso l'analisi di questo film e di *The Hurt Locker* del 2008, infatti, che si tenterà di evidenziare i principali tratti dell'autorialità di Kathryn Bigelow, *facendo contestualmente emergere dalle due pellicole alcuni di quei concetti teorici introdotti nel precedente capitolo, che a nostro avviso consentono di individuare le peculiarità del cinema americano contemporaneo intensificato*.

---

[3] Kathryn Bigelow, *Autoritratto di Kathryn Bigelow*, in Anna Praderio, *Ragazze vincenti. L'ascesa al potere delle donne a Hollywood*, Edizioni Il Castoro, Milano, 1997, pp. 121-122.

## 2. Strange Days*: trama, ambientazione e personaggi.*

In *Strange Days* sono racchiuse tutte le componenti fondamentali della poetica bigelowiana. Nell'affrontare il lavoro più complesso e studiato della Bigelow, punto di riferimento teorico privilegiato sarà uno dei pochi significativi testi sinora dedicati alla cineasta californiana, la stimolante raccolta di saggi curata da Deborah Jermyn e Sean Redmond *The Cinema of Kathryn Bigelow: Hollywood Transgressor* (2003). Diviso in due corpose parti, il volume sarà molto utile ai fini del nostro discorso, in particolare per due saggi inseriti nella seconda parte interamente dedicata a *Strange Days* e significativamente intitolata «The Strange Gaze of Kathryn Bigelow».

Nel primo saggio, *"Straight From the Cerebral Cortex": Vision and Affect in «Strange Days»*, Steven Shaviro espone con metodo come la pellicola si alimenti di due peculiari regimi di visione che concorrono sinergicamente a produrre una singolare esperienza filmica[4]; nel secondo, *The «Strange Days» of Kathryn Bigelow and James Cameron*, Christina Lane – la quale in più occasioni si è interessata all'opera della cineasta[5] – presenta in maniera approfondita il contesto storico-sociale che ha ispirato il film, soffermandosi poi su come *Strange Days* si manifesti quale risultato della combinazione di due interventi autoriali differenti (quello di Kathryn Bigelow, naturalmente, e quello dell'ex marito James Cameron, autore del *concept* e dello *script* originario). Analizzando le differenze tra la prima stesura della sceneggiatura di Cameron e la sua evoluzione finale, la Lane rileva con chiarezza nel testo filmico le tracce dell'autorialità della regista nordamericana.

*Strange Days* è un singolare *noir* fantascientifico che si svolge a Los Angeles tra la notte del 30 dicembre del 1999 e i primissimi minuti del duemila. Arrivata al tanto atteso giro di boa del nuovo millennio, la Città degli Angeli è miseramente ridotta a parossistico coacervo di laceranti, profonde, apparentemente insanabili tensioni sociali e razziali. Le strade sono sovente occupate da posti di blocco dell'esercito, la criminalità è

---

[4] Del lavoro di Shaviro esiste anche una versione del 2001 dal titolo *Regimes of Vision: Kathryn Bigelow's «Strange Days»*, già citata nel paragrafo 6 del capitolo precedente nell'esporre il nucleo teorico centrale del saggio di Veronica Pravadelli *Postmoderno e nuova spettatorialità*.

[5] Cfr. Christina Lane, "From *The Loveless* to *Point Break:* Kathryn Bigelow's Trajectory in Action", «Cinema Journal», n. 37, 1998, pp. 59-81; ma anche Christina Lane, *Feminist Hollywood: From «Born in Flames» to «Point Break»*, Detroit, Wayne State University Press, 2000.

ormai del tutto fuori controllo: rapine, saccheggi e omicidi si susseguono senza soluzione di continuità e, se si vuole uscire di casa, le armi da fuoco sono divenute un necessario strumento di difesa quotidiana.

In un simile contesto, che come vedremo non è affatto casualmente collocato in un futuro distante solo quattro anni dalla data di uscita del film, l'unico elemento decisivo – davvero fantascientifico – che separa il mondo diegetico da quello degli spettatori è caratterizzato dalla presenza dello «SQUID», acronimo di *Superconducting Quantum Interference Device*. Tale dispositivo è composto da un sofisticato ricettore che si posiziona sulla testa, chiamato volgarmente «piastra» e dotato di un sistema di collegamento *wireless* attraverso il quale l'intera attività cerebrale dell'individuo che lo indossa viene collegata a un piccolo registratore. In questo modo, lo SQUID è in grado di registrare su un dischetto digitale di piccole dimensioni, oltre alla percezione visiva e sonora, qualsiasi emozione legata ad una esperienza umana, restituendola in gran parte della sua intensità e verosimiglianza a chiunque ne faccia uso.

Va da sé che, data la pericolosità del mondo in cui è ambientato il film, lo SQUID diviene lo strumento meno rischioso per provare una serie di esperienze senza muoversi dalla propria tana domestica. Come afferma il protagonista in un momento della pellicola, «oggi i rischi sono troppo grossi: le strade sono zone di guerra, il sesso pure. Così ti infili gli elettrodi e ti spari quello che ti serve. Bello quasi quanto la realtà e molto più sicuro». In più, lo SQUID è molto ricercato dai clienti poiché dà modo, senza muovere un dito, di soddisfare la loro esigenza di adrenalina: è possibile rapinare una banca armati fino al midollo, buttarsi giù da un aereo ad alta quota, tradire la propria moglie «senza macchiarsi la fede nuziale», uccidere, persino morire. I *Black Jack* (o «morti in diretta»), vale a dire le *clips* o i *play-back* che terminano con la morte di colui che ha registrato, sono infatti molto richiesti.

Questa tecnologia, utilizzata dai federali per rimpiazzare i tradizionali microfoni in loro dotazione, è reperibile illegalmente sul mercato nero: droga di una umanità che sta progressivamente perdendo contatto con la realtà delle emozioni interpersonali, all'ossessiva ricerca di nuove esperienze-limite che permettano di sentirsi vivi in un mondo globale sempre più anestetizzante e pervasivamente mediato dai mezzi di comunicazione di massa.

Il tema della dipendenza umana dalle emozioni forti sarà al centro anche di *The Hurt Locker*, *war movie* che sembra girato appositamente per dimostrare le potenzialità cinematografiche del bordwelliano stile «intensificato», o meglio di quello stile intensificato che a partire dagli anni novanta tende ad intensificarsi ulteriormente (vedi cap. I, paragrafo 2); lo stesso tema, d'altronde, era stato già una delle questioni portanti di *Point Break* (1991), *thriller* teso e adrenalinico in cui una banda di surfisti-rapinatori di banche, capitaneggiata da un guru ambientalista e anarchico (Patrick Swayze), deve vedersela con un giovane rampante poliziotto appena assegnato alla sezione dell'FBI di Los Angeles (Keanu Reeves).

Ma torniamo a *Strange Days*. Il personaggio principale Lenny Nero (Ralph Fiennes), ex poliziotto della buoncostume cacciato dal dipartimento di polizia a causa della sua dipendenza da SQUID, per sopravvivere ora fa lo spacciatore di queste esperienze vicarie. Vive di notte per «vendere sogni» – come ama definire con indulgente miopia la propria attività – ed è ossessionato dalla promettente cantante rock Faith (Juliette Lewis), con la quale in passato ha avuto una appassionata storia d'amore finita quando lei ha deciso di mettersi con Philo Gant (Michael Wincott), un potente agente e produttore musicale che lui stesso le aveva presentato. Sconvolto dalla perdita, Lenny non è più riuscito a rifarsi una vita sentimentale e si tortura vedendo e rivedendo di continuo le *clips* in cui sono registrati alcuni momenti del proprio passato con Faith. Finendo così per confondere sempre più la differenza tra passato e presente e perdendo gradualmente cognizione della propria identità.

Oltre ai clienti e alle persone legate all'attività illegale, gli unici due punti di riferimento di Lenny nella vita reale sono l'amico Max (Tom Sizemore), ex poliziotto andato in pensione dopo che un malvivente gli ha sparato in testa, e la tassista/guardia del corpo afroamericana Mace (Angela Bassett), conosciuta quando ancora lavorava nella polizia in occasione dell'arresto del marito della donna. La sua esistenza, ormai imprigionata in una monotonia che sembra non avere fine, si scuote improvvisamente dopo l'omicidio di Iris (Brigitte Bako), una prostituta amica di Faith ritrovatasi il giorno precedente ad assistere, registrandolo su un dischetto digitale, all'assassinio da parte di due poliziotti bianchi del *rapper* nero Jeriko One (Glenn Plummer). Lenny teme che questa storia possa mettere in pericolo anche Faith e comincia a indagare sulla morte di

Iris, scoprendo che essa è direttamente connessa all'assassinio di Jeriko One, vero e proprio simbolo della rivolta della comunità afroamericana contro le istituzioni, accusate di essere del tutto indifferenti alle questioni della disparità sociale tra bianchi e neri e della violenza attuata dai primi nei confronti dei secondi.

Nelle indagini il protagonista viene aiutato da Mace e (apparentemente) da Max. Il poliziotto in pensione infatti si rivela essere stato ingaggiato da Philo per pedinare Faith, ma quando il produttore musicale gli ordina di uccidere Iris per eliminare le prove del suo coinvolgimento nella registrazione dell'omicidio del *rapper* – sempre più paranoico e SQUID-dipendente, Gant aveva mandato Iris da Jeriko con una «piastra» per scoprire se quest'ultimo avesse intenzione di mollare la sua etichetta –, Max non si fa particolari scrupoli. Innamoratosi di Faith, poi, decide di uccidere anche Philo, architettando un ingegnoso piano per far ricadere tutte le colpe sull'amico Lenny.

## 2.1 *Soggetto e identità.*

Nel complesso iter investigativo, Lenny è protagonista di un viaggio che lo condurrà gradatamente – come spesso accade nel cinema classico americano – al completamento di un percorso edipico strettamente legato a quella logica del desiderio descritta a fondo da Raymond Bellour, che induce immancabilmente il personaggio principale a rivivere la formazione della propria identità, o meglio a ricostruire la propria identità andata in pezzi[6].

[6] Particolarmente esplicativa, da questo punto di vista, è l'analisi che Bellour fa di *Intrigo internazionale* (*North by Northwest*, Alfred Hitchcock, 1959) nel celebre e sostanzioso saggio *Il blocco simbolico*, contenuto nella raccolta di testi da lui scritti tra gli anni sessanta e settanta *L'analisi del film* (1979, tradotto in Italia solo nel 2005). Qui, l'influente studioso francese ha introdotto i concetti di «struttura di superficie» e di «struttura profonda»: la prima riguarda l'intreccio o la logica razionale dell'azione, il rapporto tra chi la compie e chi la ostacola; la seconda invece, a differenza della precedente, non è immediatamente ravvisabile dallo spettatore e concerne la logica del desiderio e la crisi identitaria del soggetto, il più delle volte maschile e sempre legata a doppio filo al freudiano complesso di Edipo. Per Bellour questi due livelli strutturali agiscono contemporaneamente all'interno del testo filmico, risultando interdipendenti. La presenza di una «struttura profonda», come si è accennato nel quinto paragrafo del capitolo precedente, è invece strenuamente negata dai cognitivisti e, per quello che ci interessa nel contesto del nostro lavoro, da David Bordwell e Kristin Thompson.

A tal proposito non è fortuito che Philo, in una sequenza ambientata nel locale «Retinal Fetish», estremamente seccato dalla presenza di Lenny dice al protagonista: «Vedi, è questo il tuo problema […] *tu immagini di avere una vita quando invece spacci solo pezzi di vita di altri e le parti frantumate della tua*». Le parti frantumate della vita (e di riflesso dell'identità) di Lenny verranno poi da lui faticosamente ricomposte alla fine, in una sequenza che appare avere una forte valenza teorica e auto-riflessiva chiamando in causa, come suggerisce Christina Lane, lo «stadio dello specchio» lacaniano.

Verso la fine del film, Lenny apprende durante la visione di un *play-back*, registrato dallo stesso Max, che è proprio l'amico il colpevole dell'omicidio di Iris: l'uomo, dopo aver violentemente fatto sesso con Faith – tanto da far credere a Lenny di assistere a una violenza simile a quella che in precedenza aveva portato Iris alla morte – si volta alla sua destra verso una parete di specchi, mostrando così per la prima volta il proprio volto. Poco dopo arriva Philo. Max si avventa contro di lui, collega un dispositivo SQUID nella sua testa e, amplificando il segnale interno di trasmissione, fa «friggere» tutte le sue cellule cerebrali. Conclusa la *clip*, Lenny, affranto e profondamente scosso, si toglie definitivamente la «piastra» (se l'era già tolta in precedenza, causa l'intollerabilità della visione). Ora dietro di lui, che si trova nella stessa stanza da letto del lussuoso albergo dove sono da poco avvenuti gli eventi descritti, c'è la medesima parete di specchi,

> i cui distinti pannelli formano una linea verticale in fondo al centro dell'inquadratura. A destra dell'inquadratura – e quindi dall'altra parte della linea divisoria – c'è il «fritto» Philo Gant, un'altra delle vittime di Max e il personaggio che ha rappresentato una versione estrema […] di Lenny. Lo specchio improvvisamente mostra la presenza di Max all'interno dell'inquadratura. Lenny si gira verso lo specchio nel momento in cui percepisce il movimento di Max. *Il risultato finale di tutti questi elementi compositivi è un'inquadratura complessiva nella quale Lenny si trova in una posizione simile a quella di uno spettatore, vedendo tre uomini riflessi nello specchio: Gant, Max e se stesso* (corsivo mio)[7].

[7] Christina Lane, *The «Strange Days» of Kathryn Bigelow and James Cameron*, in Deborah Jermyn e Sean Redmond (a cura di), *The Cinema of Kathryn Bigelow: Hollywood Transgressor*, cit., p. 185 (traduzione mia).

Questa sequenza di spiccato valore teorico non rappresenta, però, il momento in cui Lenny, rendendosi conto di ciò che è stata la sua vita, decide *improvvisamente* di dimenticare Faith per dedicarsi a Mace. Né è il momento in cui *per la prima volta* egli torna a percepire il proprio Io in relazione al mondo che lo circonda, con le conseguenti comprensione della differenza tra Sé e l'Altro e coscienza di sé come soggetto unitario e distinto[8]. Essa infatti rappresenta *sul piano simbolico* un momento rivelatore di un processo di auto-identificazione in realtà già avviatosi in precedenza e che comincia a realizzarsi in Lenny in due momenti ben precisi della narrazione[9]:

1) Lenny per la prima volta si confida con Mace, svestendosi della sua abituale maschera da imbonitore e spacciatore di «elettro-sogni», rivelandole che si sente in dovere di proteggere Faith nonostante il proprio amore non venga ricambiato. In questo momento, il protagonista diviene pienamente consapevole che Faith non lo ama più e che non potrà mai esserci tra loro un futuro in comune. Significativamente Mace, poco prima, vedendolo sempre più distaccato dalla realtà e incapace di affermare uno spirito critico nei confronti degli avvenimenti che lo investono, gli aveva detto con forza:

> Guarda. Questa è la tua vita. Qui, ora, tempo reale. Mi hai sentito? Tempo reale. Capito? Tempo reale, Lenny. Tempo di vissuto reale, non di *play-back*. Riesci a capirmi? Lei non ti ama più, Lenny. Forse una volta ti amava, non lo so. Ma adesso non più. Queste sono emozioni usate. È ora di scambiarle con altre cose. I ricordi sono fatti così per una ragione ben precisa.

---

[8] Secondo Lacan, lo «stadio dello specchio» è il percorso psichico (e inconscio) che porta in ogni bambino alla formazione dell'idea del proprio Io e alla maturazione della consapevolezza dell'Altro. Avviene all'incirca tra i sei e i diciotto mesi di vita, periodo in cui l'infante – dopo essersi visto riflesso in uno specchio ed essersi così scoperto diverso dalla madre che lo tiene in braccio – arriva a considerarsi come un soggetto distinto rispetto a ciò che lo circonda. Lo «stadio dello specchio» può essere in qualche modo considerato il ponte necessario per il passaggio dall'identificazione primaria, in cui il bambino si identifica con la madre ed è incapace di percepire sé stesso come Io, alla successiva identificazione secondaria, in cui l'identificazione inizialmente avviene con il genitore dello stesso sesso. Per un approfondimento della teoria lacaniana, vedi Jacques Lacan, *Lo stadio dello specchio come formatore della funzione dell'io*, in Id., *Scritti*, Torino, Einaudi, 1974.

[9] Un indizio che la sequenza in questione possa avere uno statuto simbolico e giocare su un livello che vada oltre la superficie, è costituito dal fatto che nella *suite* dell'albergo per diverse volte, prima che giunga l'immagine dello specchio descritta dalla Lane, è visibile un telescopio. L'oggetto infatti, contro il quale Lenny in un'occasione si scontra e la cui presenza difficilmente può essere considerata meramente scenografica, sembrerebbe suggerire metaforicamente la possibilità di «vedere» la sequenza in una maniera più sottile, onde cogliere il prossimo disvelamento della «struttura profonda» del film (il percorso del protagonista verso la risoluzione della crisi identitaria e la nascita del desiderio per Mace).

In tale contesto non è certo da considerarsi un caso se, durante la confessione di Lenny, mentre viene inquadrata Mace nell'atto di ascoltarlo, si sente l'*incipit* sonoro di *Falls in the Light*, la suggestiva canzone cantata da Lori Carson che nel finale accompagnerà il loro primo, appassionato e «interraziale» bacio: sintomo finale dell'avvenuto cambiamento di Lenny e speranza ultima di un complessivo mutamento sociale[10].

2) Al *party*, verso la fine della pellicola, Lenny è tentato, su suggerimento di Max, di consegnare a Philo Gant la *clip* originale dell'omicidio di Jeriko per avere in cambio Faith. Mace però gli spiega con rabbia che quel *play-back*, dal momento che se reso pubblico affermerebbe la verità sulla morte del *rapper*, vale più di qualunque altra cosa. Allo stesso tempo, per la prima volta, gli dichiara in modo sufficientemente esplicito il proprio amore: «Vedi, tu mi stai a cuore Lenny. Molto più di quanto pensi. Il che ci rende entrambi degli stupidi. Ma se tu dai in cambio questa *clip*, non significhi più niente per me». Lenny decide così di affidare a lei il dischetto perché lo porti al commissario Strickland, colui che lo allontanò dalla buoncostume e uno dei pochi poliziotti su cui non ha dubbi riguardo a senso della legge e moralità.

## 2.2 *Generi cinematografici, questioni di* gender, *influenze politiche e sociali: l'autorialità di Kathryn Bigelow.*

Al di là dell'immancabile travaglio identitario del personaggio principale, numerosi altri sono i legami che l'opera vanta con il *noir*. Come fa giustamente notare Michela Carobelli nel suo sintetico lavoro dedicato a Kathryn Bigelow, infatti

[10] L'epilogo della pellicola ha lasciato insoddisfatti diversi tra critici e studiosi, i quali hanno sostenuto, certamente non a torto, che esso stemperi eccessivamente le tensioni sociali e gli scontri razziali così efficacemente descritti lungo l'arco dell'intero film. Il bacio tra i due protagonisti, però, è sì «una tradizionale convenzione di genere avente lo scopo di fornire al pubblico un finale più lieto», ma al contempo «rinforza le più radicali implicazioni del film: se non altro perché è il desiderio della donna di colore a essere riconosciuto, una cosa assai rara nei film di Hollywood. Anzi, l'incrocio di razze è l'unica speranza che il film ha da offrire». Vedi Steven Shaviro, *"Straight From the Cerebral Cortex": Vision and Affect in «Strange Days»*, in Deborah Jermyn e Sean Redmond (a cura di), *The Cinema of Kathryn Bigelow: Hollywood Transgressor*, cit., p. 176 (traduzione mia).

> Del *noir*, *Strange Days* ripropone la struttura a incastro, il *climax* ascendente del disvelamento del plot e dell'assassino sotto la costante minaccia di morte dei protagonisti, la caratterizzazione dei personaggi, l'ambientazione urbana notturna e il clima di sospetto che evocano atmosfere alla Chandler, infine la tensione psichica tra Desiderio e Legalità[11].

Al contempo, però, *Strange Days* è anche un film di fantascienza, seppur in qualche modo anomalo, dal momento che come si è accennato in precedenza il mondo rappresentato, eccezion fatta per lo SQUID, non è poi così diverso dal nostro. Per quanto metta in scena un futuro molto vicino rispetto alla sua data di uscita, l'opera del 1995 fa dunque convivere al proprio interno due generi, cercando tra il *noir* e la fantascienza un'inedita dialettica.

A proposito della contaminazione dei generi – un tratto poetico caro a molti autori statunitensi contemporanei – non si può dire che *Strange Days* rappresenti un caso isolato nella filmografia bigelowiana: oltre al già citato incontro tra *horror* (o meglio, *vampire movie*) e *western* de *Il buio si avvicina*, *Blue Steel* (1989) è una sofisticata commistione tra poliziesco e *thriller* psicologico, *Point Break* è un incrocio tra *surf movie* e puro *action movie*, mentre ne *Il mistero dell'acqua* (*The Weight of Water*, 2000) il dramma psicologico si alterna, con forza visiva e originalità, alla trama gialla. D'altronde, la Bigelow in un'occasione ha inequivocabilmente affermato: «Giocare con i generi è al contempo un'operazione conscia e inconscia, in quanto credo che non si è mai immuni dai generi […] Tuttavia io sento il desiderio di sovvertirli e ridefinirli. I generi esistono a questo scopo»[12].

Come si accennava in apertura di capitolo, *Strange Days* può essere forse considerata la pellicola dove emergono con maggiore chiarezza le influenze della eclettica formazione da artista e studentessa di cinema, filosofia e semiotica della sua autrice, perlomeno da *Blue Steel* in poi[13]. A tal proposito, la regista è stata esplicita:

---

[11] Michela Carobelli, *Kathryn Bigelow. La compagnia degli angeli: percorsi e sogni di una regista americana*, Genova, Le Mani, ottobre-dicembre 2005, p. 70.

[12] Mark Salisbury, "Hollywood's Macho Woman? Kathryn Bigelow Talks to Mark Salisbury", «The Guardian», 21 novembre 1991; citato in Deborah Jermyn e Sean Redmond (a cura di), *The Cinema of Kathryn Bigelow: Hollywood Transgressor*, cit., p. 121 (traduzione mia). La presente intervista può essere consultata pure nel già citato volume a cura di Peter Keough *Kathryn Bigelow Intervierws* (pp. 64-66).

[13] I primi due lavori di Kathryn Bigelow, infatti, oltre a essere conosciuti da una ristrettissima nicchia di appassionati, sono scopertamente legati, più di qualunque altra opera successiva, alla sua formazione

> Posso dire […] che è probabilmente la mia intera vita che ha ispirato questo film. Si possono rintracciare le matrici di queste ispirazioni sicuramente negli anni Sessanta con le dimostrazioni e le proteste studentesche, la guerra in Vietnam e così via. È quindi questa sensazione che mi si è formata dentro – che noi esseri umani abbiamo il potere di cambiare le cose, che possiamo modificarle se crediamo in ciò che facciamo – il primo stimolo; il secondo mi è derivato dalle mie frequentazioni nel mondo dell'arte nel quale mi sono trovata coinvolta dopo l'adolescenza. Qui sono venuta in contatto dal punto di vista artistico e figurativo con degli artisti, nomi importanti dell'epoca nel mio paese, tutti coinvolti a livello politico e ideologico. Tutto ciò è confluito nel cinema dove ho portato con me questo bagaglio di esperienze[14].

In un passaggio della stessa intervista, la Bigelow ha specificato:

> Per me la cosa principale era inserire nel film questo tipo di messaggio sociale, questa realtà sociale, questo commento sul sociale che viviamo adesso, come avvertimento, come se fosse un film che ci dà la sveglia, che ci dice «Attenzione: questo è ciò che è già successo ed è ciò che potrebbe succedere ancora se non prendiamo delle misure, se non facciamo qualche cosa per fermare o modificare questa situazione»[15].

Non è un mistero infatti – e qui ci accingiamo ad affrontare *The «Strange Days» of Kathryn Bigelow and James Cameron*, il sopra citato saggio di Christina Lane – che nella delineazione degli aspri conflitti razziali rappresentati, *Strange Days* sia stato influenzato da una serie di eventi che sconvolse Los Angeles nella prima metà degli anni novanta, riportando prepotentemente alla ribalta negli Stati Uniti d'America temi quali il razzismo e le fratture sociali dilaganti: il riferimento principale è al pestaggio dell'inerme tassista Rodney King, compiuto il 3 marzo 1991 da un nutrito gruppo di

---

teorico-artistica: *The Set-Up*, cortometraggio di diciassette minuti che mostra più volte (da diverse angolazioni e facendo uso dello *split-screen*) un uomo che senza motivo picchia un altro uomo mentre sullo sfondo due insegnanti universitari dissertano su argomenti quali il voyeurismo, la soggettività e il fascino della violenza, è un esercizio teorico evidentemente influenzato da un approccio semiotico-decostruzionista e da studi filosofici; il primo lungometraggio *The Loveless* (1981, scritto e girato a quattro mani con Monty Montgomery), solido *biker movie* ambientato negli anni cinquanta narrante le vicende di alcuni motociclisti che si fermano in un piccolo centro della sperduta provincia americana, deve molto alla sua prima formazione artistica (diverse inquadrature ricordano fortemente lo stile di Hopper e la macchina da presa, quasi sempre fissa, ha lo scopo di rievocare l'immobilità dell'opera pittorica), facendo inoltre riferimento ai *b-movies* prodotti da Roger Corman e a *Scorpio Rising* (1963) di Kenneth Anger.

[14] Giona A. Nazzaro, *Interview: Conversazioni intorno al cinema*, Santhià, Grafica Santhiatese, 2000, p. 92. L'intervista in questione, a cura di Giona A. Nazzaro e Fabrizio Liberti, è apparsa per la prima volta nel numero 352 del marzo 1996 di «Cineforum».

[15] *Ibid.*

poliziotti e venuto alla luce solo grazie alla presenza sul posto di un uomo munito di videocamera che registrò il tutto. L'episodio diede luogo ad un clima di grande tensione, a disordini e rivolte che videro come protagonisti giovani neri frustrati e disillusi.

Nel finale di *Strange Days*, è particolarmente evidente come la scena del pestaggio di Mace sia stata attentamente studiata sul piano plastico-figurativo per rimandare lo spettatore al caso di Rodney King. Ma non solo. Come scrive Christina Lane, il corpo di Mace

> diviene «sovradeterminato» da un molteplicità di immagini storiche, comprese quelle della schiavitù, dei «Watts Riots» del 1968 e, più evidentemente, quelle della brutalità commessa dalla polizia di Los Angeles nei confronti di Rodney King. L'immagine dei poliziotti bianchi che percuotono il suo [di Mace] corpo nero nudo mentre giace inerme in manette, rappresenta lo spettro di una storia di violenza istituzionalizzata dei bianchi sui neri molto più estesa e profondamente radicata[16].

Uno dei contributi principali offerti da Kathryn Bigelow sul piano dello *script* sta senza dubbio, come hanno sottolineato diversi studiosi confrontatisi con *Strange Days*, nell'aver reso Mace un personaggio assolutamente centrale del film; senza di lei Lenny non riuscirebbe a sopravvivere per le strade di Los Angeles né a completare le proprie indagini, ma neppure – lo abbiamo visto nel precedente paragrafo – a riconquistare una solida identità ancorata al presente e definitivamente emancipata dalle esperienze vicarie dello SQUID. Recupero che si palesa simbolicamente nella sequenza lacaniana dello «stadio dello specchio» di cui si è detto.

Mace è una donna forte, autonoma e molto abile nelle arti marziali. Quando i suoi muscoli non sono in vista, il più delle volte veste un anonimo abito nero con camicia bianca *unisex*, decisamente poco femminile. Ella «costituisce soprattutto, fin dalle prime inquadrature del film, l'evidenza di un *corpo* in *azione*»[17]. Nel corso della pellicola è sempre lei a risultare decisiva nelle scene d'azione, riuscendo ad avere la meglio contemporaneamente su più oppositori e salvando in diverse occasioni Lenny da

[16] Christina Lane, *The «Strange Days» of Kathryn Bigelow and James Cameron*, in Deborah Jermyn e Sean Redmond (a cura di), *The Cinema of Kathryn Bigelow: Hollywood Transgressor*, cit., p. 195 (traduzione mia).
[17] Michela Carobelli, *Kathryn Bigelow. La compagnia degli angeli: percorsi e sogni di una regista americana*, cit., p. 76.

situazioni estremamente rischiose. In fin dei conti, è il personaggio di Mace a portare avanti la narrazione nei momenti cruciali.

Una sequenza sembra essere particolarmente emblematica: poco prima della metà del film, Mace e Lenny, braccati dai due poliziotti che hanno ucciso Jeriko One, si ritrovano con la macchina sott'acqua nel tentativo di far spegnere il fuoco appiccato dagli agenti. In questa situazione è Mace a guidare con decisione Lenny fuori dal pericolo, quasi trattandolo come un bambino: «Vieni da questa parte, Lenny. Forza, muoviti!», «Preparati a trattenere il respiro. Dà una spinta forte e poi seguimi, ok?». Eccezion fatta per la sequenza della violenza subita dagli agenti di polizia – come è stato detto poc'anzi, evidentemente funzionale al collegamento con la vicenda di Rodney King –, Mace domina apertamente il campo dell'azione.

Al contrario, Lenny è estremamente goffo nelle sue azioni (l'unica volta che prende in mano una pistola si accorge dopo diversi secondi che è scarica, quindi torna indietro a prendere il caricatore) e tende a sopperire a tale difetto con le indubbie capacità oratorie. Queste, se gli permettono di avere un buon successo come spacciatore di SQUID, irretendo i clienti con raffinate tecniche imbonitorie, quando si tratta di risolvere problemi reali o di evitare serie minacce risultano essere piuttosto sterili. Più volte infatti, nel corso del film, il protagonista maschile cerca vanamente di tirarsi fuori dai guai con la forza delle proprie parole: ora provando a complimentarsi per il suo passato sportivo con una guardia del corpo di Philo ex giocatore di *football*, ora cercando di barattare la propria incolumità con oggetti che possiede. Sarà solo nel finale, significativamente appena dopo la sequenza dello «stadio dello specchio», che anche Lenny riuscirà a esprimersi sul piano dell'*azione* difendendosi dall'attacco di Max e avendo la meglio su di lui.

I binomi Mace/Azione e Lenny/Parola di fatto ribaltano, probabilmente in maniera consapevole visti gli studi della Bigelow, uno dei nuclei teorici del paradigma proposto da Laura Mulvey nel suo *Piacere visivo e cinema narrativo* (1975). Nel celebre saggio, l'esponente principale della *Feminist Film Theory* delinea il cinema classico americano come uno strumento espressivo rappresentante quella società patriarcale di cui esso è il prodotto: l'intreccio diegetico viene costruito costantemente dall'azione dell'uomo,

agente attivo dello sguardo, mentre la donna, agente passivo dello sguardo maschile o anche oggetto sessuale, è totalmente estranea all'azione. O meglio, quella femminile è una figura puramente spettacolare che letteralmente arresta l'azione, avendo l'esclusiva funzione di essere guardata dal personaggio maschile e, di conseguenza, di attivare il piacere dello spettatore[18].

D'altronde, Mace può essere a ragione considerata il personaggio femminile per antonomasia del cinema bigelowiano, rappresentante spesso donne decise, energiche, emancipate, dai tratti più o meno marcatamente «mascolini». Alla luce di quanto esposto, non sorprende che la regista californiana si sia così espressa:

> Non c'è niente di più bello che abbattere uno stereotipo. Ho sempre desiderato raccontare personaggi femminili capaci di grandi gesti e azioni coraggiose: odio pensare che solo gli uomini siano gli eroi forti e dominatori della storia. Questo è uno stereotipo hollywoodiano: lui che si prende cura di lei. A me interessa ribaltare il gioco[19].

Il nome Mace, tra l'altro, rimanda con evidenza alla Mae co-protagonista di *Near Dark*, che, secondo quanto scrivono Deborah Jermyn e Sean Redmond nel saggio introduttivo al volume da loro curato, «Con la sua figura snella, i capelli corti e il dominio di spazi tradizionalmente "maschili" (la notte, la strada) […] sembra al contempo rispecchiare l'androginia di Telena [di *The Loveless*] e prefigurare la Tyler di *Point Break*»[20].

Mace è però un personaggio ancor più complesso, come in parte lo era anche la Megan di *Blue Steel* interpretata da Jamie Lee Curtis, donna poliziotto vigorosa ma al contempo sola e in debito di esperienze affettive profonde. Il corpo della

---

[18] Il saggio della Mulvey naturalmente è ben più complesso. Per un approfondimento, vedi Laura Mulvey, "Piacere visivo e cinema narrativo", «nuova dwf», n. 8, luglio 1978, pp. 26-41. La posizione «estrema» esposta dalla Mulvey in questo saggio, secondo la quale il cinema classico americano non farebbe altro che provocare il piacere nello spettatore maschile, ignorando la spettatrice, è stata poi rivista dalla stessa Mulvey nel lavoro del 1981 *Afterthoughts on «Visual Pleasure and Narrative Cinema» inspired by King Vidor's «Duel in the Sun»* (1946), nel quale l'autrice afferma che il pubblico femminile può identificarsi con il personaggio maschile principale del cinema classico in virtù della regressione alla fase attiva pre-edipica. Cfr. Veronica Pravadelli, *Feminist Film Theory e Gender Studies*, in Paolo Bertetto (a cura di), *Metodologie di analisi del film*, Roma-Bari, Laterza, 2006, pp. 59-102.

[19] Kathryn Bigelow, *Autoritratto di Kathryn Bigelow*, in Anna Praderio, *Ragazze vincenti. L'ascesa al potere delle donne a Hollywood*, cit., p. 122.

[20] Deborah Jermyn e Sean Redmond, *Hollywood Transgressor: The Cinema of Kathryn Bigelow*, in Id. (a cura di), *The Cinema of Kathryn Bigelow: Hollywood Transgressor*, cit., p. 8 (traduzione mia).

tassista/guardia del corpo afroamericana è «sensuale e materno nonostante i muscoli, nero come quelli della comunità in rivolta, teso e veloce come il montaggio adrenalinico dei film della Bigelow»[21]; inoltre, in Mace «si concentrano» anche «amore e coscienza politica, fragilità e determinazione, ma soprattutto la capacità di calare desideri e bisogni nella realtà spazio-temporale che la contiene, di unificare *dentro* e *fuori* senza confonderli»[22]. Non è da considerarsi un caso, difatti, che l'unico *flashback* del film sia dedicato a lei che ricorda la circostanza in cui conobbe Lenny: mentre la polizia arresta il marito per un reato imprecisato, lui gioca con il figlio per distrarlo e non farlo assistere alla cattura del padre.

Come nota Shaviro,

> La Bigelow e la Bassett […] creano un nuovo tipo di eroina cinematografica. Mace non riproduce tutte le caratteristiche degli eroi maschili dei film d'azione adoperando un semplice cambio di genere, né sostituisce quelle caratteristiche con altre così legate allo stereotipo «femminile» come lo sono quelle di Stallone e Schwarzenegger allo stereotipo «maschile». Anzi, Mace rivela una disinvoltura e una flessibilità che probabilmente definiremmo androgina, se si dovesse provare a categorizzarla in termini di genere[23].

L'influenza autoriale di Kathryn Bigelow al livello dello sviluppo della storia del film è approfondita da Christina Lane, la quale nel suo saggio, forte di una conversazione con il co-sceneggiatore Jay Cocks, ricostruisce tutta una serie di episodi significativi inseriti dalla cineasta, che non erano presenti nella prima stesura della sceneggiatura scritta da James Cameron[24]. A detta dello stesso Cocks, infatti, il suo ruolo è stato di aiutare la Bigelow a inserire nello *script* spunti e tematiche a cui la regista teneva particolarmente. La caratterizzazione del personaggio di Mace e la

---

[21] Michela Carobelli, *Kathryn Bigelow. La compagnia degli angeli: percorsi e sogni di una regista americana*, cit., p. 76.
[22] *Ibid*.
[23] Steven Shaviro, *"Straight From the Cerebral Cortex": Vision and Affect in «Strange Days»*, in Deborah Jermyn e Sean Redmond (a cura di), *The Cinema of Kathryn Bigelow: Hollywood Transgressor*, cit., p. 175 (traduzione mia).
[24] A quanto riferisce la Lane in *The «Strange Days» of Kathryn Bigelow and James Cameron*, dopo aver partorito la prima versione del copione Cameron avrebbe lasciato il progetto nelle mani di Cocks e della Bigelow per dedicarsi a *True Lies*, uscito nei cinema un anno prima di *Strange Days*, nel 1994 (cfr. p. 190).

costruzione di un forte legame tra la sua figura e la questione razziale riguardante la comunità nera, sono stati gli aspetti che maggiormente hanno coinvolto l'attività del duo subentrato a Cameron.

A tal proposito, occorre sottolineare uno dei punti principali che la studiosa nordamericana mette in rilievo. Nella prima parte del film, Max e Lenny sono seduti al bancone del locale notturno, dove il secondo procaccia clienti, e guardano un servizio televisivo che manda in onda un discorso di Jeriko One incitante alla rivolta afroamericana. Se nella sceneggiatura di Cameron Mace, chiamata da Lenny che le chiede di venirlo a prendere dopo il sequestro della sua automobile, aspetta fuori, nel film al contrario entra nel locale in tempo per sentire con grande interesse il proclama, cui invece Lenny e Max non prestano particolare attenzione. Alla fine del discorso di Jeriko, Max afferma perentorio rivolgendosi all'amico: «Sai come faccio a sapere che è la fine del mondo, Lenny? Perché tutto è già stato fatto, capisci? Ogni genere di musica è stata provata, ogni genere di governo è stato provato, capisci? […] Capisci che intendo dire? Che ci resta da fare? Come faremo a sopravvivere per altri mille anni?». Christina Lane nota efficacemente:

> La giustapposizione del discorso di Max accanto a quello di Jeriko evoca una tensione tra una prospettiva storica maschile, bianca e totalizzante e una storia marginalizzata dell'«Altro». L'importante storia dell'oppressione razziale nei confronti della quale Max è apparentemente inconsapevole, viene sottolineata da inquadrature che evidenziano le reazioni di Mace ai discorsi di Jeriko e Max. Le farneticazioni verbali di Max vengono continuamente interrotte dalla mera presenza del corpo afroamericano di Mace all'interno dell'inquadratura. Per Mace e Jeriko One, il discorso non è che «tutto è già stato fatto»; ma piuttosto che non è stato fatto abbastanza per garantire la sicurezza e il sostentamento delle comunità afroamericane[25].

*La dimensione politica e quella sentimentale del film*, che si muovono intrecciandosi costantemente nello sviluppo della trama, *trovano quindi il loro minimo comune denominatore nel personaggio di Mace*, che, pur non essendo ufficialmente la protagonista della pellicola (basti notare che appare per la prima volta dopo ben

[25] Christina Lane, *The «Strange Days» of Kathryn Bigelow and James Cameron*, in Deborah Jermyn e Sean Redmond (a cura di), *The Cinema of Kathryn Bigelow: Hollywood Transgressor*, cit., p. 192 (traduzione mia).

ventisette minuti), acquisisce un ruolo fondamentale all'interno dell'opera bigelowiana. In gran parte, proprio grazie alle modifiche attuate da Cocks su suggerimento della cineasta californiana, tra le quali sono da annoverare anche il *flashback* di Mace di cui si è detto, nonché la decisione di far consegnare dalla donna il *play-back* raffigurante l'omicidio di Jeriko One nelle mani di Strickland[26].

Ancora una volta, la Lane commenta puntualmente:

> Nella prima stesura di Cameron, è Lenny ad avvicinare il commissario Strickland nel bagno offrendogli la *clip* dell'assassinio. La Bigelow e Cocks mettono Mace al centro di questa scena, dandole l'opportunità non solo di trasgredire lo spazio maschile della *toilette* degli uomini, ma anche di prendere nelle proprie mani il destino della *clip* e delle sue possibili conseguenze culturali[27].

## 2.3 *Lo stile filmico, la dialettica estetica e il senso dell'orientamento «geografico».*

La parola chiave che ci sembra riassumere il senso dello stile filmico di *Strange Days* e, in generale, dell'approccio formale complessivo al materiale diegetico di Kathryn Bigelow, è «dialettica». *Tutte le sue opere infatti, e in particolare il film del 1995, privilegiano la duplicità e il contrasto tra diversi elementi compositivi*. In una occasione la regista ha dichiarato: «Amo la dualità, la dialettica estetica, il rapporto fra elementi eterogenei: qualunque cosa crei una dinamica»[28]. D'altronde, se si presta sufficiente attenzione alla messinscena bigelowiana, ben presto ci si rende conto di quanto sia alimentata dal contrasto piuttosto che dall'omogeneità.

Tutto *Strange Days*, per rimanere in tema, è costruito esteticamente su questo principio: a sequenze sovraccariche di elementi visivi (il «Retinal Fetish» in cui si esibisce Faith, la grande festa di fine millennio in piazza) si alternano sequenze

---

[26] Per quanto concerne la sceneggiatura, i principali interventi autoriali di Kathryn Bigelow rintracciati da Christina Lane sono sei. Per un approfondimento vedi Christina Lane, *The «Strange Days» of Kathryn Bigelow and James Cameron*, in Deborah Jermyn e Sean Redmond (a cura di), *The Cinema of Kathryn Bigelow: Hollywood Transgressor*, cit., 2003, pp. 187-197.

[27] Christina Lane, *The «Strange Days» of Kathryn Bigelow and James Cameron*, in Deborah Jermyn e Sean Redmond (a cura di), *The Cinema of Kathryn Bigelow: Hollywood Transgressor*, cit., p. 194 (traduzione mia).

[28] Dichiarazione riportata in Giovanni Spagnoletti, *La resistenza dell'immagine*, in Michela Carobelli, *Kathryn Bigelow. La compagnia degli angeli: percorsi e sogni di una regista americana*, cit., p. 10.

caratterizzate da scenografie scarne (gli interni domestici, alcuni locali notturni); a sequenze montate pesantemente fanno da contraltare sequenze dal ritmo assai meno concitato e le sequenze SQUID – apparentemente dei piani-sequenza ma che in realtà presentano alcuni tagli, dovuti a motivi squisitamente logistici e abilmente nascosti con frenetiche panoramiche a schiaffo, che sistematicamente precedono e seguono il singolo *cut*.

A tal proposito, la Bigelow è ancora più esplicita quando afferma, intervistata dal critico cinematografico statunitense Gavin Smith: «Mi piace la purezza di un'inquadratura ininterrotta, e adoro giustapporla ad una sequenza molto montata». Sottolineando più avanti che:

> […] ci sono momenti di pausa e poi ci sono occasioni di fermento. Sono necessari momenti di pausa quando la cinepresa sta semplicemente riprendendo due persone in un campo lungo continuo ed è possibile cogliere il linguaggio del corpo. È una sorta di espirazione cinematografica. È per questo che abbiamo a disposizione l'interpunzione. I picchi esperienziali esistono solo in relazione a momenti opposti[29].

Una tale dedizione alla dialettica estetica ma anche a quella narrativa (vale a dire per quanto concerne la strutturazione del flusso diegetico), è chiaramente ricollegabile ai suoi trascorsi da pittrice e da artista dell'avanguardia newyorchese, nonché naturalmente agli studi teorici, semiotici e filosofici compiuti in ambito accademico.

A differenza di molti cineasti statunitensi di *action movies* operanti negli ultimi anni, Kathryn Bigelow si distingue per la capacità di girare sequenze d'azione mozzafiato che non richiedono mai allo spettatore di sacrificare completamente il senso d'orientamento «geografico». Pur utilizzando spesso uno stile fortemente intensificato, la cineasta è comunque sempre in grado di fornire una lettura spaziale comprensibile delle sequenze che gira, giocando strategicamente – ancora una volta, dialetticamente – con quelle che potremmo definire le categorie dell'orientamento e del disorientamento:

> Ritengo che la «geografia» sia molto importante nelle sequenze d'azione. Vedo molti film in cui essa è sacrificata, e ci si affida esclusivamente al montaggio veloce, a

[29] Gavin Smith, *"Momentum and Design": Interview with Kathryn Bigelow*, in Deborah Jermyn e Sean Redmond (a cura di), *The Cinema of Kathryn Bigelow: Hollywood Transgressor*, cit., p. 21 (traduzione mia). L'intervista è stata pubblicata per la prima volta su «Film Comment» (vol. 31, n. 5, 1995, pp. 46-60) e si trova anche nel citato volume curato da Peter Keough, *Kathryn Bigelow: Interviews* (pp. 73-90).

> invadenti rumori e a fragorosi impatti – e non si ha idea di dove ci si trovi, o di chi stia venendo dalla sinistra o dalla destra. […] Con questo non voglio dire che bisogna rispettare religiosamente l'asse dei 180 gradi, ma semplicemente che è necessario mantenere un fondamentale senso della «geografia»[30].

Lo stesso David Bordwell, in *The Way Hollywood Tells It* (2006), si lamenta della indecifrabilità di molte sequenze d'azione contemporanee, ree di non sfruttare appieno le potenzialità emotive, «energiche» (e più in generale espressive) dello stile intensificato; considerando invece Kathryn Bigelow tra i pochi autori davvero capaci, insieme a registi come Michael Mann e James Cameron, di portare questo stile a livelli eccelsi nell'ambito del film d'azione[31].

## 2.4 *L'*incipit *«immersivo»: tendenze estetiche, narrative ed esperienziali del cinema intensificato statunitense.*

*Strange Days* si apre significativamente con il dettaglio di un occhio di Lenny, in una prima esplicita tematizzazione del ruolo centrale che lo sguardo e la visione ricoprono all'interno dell'intera pellicola[32] **(FIG. 1)**. Si sente una voce chiedere al protagonista se è pronto – solo in seguito scopriamo che appartiene a Tick, uno dei suoi fornitori di fiducia di SQUID. Lenny dà risposta affermativa («Sì, caricalo»). L'occhio inquadrato si chiude: uno «sgretolamento visivo», ottenuto attraverso un complesso procedimento di accelerazione e rallentamento delle immagini, introduce alla prima sequenza SQUID del film, una *clip* che ci immerge improvvisamente nel bel mezzo di una rapina.

Tre uomini si trovano all'interno di una macchina, si armano e si mettono dei passamontagna per celare la propria identità, tanto alle persone nelle quali

---

[30] *Ibid.*, p. 20 (traduzione mia).

[31] Vedi David Bordwell, *The Way Hollywood Tells It. Story and Style in Modern Movies*, Berkeley, University of California Press, 2006, pp. 180-181.

[32] Al fine di approfondire la tematica dello sguardo e della visione nel film, che in questa sede verrà solo brevemente affrontata, si veda Steven Shaviro, *"Straight From the Cerebral Cortex": Vision and Affect in «Strange Days»*, in Deborah Jermyn e Sean Redmond (a cura di), *The Cinema of Kathryn Bigelow: Hollywood Transgressor*, cit., pp. 159-177. Per un interessante parallelismo tra il film della Bigelow e *L'occhio che uccide* (*Peeping Tom*, Michael Powell, 1961), invece, vedi pp. 167-170.

inevitabilmente si imbatteranno durante la loro azione, quanto ai futuri fruitori delle loro gesta. Entrano nel retro di un ristorante, minacciano clienti e lavoratori, prelevano i soldi dalla cassa ma, mentre stanno per andarsene con il bottino, arriva la polizia. A questo punto uno dei tre scappa fuori dal ristorante, mentre gli altri decidono di imboccare la vicina rampa delle scale. I due vengono inseguiti dalla polizia, c'è uno scontro a fuoco e, giunti sul tetto dell'edificio, sembrano essere in trappola. Provano così a saltare verso il tetto del palazzo antistante: il primo riesce nell'impresa, mentre il secondo, che sta registrando la propria esperienza con lo SQUID e di cui dunque condividiamo il punto di vista, muore precipitando nel vuoto. Poi, stacco su un primo piano dello sconvolto Lenny, il quale rimprovera immediatamente Tick per avergli fatto vedere un *Black Jack*, con cui notoriamente non vuole avere a che fare.

La sequenza appena descritta è stata girata con una macchina da presa costruita appositamente per l'occasione, una sorta di *steady-cam* molto leggera (3,6 kg circa) e flessibile, ma priva di quella caratteristica fluidità che rende i movimenti aggraziati e che pertanto avrebbe impedito di simulare la mobilità dell'occhio umano e di rimandare contestualmente ai movimenti frenetici del corpo del rapinatore. Questa *steady-cam* modificata, dotata anche di lenti intercambiabili e di formato 35 mm, si muove confusamente e traballa, si tuffa in improvvise panoramiche a colpo di frusta per suggerire il repentino cambiamento di direzione dello sguardo, quindi rallenta e vacilla, per poi ricominciare da capo. Senza fermarsi mai fino alla fine della *clip* che, come detto, coincide con la morte del rapinatore che indossa lo SQUID (da qui la definizione di *Black-Jack*).

L'*incipit* di *Strange Days* è immersivo, adrenalinico e teso fino all'«eccesso»: *questo eccesso porta lo spettatore a immergersi con inusitata forza «dentro» le immagini che vede scorrere sullo schermo, conducendolo però inevitabilmente, al contempo, a una sensazione di distacco. Ponendolo in una peculiare condizione di ambivalenza o duplicità dell'esperienza.*

Da un lato, infatti, i movimenti di macchina irrequieti, frenetici e ininterrotti della prima sequenza SQUID[33] e la componente sonora che accompagna le immagini,

[33] Curiosamente la Bigelow, sempre nella già citata intervista rilasciata a Gavin Smith, ha sottolineato quanto un piano-sequenza girato in *steady-cam* possa avvicinarsi ad una sequenza molto montata: «[…]

coinvolgono chi guarda a livelli di «immersività» ben lontani da quelli possibili (o meglio, esperibili) nella classicità e nella modernità cinematografica, trascinandolo di peso al centro degli avvenimenti diegetici[34]; dall'altro, questo stesso eccesso stilistico fa chiaramente emergere nello spettatore la consapevolezza di stare assistendo a un racconto filmico, appositamente studiato e *costruito* per essere visto da un pubblico e per stimolare in esso determinate emozioni o sentimenti particolarmente intensi.

Se la consapevolezza di guardare una «costruzione cinematografica» – nulla di più lontano dall'esperienza proposta nel cinema classico – si palesava già con decisione nel cinema moderno, *il livello di immersività e coinvolgimento, anche sul piano corporeo* (vedi cap. I, paragrafi 5 e 6), *dell'esperienza proposta dal migliore cinema intensificato non è minimamente paragonabile a quello della modernità o della classicità, che comunque possono contare su livelli di identificazione tra film e spettatore differenti. Sicuramente meno energici, trascinanti o vigorosi, ma non per questo necessariamente meno efficaci o profondi*. L'evidente intensità dello stile del cinema di cui ci stiamo occupando, dunque, appare essere direttamente proporzionale al maggiore livello di immersività espresso.

È in questo contesto d'insieme che tornano alla mente le nozioni di «operational aesthetic» o di «dual perspective», riproposte da Allan Cameron nel suo *Modular Narratives in Contemporary Cinema* e già incontrate nel precedente capitolo (vedi cap. I, paragrafo 4). Gli spettatori, nei lungometraggi intensificati più riusciti, generalmente trovano piacere non solo nella storia che viene raccontata, sentendosi partecipi in massima misura, ma anche nelle abilità tecniche funzionali a ottenere da chi guarda quella «presa» peculiare.

La compresenza delle contrapposte sensazioni di coinvolgimento «estremo» e di distacco ovviamente riguarda i testi filmici nel loro complesso. È indubbio, però, che essa è spesso ravvisabile con paradigmatica evidenza negli *incipit* di alcune tra le opere più significative degli ultimi anni. Sembra, infatti, che una delle principali caratteristiche estetico-narrative del cinema intensificato sia quella di tendere con

---

con la *steady-cam* […] è possibile creare una sequenza priva di tagli che ha comunque il ritmo e il senso di una sequenza montata velocemente» (p. 21, traduzione mia).

[34] Con ciò non si vuole necessariamente asserire che siamo in presenza di un cinema postmoderno, ma si cerca semplicemente di sottolineare un punto nodale che differenzia nettamente, ci sembra, il cinema americano contemporaneo da quello del passato.

grande energia – a differenza di quanto avviene nelle forme classica e moderna – a catturare *fin da subito* lo spettatore, catapultandolo *all'istante* nelle vicende rappresentate: *rifuggendo la gradualità e privilegiando sfacciatamente l'immediatezza*. «Come sulle montagne russe, arrivi in cima e caschi in mezzo al film», ha significativamente affermato Kathryn Bigelow nel commentare la dinamica che sottende il prologo di *Strange Days* nei contenuti speciali del dvd del lungometraggio. Uno dei maggiori esempi di *incipit* cinematografico immersivo che il cinema degli ultimi decenni abbia offerto, sarà ampiamente analizzato nel prossimo capitolo, dove ci occuperemo estesamente di *Magnolia* (1999) e del regista Paul Thomas Anderson.

*È ovvio, poi, che l'immediatezza della componente fisico-sensazionale* – come nota Veronica Pravadelli in *Postmoderno e nuova spettatorialità* riferendosi a *Guerre stellari*, ponendo una forte obiezione alla proposta teorica di Laurent Jullier (vedi cap. I paragrafo 6) – *sia solo uno dei registri del cinema americano intensificato, dal momento che in esso a tutt'oggi sopravvivono forti elementi di stampo classico*: ad esempio la centralità di pochi personaggi che portano avanti la narrazione, ancora fondata su rapporti piuttosto solidi di causa-effetto, o l'importante ruolo ricoperto dalla componente cognitivo-identificativa che si alterna o si intreccia a quella fisico-sensazionale[35].

Da questo punto di vista, *Strange Days* è un esempio particolarmente indicativo, da considerarsi del tutto omologo a quello pravadelliano di *Guerre stellari*: se le sequenze SQUID, prepotentemente immersive, possono essere viste alla stregua dell'inizio e della fine del film di Lucas, è altresì innegabile che l'opera della Bigelow presenti, almeno quanto la pellicola del 1977, una solida struttura narrativa nella quale un ristretto gruppo di personaggi persegue degli obiettivi perfettamente riconoscibili, facendo in tal modo avanzare la narrazione fino alla conclusione del film. Come avviene in *Guerre Stellari*, anche in *Strange Days* gli episodi narrativi esibiscono un linguaggio molto più tradizionale rispetto a quello dei momenti prettamente immersivi[36].

---

[35] Tutto ciò rimanda, naturalmente, al discorso complessivo sui punti di contatto tra cinema contemporaneo – comunque lo si voglia definire: postclassico, postmoderno o fondamentalmente ancora classico come fa Bordwell – e classicità. Per il rapporto di dialogo e dialettica tra cinema classico e contemporaneo, già ampiamente affrontato, si faccia riferimento al primo capitolo teorico.

[36] Cfr. Veronica Pravadelli, "Postmoderno e nuova spettatorialità", «Bianco & Nero», nn. 550-551, marzo 2004-gennaio 2005, p. 255. In particolare, si veda il passaggio della Pravadelli da noi citato a pagina 50, nel sesto paragrafo del primo capitolo dedicato alla teoria di Laurent Jullier sul cinema postmoderno.

In un'opera della Bigelow difficilmente l'identificazione secondaria passerà in secondo piano – e questo vale per tutti gli autori tra i più significativi del cinema americano contemporaneo, avendo essi indiscutibilmente optato per una forma di cinema narrativo. Pur attratta dalle potenzialità cinetiche della macchina da presa e dalle tecnologie visive, infatti, la cineasta ha sempre affermato di costruire i suoi film a partire dai personaggi, subordinando la tecnica alle loro storie:

> Certo, giro scene d'azione molto tese e violente: ma la cosa più importante dei miei film sono i personaggi, non l'azione in se stessa. Lavoro molto sui caratteri di una storia. Io non parto mai dalla tecnica. La tecnologia è al servizio della mia storia: la segue, non la precede. Non ho mai iniziato un film dicendo: ho intenzione di sperimentare tecniche di ripresa innovative. Sono sempre partita dall'interiorità dei personaggi[37].

Tornando brevemente al parallelismo tra *Strange Days* e *Guerre stellari*, occorre sottolineare che sia Luke Skywalker che Lenny Nero – del protagonista del film del 1995 si è detto nel paragrafo 2.1 di questo capitolo – seguono entrambi delle traiettorie edipiche, anche se differenziate. Nella prima sequenza SQUID inoltre, ma anche nella quinta (dove Max abusa sessualmente di Iris per poi ucciderla brutalmente), il movimento frenetico in avanti della macchina da presa, scollegato da un qualsiasi riconoscibile personaggio diegetico, richiama con evidenza il vertiginoso utilizzo della «figura dell'immersione» del carrello in avanti di cui parla Jullier, proprio di un cinema «del suono e della luce» e dello «stimolo puro». Al contempo, tuttavia, è palese in *Strange Days* il sapiente intreccio della linea avventurosa e di quella romantica, di *action* e *romance*: una delle caratteristiche principali del cinema classico hollywoodiano.

In un certo senso, ci sembra che la prima sequenza SQUID di *Strange Days* possa essere considerata una sorta di metafora, consapevole o meno poco importa, della *peculiarità di quella esperienza filmica di cui abbiamo detto poc'anzi, caratterizzata dalla compresenza di immersione e distacco*.

---

[37] Kathryn Bigelow, *Autoritratto di Kathryn Bigelow*, in Anna Praderio, *Ragazze vincenti. L'ascesa al potere delle donne a Hollywood*, cit., p. 124.

Lo spunto per tale riflessione nasce dall'analisi della sequenza in questione effettuata da Steven Shaviro nel già menzionato saggio "*Straight From the Cerebral Cortex": Vision and Affect in «Strange Days»*, che serve allo studioso nordamericano come punto di partenza per analizzare quello che definisce il primo dei due regimi di visione operanti nel film della Bigelow, costituito dalle otto sequenze SQUID presenti nella pellicola[38].

Queste sequenze, e in particolar modo quella d'apertura, mettono provocatoriamente in discussione lo statuto della soggettiva classica. La macchina da presa, infatti, non si identifica più con il soggetto depositario dello sguardo ma con Lenny, il quale a propria volta usufruisce dello sguardo di un terzo, in un tempo ormai estraneo a quello della visione originaria. Anche quando Lenny carica i *play-back* che lo ritraggono con Faith da lui stesso registrati in passato, le cose non cambiano granché: il Lenny di quei momenti, infatti, è un altro uomo e ha ben poco a che fare con quello disperato e ossessivo del presente diegetico.

Più che di soggettive dunque, affrontando le sequenze SQUID, sarebbe meglio parlare di «punti di vista in prima persona» **(FIGG. 2-3)**. Per Shaviro,

> Ciò porta ad uno strano paradosso. *Da un lato, la prospettiva in prima persona dell'inquadratura in soggettiva evidentemente ci lega saldamente all'azione. Allo stesso tempo però, questa prospettiva è stranamente impersonale*. Quando guardiamo la sequenza all'inizio del film, non sappiamo chi sia il protagonista; non abbiamo idea di chi sia il punto di vista che stiamo condividendo. L'azione è così immediata e viscerale da sopprimere la distanza che tradizionalmente separa lo spettatore cinematografico dalla scena che gli viene mostrata. *Tuttavia questa mancanza di distanza è anche una mancanza di conoscenza e di identità* (corsivo mio)[39].

---

[38] Il secondo regime di visione per Shaviro è rappresentato dalle sequenze nelle quali viene raffigurata la dimensione sociale della città californiana in cui è ambientato il film, soprattutto quelle che mostrano Lenny e Mace muoversi in macchina sullo sfondo di una Los Angeles in cui l'ordine sociale e la parità razziale sono ormai una mera utopia. Al pari del primo regime di visione, anche qui lo sguardo della macchina da presa appare «disumanizzato», non ricollegabile a un soggetto umano. Vedi Steven Shaviro, *"Straight From the Cerebral Cortex": Vision and Affect in «Strange Days»*, in Deborah Jermyn e Sean Redmond (a cura di), *The Cinema of Kathryn Bigelow: Hollywood Transgressor*, cit., pp. 170-173.

[39] Steven Shaviro, *"Straight From the Cerebral Cortex": Vision and Affect in «Strange Days»*, in Deborah Jermyn e Sean Redmond (a cura di), *The Cinema of Kathryn Bigelow: Hollywood Transgressor*, cit., pp. 162-163 (traduzione mia).

Più avanti nel testo, il teorico statunitense prosegue:

> Tutto sommato, l'anonimato della persona attraverso i cui occhi stiamo guardando *rende la sequenza stranamente priva di quel peso e di quella densità che sono necessari per una esperienza soggettiva di piena presenza* (corsivo mio)[40].

Shaviro sviluppa questo ragionamento fino ad individuare un regime di visione pre-soggettivo, «una sorta di visione che è affettiva più che cognitiva, e che non è associata a un sé fenomenologico completamente formato o a un io psicoanalitico»[41], rimandando così chiaramente ai discorsi jullieriani sull'immersività del cinema postmoderno, che a loro volta richiamano quell'esperienza del mondo puramente tattile e fisico-sensazionale propria dell'infante nella fase freudiana dell'identificazione primaria (vedi cap. I, paragrafo 6).

*Eppure, questa esperienza fortemente immersiva ma anche, in qualche modo, impersonale (e quindi producente distacco) descritta da Shaviro* – provata dallo spettatore e da Lenny stesso nella sequenza d'apertura di *Strange Days – sembra proprio evocare quanto abbiamo sinora scritto riguardo all'esperienza proposta nei più importanti esempi di cinema americano contemporaneo intensificato*.

*All'immersività e all'intensità «estreme», si aggiunge un senso di consapevolezza piuttosto marcato circa l'ontologica artificialità del mezzo cinematografico*, che inevitabilmente conduce lo spettatore a una netta sensazione di osservare la storia da fuori, dall'alto, da un punto di vista privilegiato. Su questo apparente e complesso paradosso esperienziale, a cui si è già accennato nella introduzione, torneremo nel prossimo capitolo, e in particolar modo nella conclusione del paragrafo 2.5.

Iniziare i film con *incipit* avvolgenti e trascinanti è un vero e proprio marchio autoriale di Kathryn Bigelow. In seguito, nel prossimo paragrafo, ci occuperemo

---

[40] *Ibid.*, p. 163 (traduzione mia).

[41] *Ibid.*, p. 164. Shaviro, rifacendosi ad alcune suggestioni teoriche di Deleuze e Guattari, e avendo anche come esplicito punto di riferimento *Parables for the Virtual* (2002) di Brian Massumi, mette in rilievo la distinzione tra «affetto» ed «emozione»: l'«affetto» è in qualche modo un sentimento che esiste indipendentemente da un soggetto, è dunque slegato da un Io definito e costituisce un'esperienza molto forte ma anche impersonale e non definibile in termini verbali; l'«emozione» è invece legata a un'esperienza concettualizzabile, può essere quindi nominata ed è connessa a un soggetto definito. Vedi Steven Shaviro, *"Straight From the Cerebral Cortex": Vision and Affect in «Strange Days»*, in Deborah Jermyn e Sean Redmond (a cura di), *The Cinema of Kathryn Bigelow: Hollywood Transgressor*, cit., pp. 164-165 (traduzione mia).

dettagliatamente del vigoroso prologo di *The Hurt Locker*, opera che ci permetterà di affrontare altri concetti portanti dell'apparato teorico esposto nel primo capitolo, tra i quali quelli di «hypermediated», «heightened» o «energy realism», «subjective realism» e «mediated» o «manipulated time». Per ora ci basta sottolineare come, oltre a *Strange Days*, la Bigelow si sia esibita in prologhi tesi e adrenalinici già in *Blue Steel* e *K-19: The Widowmaker*.

Curiosamente in entrambi i casi, alla fine dell'*incipit*, ci viene svelato di aver assistito a una simulazione, chiaro espediente avente lo scopo di avvertire subito lo spettatore di essere in presenza di un meccanismo artificiale, appositamente strutturato per la sua visione: in *Blue Steel*, quella che inizialmente sembra un'azione di polizia in piena regola, si rivela essere parte di un addestramento; in *K-19*, all'interno del sottomarino in cui è ambientata quasi l'intera pellicola, la concitazione dei preparativi per il lancio di un missile atomico inducono a credere che ci si trovi di già nel bel mezzo di una battaglia cruciale, quando invece si tratta solo di un'esercitazione legata al collaudo del mezzo bellico. Cos'è poi se non una simulazione, per di più virtuale, l'*incipit* di *Strange Days* appena analizzato?

In maniera significativa questi esordi tesissimi – avendo l'obiettivo di catturare immediatamente lo spettatore, per renderlo all'istante partecipe di quanto avviene sullo schermo – il più delle volte sono anticipati esclusivamente da *credits* produttivi ridotti all'essenziale e, al più, da una o due sintetiche didascalie contestualizzanti. Poi parte il film, in quanto i tradizionali titoli di testa, rappresentando una sorta di sipario che si alza lentamente sull'universo diegetico, con ogni evidenza cozzerebbero con il motivo d'essere, la funzione stessa di un siffatto prologo. È questo il caso di *Strange Days* e *K-19*. Lo stesso dicasi del brevissimo *incipit* di *Blue Steel*, il quale però anticipa i titoli di testa piuttosto che sancirne la soppressione. *The Hurt Locker*, invece, relega addirittura la totalità dei *credits* a dopo la conclusione dell'opera, presentando semplicemente una succinta didascalia il cui senso si apprende fino in fondo solo alla fine.

Le modalità attraverso le quali il cinema americano contemporaneo intensificato palesa il concetto di «self-consciousness» (vedi cap. I, paragrafi 3 e 4) sono numerose e assai sofisticate. La messa in scena – oltre che la narrazione, come vedremo in particolare con l'analisi di *Magnolia* del capitolo successivo – è caratterizzata da una

componente di consapevolezza o auto-coscienza («self-consciousness», appunto) decisamente più pronunciata rispetto al cinema del passato: le pellicole intensificate, infatti, riconoscono ad ogni istanza la propria natura finzionale. Non cercando più, come consueto nel paradigma classico, di nascondere i meccanismi costruttivi attraverso le tecniche del montaggio continuo e dello stile «invisibile», ma anzi esplicitandoli ed estremizzandoli.

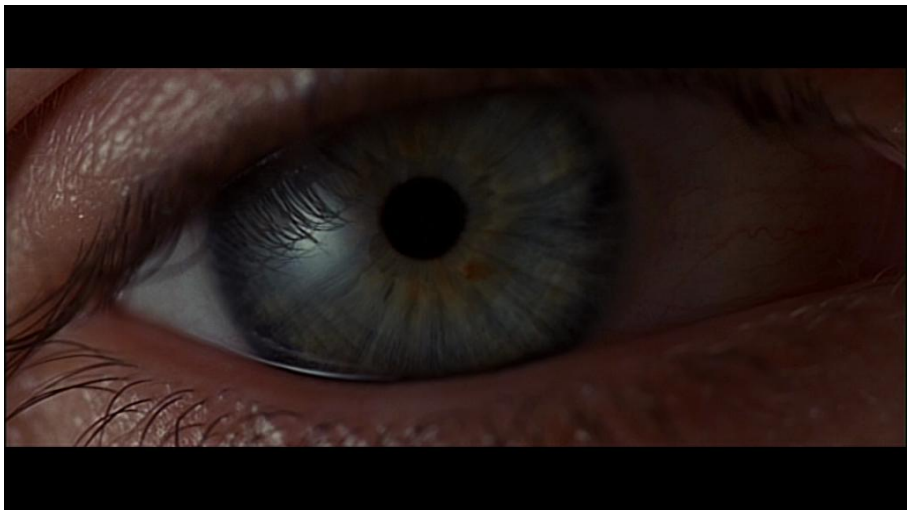

**FIG. 1** Inquadratura d'apertura di *Strange Days*

**FIG. 2** «Punto di vista in prima persona»/1

**FIG. 3** «Punto di vista in prima persona»/2

## 3. The Hurt Locker*: narrazione e messa in scena.*

Esempio principe di quanto sin qui asserito sullo stile e l'esperienza filmica è sicuramente *The Hurt Locker* (2008), penultima fatica della cineasta californiana nonché ineludibile modello per chiunque voglia portare ai limiti estremi, nell'ambito del genere *action*, le possibilità cinematografiche dello stile intensificato.

*Attraverso movimenti di macchina frenetici, un montaggio rapidissimo e una conseguente notevole moltiplicazione dei piani di ripresa (con inquadrature oggettive che tendono sovente a confondersi con potenziali soggettive), la Bigelow riesce nell'impresa di creare un linguaggio visivo in grado di rendere in maniera efficace e davvero potente la sensazione di caos e di incessante pericolo – latente, ma che può materializzarsi in qualsiasi momento e in molteplici forme – provata dai soldati in guerra*. Portando di peso lo spettatore al centro dell'azione e creando un'esperienza cinematografica che in quanto a immersività, intensità e coinvolgimento è da considerarsi per diversi aspetti senza precedenti.

Per la «Bravo Company», una squadra speciale antibombe dell'esercito statunitense impegnata a Baghdad, mancano trentotto giorni al congedo. Dopo che in un'azione come tante altre Matthew Thompson, l'artificiere del gruppo (Guy Pearce), muore a causa di una bomba fatta esplodere a distanza con un telefonino da un ribelle, al suo posto subentra William James (Jeremy Renner). Oltre al pirotecnico, il team è composto da altri due elementi, il sergente J. T. Sanborn (Anthony Mackie) e il giovane specialista Owen Eldridge (Brian Geraghty). Il loro compito è quello di disinnescare gli ordigni esplosivi lasciati dai ribelli locali che di volta in volta vengono loro segnalati.

La struttura narrativa del film è semplice e lineare: *The Hurt Locker* infatti è diviso in cinque episodi (ciascuno introdotto da una didascalia che informa progressivamente sul numero di giorni mancanti alla rotazione della squadra: «Days Left in Bravo Company's Rotation… ») che raccontano le azioni del team sui luoghi in cui viene richiesto l'intervento.

Ancora una volta si constata come, anche in diversi esempi di quel cinema americano contemporaneo più lontano dai dettami del cinema classico, si abbia a che fare con un ristretto gruppo di personaggi che porta avanti la narrazione, persegue un obiettivo particolarmente evidente (in questo caso sopravvivere) e le cui relazioni si sviluppano secondo uno stringente rapporto di causa-effetto (l'attrito tra James e Sanborn, causato dall'incoscienza del primo, che poi con il passare del tempo finisce per trasformarsi in reciproco rispetto; il giovane Eldridge che di volta in volta si rivolge all'uno o all'altro cercando di capire quale dei due possa essere il punto di riferimento su cui poter contare per sopravvivere; e così via).

*Il tutto a ulteriore conferma del fatto che lo stesso cinema narrativo odierno, benché intensificato, nella costruzione dell'impianto diegetico non possa fare a meno dell'identificazione secondaria e delle classiche opposizioni binarie, così utili per la delineazione dei rapporti tra i personaggi e, allo stesso tempo, tanto importanti ai fini di una complessiva identificazione degli spettatori con le immagini che scorrono dinanzi ai loro occhi*.

Come scrive David Bordwell nell'affermare l'insostenibilità dell'opposizione spettacolo/narrazione (per questo tema, vedi cap. I, paragrafo 1):

> L'impostazione predefinita di Hollywood rimane […] quella di puntare su personaggi ai quali ci interessiamo. E il modo più semplice per farci appassionare a dei personaggi è quello di immergerli in un vortice di cause ed effetti, obiettivi e ostacoli da superare, conflitti e risoluzioni, «appointments» e «deadlines», modelli di narrazione «restricted» e «unrestricted», motivi ricorrenti, «dangling causes» e chiusura simmetrica – in breve, tutte le risorse della tradizione[42].

Tuttavia è doveroso osservare che, sul piano della messa in scena, il film si discosta decisamente da quel cinema classico in cui regnano le regole del montaggio continuo e che permette la rappresentazione (chiaramente illusoria) di una continuità spaziale e temporale mediante il cosiddetto stile «trasparente» o «invisibile»: la norma dell'asse

[42] David Bordwell, *The Way Hollywood Tells It. Story and Style in Modern Movies*, cit., p. 107 (traduzione mia).

dei 180 gradi, i raccordi sullo sguardo, i movimenti di macchina misurati, il montaggio lento o i frequenti elementi stilistici della ridondanza (utilizzo costante del campo/controcampo e degli *establishing shots* su tutti).

Ad ogni modo, è chiaro che *The Hurt Locker* non rifiuta categoricamente tutti questi espedienti stilistici, cercando soprattutto di mantenere perlomeno degli importanti elementi formali di ridondanza, in modo da offrire allo spettatore, in mezzo a quel coacervo di suoni, rumori e corpi, dei significativi momenti di orientamento visivo che gli consentano di essere in grado di attivare i necessari e fondamentali processi cognitivi.

Un'analisi dell'*incipit* del film, oltre a riportarci chiaramente a quanto scritto nel paragrafo 2.4, ci permetterà di riprendere alcuni concetti teorici di cui si è parlato nel primo capitolo.

### 3.1. *Il prologo e lo stile intensificato: «Average Shot Length», «hypermediated realism» e «manipulated time».*

*The Hurt Locker* si apre con un prologo di nove minuti, che assume quasi lo statuto di film nel film, dove con forza vengono esposti lo stile, il ritmo e la natura dell'esperienza cinematografica che contraddistingueranno la maggior parte delle sequenze del resto dell'opera. Più che di un *incipit* tradizionale, quindi, si tratta in qualche modo di una vera e propria dichiarazione di intenti.

Il tempo di leggere una breve didascalia («La furia della battaglia provoca spesso una dipendenza forte e letale, perché la guerra è una droga»[43]) e il film si apre subito su una soggettiva «impossibile» di un corpo meccanico indistinto (si sentono dei rumori di ruote) che avanza in avanti traballando su un terreno dissestato **(FIG. 4)**. Due stacchi impercettibili ci portano su altrettante analoghe soggettive **(FIGG. 5-6)**. Poi due brevi

[43] La frase in questione è di Chris Hedges ed è tratta dal suo *Il fascino oscuro della guerra*, libro del 2002 che gli è valso il Premio Pulitzer e nel quale il giornalista e corrispondente di guerra del *New York Times* analizza la dipendenza generata nei soldati dal conflitto bellico.

inquadrature mostrano il lato sinistro di un piccolo robot che procede velocemente verso una destinazione ignota **(FIGG. 7-8)**: come in *Strange Days*, se si eccettua la prima citata inquadratura dell'occhio di Lenny **(FIG. 1)**, il film ha inizio con una soggettiva «disumanizzata» e con un frenetico e immersivo movimento in avanti della macchina da presa.

Una serie di rapide inquadrature contestualizzanti ci mostrano scene di evacuazione della zona: civili che scappano, altri che vengono allontanati dall'esercito statunitense o dalla polizia irachena, *marines* armati che scendono dai loro mezzi per prendere posizione **(FIGG. 9-11)**. Tra di esse, c'è un fondamentale *establishing shot* dall'alto **(FIG. 12)**, abbinato a uno zoom in avanti fino a inquadrare il robot, che ci informa di stare nei pressi di una strada affollata (poco prima una didascalia segnala che la città è Baghdad: **FIGG. 9 e 10**). Si torna sulla soggettiva del robot che continua ad avanzare. Stacco: si vede un monitor in primo piano attraverso quella che può essere considerata una semi-soggettiva di un uomo (oltre al monitor, che mostra chiaramente la visuale del robot, è visibile una spalla destra: **FIG. 20**), il quale afferma: «Ci siamo quasi». Dettaglio del volto dell'uomo (come nel caso dei successivi, si vedono in particolar modo gli occhi), che a questo punto si apprende essere di colore e si intuisce essere un soldato. Sullo sfondo, fuori fuoco, è visibile il dettaglio del volto di un secondo soldato bianco. Dettaglio delle mani del militare di colore che manovrano il robot a distanza. Ancora una soggettiva del robot mentre si avvicina a dei sacconi. Dettaglio della parte superiore del volto del marine bianco. Si sente la stessa voce di prima che afferma: «Siamo quasi arrivati a meta». Mentre il soldato di colore sta ancora parlando, stacco su un'inquadratura ravvicinata raffigurante in primo piano, sulla sinistra, il lato destro del suo volto e in secondo piano, sulla destra, un dettaglio del volto del marine bianco. Quest'ultimo si guarda intorno e attraverso i suoi occhi, in soggettiva, vediamo degli iracheni che lo osservano. Ai due soldati ora se ne avvicina un terzo, bianco ed evidentemente più giovane rispetto agli altri. Prima di scoprire che dentro i sacconi c'è una potente bomba, si alternano inquadrature ravvicinate dei militari, soggettive del robot, inquadrature del fianco destro del robot e del monitor in semi-soggettiva di uno dei marine.

A questo punto i militari decidono di richiamare il robot per caricarlo di esplosivo e far così saltare l'ordigno lasciato dai ribelli, ora che la zona è stata completamente evacuata – ciò si apprende da due inquadrature mostranti che oltre i soldati, in direzione dei sacconi con la bomba, non c'è più movimento: una semi-soggettiva di Thompson **(FIG. 13)** e soprattutto un'inquadratura larga che ha la funzione di *establishing shot* **(FIG. 14)**.

Tutto questo accade nell'arco di poco più di tre minuti e viene mostrato attraverso ben 68 inquadrature. Lo stile è evidentemente frenetico: applicando il metodo di misurazione introdotto da Barry Salt in *Film Style & Technology: History and Analysis* (1992) – se ne è parlato nel secondo paragrafo dello scorso capitolo (per la definizione vedi cap. I, nota 20) – a questa brevissima porzione di film, corrispondente a un terzo dell'*incipit*, risulta che la media è all'incirca di un'inquadratura ogni 2,6 secondi.

L'«Average Shot Length» (o «ASL») del prologo nel suo complesso è ancora più bassa: 2,4 secondi per inquadratura, ben 226 inquadrature in nove minuti. C'è da considerare, però, che se 2,4 secondi è la media effettiva della durata delle inquadrature nell'*incipit*, quella percepita dallo spettatore è molto più bassa, dal momento che quasi tutte le inquadrature sono accompagnate da movimenti rapidi della macchina da presa: spesso zoom ottici in avanti o indietro, in altri casi panoramiche a schiaffo o comunque movimenti irrequieti che danno la netta sensazione di avere a che fare con un mondo diegetico estremamente impredicibile e pericoloso. Le bombe potrebbero esplodere da un momento all'altro, una molteplicità di imprevisti sono dietro l'angolo: ci vengono mostrati più volte i soldati nell'atto di guardarsi intorno per scrutare eventuali segni di minaccia.

In aggiunta a ciò – questa è una vera e propria costante che tornerà lungo il corso dell'intero film –, *se le scene in cui domina una situazione di potenziale minaccia sono pesantemente montate, ancor di più lo sono le scene in cui il pericolo infine si materializza*: gli ultimi 72 secondi dell'*incipit*, in cui Eldridge si accorge di un uomo in lontananza che ha in mano un telefonino con il quale riuscirà a far esplodere l'ordigno uccidendo l'artificiere Thompson, sono frammentati – è proprio il caso di dirlo – in 47 inquadrature, con una media di un'inquadratura ogni secondo e mezzo.

Attraverso questo montaggio audace, gli ininterrotti movimenti della macchina da presa che passa agevolmente da un'angolazione all'altra senza curarsi granché della regola dell'asse dei 180 gradi e la prevalenza di primi piani, primissimi piani e dettagli di volti e mani (senza sottovalutare l'incessante movimento degli attori e degli oggetti del pro-filmico), *si afferma in tutta la sua forza lo stile intensificato bordwelliano*.

Va poi considerato anche il ruolo non secondario rivestito dalla componente sonora (che, come si vedrà nel prossimo capitolo, sarà davvero determinante in *Magnolia*): nei primi tre minuti il rumore del traffico, le urla di uomini e donne spaventate, una voce araba udibile attraverso un megafono che presumibilmente esorta i civili ad abbandonare la zona, il rumore meccanico del robot in funzione, nonché un prolungato fondo sonoro che rimanda a un affannoso battito cardiaco, concorrono in maniera decisiva a costruire una messa in scena vigorosa che tocca livelli di coinvolgimento raramente raggiunti mediante il mezzo filmico.

L'estrema moltiplicazione dei piani di ripresa pone ancor più in risalto l'ossessione della regista californiana per il tema della visione: se, come già sottolineato, il film si apre con la soggettiva di una macchina (in seguito ne verranno proposte diverse altre), nei nove minuti dell'*incipit* c'è spazio per soggettive tradizionali dei soldati che si guardano intorno per controllare la situazione, soggettive attraverso la visiera di Thompson, gli occhiali di Eldridge e il mirino del fucile di entrambi. O persino, come si è visto, per semi-soggettive mostranti un monitor che a propria volta esibisce il punto di vista del robot **(FIGG. 15-20)**.

Inoltre, un certo numero di inquadrature dall'alto sono contraddistinte da uno statuto ambiguo: se inizialmente possono sembrare delle oggettive, in seguito danno la sensazione di poter essere soggettive «a metà» (in quanto non viene proposto il controcampo del volto del supposto titolare dello sguardo) di iracheni che guardano i soldati dai loro terrazzi o finestre **(FIGG. 21-23)**. Questa possibilità – con la quale evidentemente Kathryn Bigelow gioca con sapienza – è avvalorata dal fatto che molto spesso quando i soldati, guardandosi intorno, rivolgono lo sguardo verso l'alto, si rendono conto di essere costantemente osservati da civili affacciati dalle proprie case.

Se una delle caratteristiche del cinema intensificato degli ultimi anni, dovuta all'introduzione di un montaggio molto rapido, è per Bordwell il frequente stacco a

metà del movimento degli attori, in *The Hurt Locker* si stacca addirittura all'inizio dei loro movimenti. Allo spettatore vengono offerte dunque molteplici frazioni di movimenti susseguenti, che contribuiscono nel loro complesso a creare un'esperienza tesa e nevrotica. Senza un attimo di pausa, perlomeno nelle molte sequenze d'azione che rappresentano la maggior parte delle sequenze del film. Per ottenere questo effetto di frammentazione, la Bigelow ha usato contemporaneamente quattro unità di ripresa distinte, disponendole intorno al set a trecentosessanta gradi così da garantirsi una notevole «copertura», molto utile in sede di montaggio.

A questo punto risulta chiaro come tali espedienti stilistici, con i loro effetti destabilizzanti, restituiscano con grande credibilità e coinvolgimento lo stato soggettivo dei tre soldati all'opera nel contesto bellico iracheno.

È necessario ricordare tuttavia, a mo' di breve inciso, che la cineasta californiana riesce sempre abilmente a rifuggire dalla trappola del disorientamento visivo e dell'inintelligibilità. Per fare ciò ricorre sistematicamente, in tutte le sequenze importanti relative alle azioni dei membri della «Bravo Company», a una serie di *establishing shots* che – seppur brevi all'incirca quanto le inquadrature che le precedono o le seguono – forniscono allo spettatore informazioni «geografiche» essenziali ai fini del proprio orientamento (vedi anche paragrafo 2.3) **(FIGG. 12 e 24)**. Spesso confondendosi con le sopra citate potenziali soggettive «a metà».

Ci avviciniamo ora ai concetti di «hypermediated realism» e «subjective realism», strettamente interdipendenti e introdotti nel primo capitolo a proposito della ricerca di Eleftheria Thanouli (vedi cap. I, paragrafo 3). Il primo concetto teorico richiama l'opposizione tra le due differenti logiche della rappresentazione della «immediacy» e della «hypermediacy», di cui hanno scritto Jay David Bolter e Robert Grusin in *Remediation: Understanding New Media* (1999) e che sono chiaramente riassunte in questo passaggio del lavoro dei due studiosi:

> *Se la logica della «immediacy» conduce a cancellare o a rendere automatico l'atto della rappresentazione, la logica della «hypermediacy» riconosce l'esistenza di molteplici atti della rappresentazione e li rende visibili*. Laddove la «immediacy» suggerisce uno spazio visivo unificato, la «hypermediacy» contemporanea ne offre uno

> eterogeneo, all'interno del quale la rappresentazione è considerata non come una finestra sul mondo, ma piuttosto come un'entità costituita di finestre: finestre che si aprono su altre rappresentazioni o su altri media. *La logica della «hypermediacy» moltiplica i segni della rappresentazione e in questo modo prova a riprodurre la ricchezza sensoriale dell'esperienza umana* (corsivo mio)[44].

Dalla lettura di questo brano emerge con chiarezza l'operazione estetica alla base di *The Hurt Locker*, sintomatica di molto cinema contemporaneo (soprattutto d'azione: anche se di rado un lungometraggio intensificato ha raggiunto i livelli di coinvolgimento spettatoriale del film della Bigelow) e che è agli antipodi rispetto a quella che sottende il cinema classico, votata – come abbiamo sottolineato più volte – alla costruzione inevitabilmente illusoria di un sistema spazio-temporale «continuo» attraverso gli stratagemmi tipici dello stile «invisibile».

Tale operazione estetica mette in scena quello che viene definito un «hypermediated realism» (o «realismo ipermediato»). Infatti, la logica rappresentativa della «hypermediacy» non rinuncia affatto a rappresentare la realtà, ma si qualifica con un approccio al reale completamente diverso rispetto a quello proprio del cinema classico. Opta per un «heightened realism» (o «realismo intensificato») dove, come scrive Adrian Martin, «what matters, above all, is the headlong, tense, unbroken, "you are there" movement of cameras and cast, the confused imbroglio of bodies, gestures, shouted accusations, the sense of mounting spectacle»[45]; e privilegia di frequente quel «subjective realism» (o «realismo soggettivo») definito da David Bordwell nel suo *Narration in the Fiction Film* (1985):

---

[44] Jay David Bolter e Richard Grusin, *Remediation: Understanding New Media*, Cambridge, MIT Press, 1999, pp. 33-34; citato in Eleftheria Thanouli, *Post-Classical Cinema: An International Poetics of Film Narration*, London, Wallflower Press, 2009, p. 44 (traduzione mia). Come scritto in occasione della prima citazione del volume di Bolter e Grusin (vedi nota 33 del precedente capitolo), in questa sede abbiamo preso in considerazione la versione originale del testo in luogo della traduzione italiana.

[45] Le parole di Martin sono tese alla definizione di quello che il critico britannico Raymond Durgnat ha chiamato «energy realism», molto vicino all'«heightened realism» da noi affrontato attraverso l'elaborazione teorica di Eleftheria Thanouli (vedi anche cap. I, paragrafo 3). Cfr. Adrian Martin, "*Mise en scène* is Dead, or the Expressive, the Excessive, the Technical and the Stylish", «Continuum», vol. 5, n. 2, 1992, p. 89; citato in Eleftheria Thanouli, *Post-Classical Cinema: An International Poetics of Film Narration*, cit., p. 45. Il concetto di «energy realism» è stato per la prima volta introdotto da Durgnat in "Out of the Looking Glass, or a Phantasmagoric Mirror for England", «Monthly Film Bulletin», vol. 601, febbraio 1984, pp. 39-40.

> Si tratta di un realismo pienamente espressivo in cui il *plot* può servirsi di tecniche cinematografiche per drammatizzare processi mentali privati […] Sogni, memorie, allucinazioni, sogni a occhi aperti, fantasie e altre attività mentali possono trovare incarnazione nell'immagine o nella colonna sonora[46].

Per quanto in *The Hurt Locker* non si faccia ricorso a eloquenti sovrapposizioni per suggerire particolari stati mentali dei protagonisti, la radicale moltiplicazione delle inquadrature tenta con evidenza di suggerire lo stato d'animo di continua agitazione dei soldati, consapevoli del fatto che da un momento all'altro potrebbero essere colpiti da un colpo di arma da fuoco o dall'esplosione improvvisa di una bomba. Lo stile intensificato così risulta strettamente legato alle esigenze narrative, non sfociando mai, come spesso accade nei fragorosi *blockbusters* contemporanei, in una ostentazione sterile e inespressiva.

*Alla moltiplicazione dei piani di ripresa, poi, corrisponde nel finale del prologo anche un evidente intervento sulla dimensione temporale*: un iracheno ha appena innescato il detonatore degli esplosivi con il cellulare, le bombe deflagrano e per rappresentare la condizione soggettiva dei militari la Bigelow propone gli effetti dell'esplosione in 17 inquadrature e 16 stacchi rapidissimi nello spazio di poco più di 10 secondi, ricorrendo al *ralenti* quando presenta da numerose angolazioni l'impatto sul corpo dell'artificiere **(FIGG. 25-41)**. Di queste 17 inquadrature 4, anch'esse in *slow-motion*, sono dedicate alle conseguenze, sul terreno e sulla scocca di una macchina, dell'onda d'urto generata dall'esplosione (per filmare questa scena è stata scelta una speciale cinepresa che permettesse di girare fino a cinquantamila fotogrammi al secondo) **(FIGG. 27, 28, 30 e 32)**.

Quello appena proposto è evidentemente uno degli esempi di ciò che la Thanouli chiama «manipulated time», vale a dire un tempo cinematografico «mediato» o «manipolato» al chiaro scopo di esprimere sensazioni o esperienze dall'elevata intensità e densità emotiva (vedi cap. I, paragrafo 3). Un tempo con ogni evidenza assai lontano

[46] David Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, Madison, The University of Wisconsin Press, 1985, p. 208; citato in Eleftheria Thanouli, *Post-Classical Cinema: An International Poetics of Film Narration*, cit., p. 50 (traduzione mia).

dal «tempo reale» tipico del paradigma classico, rappresentato attraverso le tecniche del montaggio continuo.

In tutto il contesto fin qui descritto, è dunque lampante come il concetto di «self-consciousness» – in questo caso legato in particolar modo allo stile – si palesi in maniera netta, *ponendo ancora una volta in rilievo l'esperienza spettatoriale (duale, duplice) tipica del cinema americano contemporaneo intensificato, la quale, come più volte ribadito, induce insieme, quasi paradossalmente, un energico coinvolgimento empatico e una inevitabile sensazione di distacco*. Esperienza che, nonostante sia inequivocabilmente caratterizzata da una marcata auto-coscienza, riesce a spingersi sino a inediti livelli di immersività.

**FIG. 4** Soggettiva «disumanizzata» del robot/1: inquadratura d'apertura di *The Hurt Locker*

**FIG. 5** Soggettiva «disumanizzata» del robot/2

**FIG. 6** Soggettiva «disumanizzata» del robot/3

**FIG. 7** Prima inquadratura del robot

**FIG. 8** Seconda inquadratura del robot

**FIG. 9** Civili allontanati dalla zona delle bombe/1 Didascalia Baghdad

**FIG. 10** Civili allontanati dalla zona delle bombe/2 Didascalia Baghdad

**FIG. 11** Civili allontanati dalla zona delle bombe/3

**FIG. 12** Primo *establishing shot*

**FIG. 13** Semi-soggettiva di Thompson

**FIG. 14** Inquadratura larga a mo' di *establishing shot*

**FIG. 15** Soggettiva attraverso il mirino del fucile di Sanborn

**FIG. 16** Soggettiva attraverso la visiera di Thompson/1

**FIG. 17** Soggettiva attraverso la visiera di Thompson /2

**FIG. 18** Soggettiva attraverso gli occhiali di Eldridge

**FIG. 19** Soggettiva attraverso il mirino del fucile di Eldridge

**FIG. 20** Semi-soggettiva di Sanborn che osserva il monitor

**FIG. 21** Oggettiva o soggettiva di un iracheno?/1

**FIG. 22** Oggettiva o soggettiva di un iracheno?/2

**FIG. 23** Oggettiva o soggettiva di un iracheno?/3

**FIG. 24** *Establishing shot*

**FIG. 25** Esplosione: inquadratura numero 1

**FIG. 26** Esplosione: inquadratura numero 2

**FIG. 27** Esplosione: inquadratura numero 3

**FIG. 28** Esplosione: inquadratura numero 4

**FIG. 29** Esplosione: inquadratura numero 5

**FIG. 30** Esplosione: inquadratura numero 6

**FIG. 31** Esplosione: inquadratura numero 7

**FIG. 32** Esplosione: inquadratura numero 8

**FIG. 33** Esplosione: inquadratura numero 9

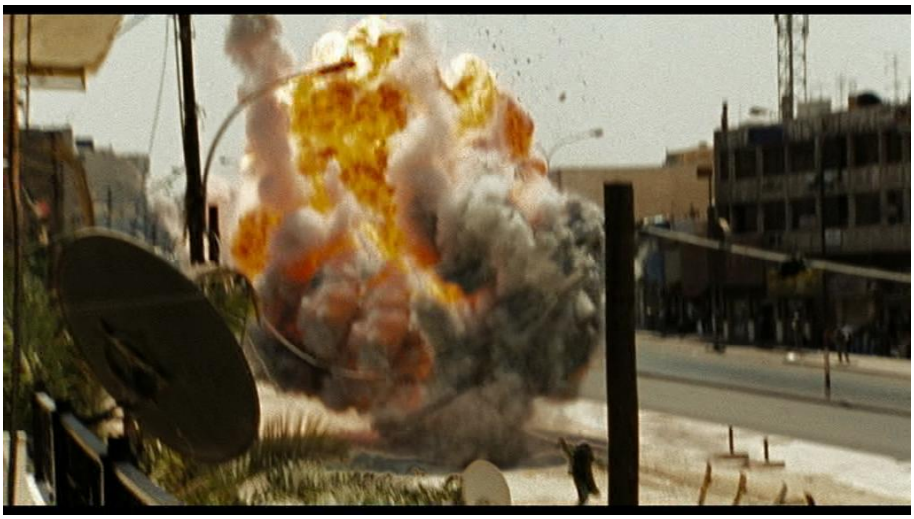

**FIG. 34** Esplosione: inquadratura numero 10

**FIG. 35** Esplosione: inquadratura numero 11

**FIG. 36** Esplosione: inquadratura numero 12

**FIG. 37** Esplosione: inquadratura numero 13

**FIG. 38** Esplosione: inquadratura numero 14

**FIG. 39** Esplosione: inquadratura numero 15

**FIG. 40** Esplosione: inquadratura numero 16

**FIG. 41** Esplosione: inquadratura numero 17

# CAPITOLO TERZO

# L'«ECCESSO» NEL CINEMA DI PAUL THOMAS ANDERSON: *MAGNOLIA*

## 1. *Il contesto familiare, la formazione e i primi lavori dietro la macchina da presa.*

Paul Thomas Anderson nasce il 26 giugno 1970 a Studio City, un quartiere della vallata urbanizzata situata nella parte nord-occidentale di Los Angeles: la San Fernando Valley.

Il padre Ernie Anderson, originario del Massachusetts, ha lavorato per tutta la vita nello *show-business* come presentatore radiofonico e televisivo. Nel 1963 crea «Ghoulardi», un personaggio di finzione da lui stesso interpretato – e divenuto celebre in pochi anni nei circuiti televisivi della zona circostante Cleveland – che presentava il film *horror* del venerdì notte sull'emittente locale «WJW-TV». Proprio in onore di questo personaggio, il figlio chiamerà qualche decennio più tardi la sua compagnia di produzione cinematografica «Ghoulardi Films». A partire dal 1966, anno in cui si trasferisce nella San Fernando Valley, Ernie Anderson raggiunge un grande successo come voce promozionale della emittente televisiva «ABC». Dopo aver divorziato dalla prima moglie Marguerite, con la quale ha avuto cinque figli, si sposa di nuovo con Edwina Gough, conosciuta a Cleveland e dalla quale avrà altri quattro figli: tre femmine e Paul, secondogenito.

Nella grande casa della «North Hollywood» in cui il regista californiano è cresciuto, gravitavano spesso figure appartenenti al mondo dello spettacolo, e con ogni probabilità fu grazie al padre e alle sue abituali frequentazioni che nel piccolo Anderson nacque fin da subito una fortissima passione per il cinema. Egli ha sempre dichiarato di aver avuto un ottimo rapporto con la figura paterna (che gli regalò una telecamera Betamax quando

aveva dodici anni, con la quale iniziò a sperimentare il linguaggio delle immagini in movimento), tanto da ricordarlo come «un uomo favoloso, creativo ed amabile»[1]. La madre, invece, è descritta dagli amici del cineasta come una persona molto fredda, che tendeva a sminuire il precoce talento del figlio. In una delle rarissime dichiarazioni inerenti alla relazione con lei, Paul Thomas Anderson ha asserito: «Ebbe un'educazione rigida. Era irlandese. Abbiamo avuto le nostre liti, ma è stato molto tempo fa. Ora ce la caviamo bene»[2].

La figura materna è chiaramente richiamata in *Boogie Nights* (1997), del quale si parlerà brevemente più avanti, dal personaggio nevrotico e sprezzante della madre del protagonista diciassettenne Eddie Adams/Dirk Diggler, che in una delle prime sequenze contesta al figlio la possibilità di poter fare qualcosa di importante nella vita.

Lo scambio dialogico, particolarmente aspro e che anticipa la fuga definitiva del ragazzo da casa, già ci segnala in maniera inequivocabile la natura intimamente personale dei primi lavori di Anderson, nei quali egli tende molto spesso ad animare i personaggi conferendo loro caratterizzazioni di figure, in particolar modo familiari, che hanno ricoperto un ruolo importante nella sua vita – questa tendenza si attenuerà decisamente nelle ultime tre opere: *Il petroliere* (*There Will Be Blood*, 2007), *The Master* (2012) e *Vizio di forma* (*Inherent Vice*, 2014).

Ciò sarà particolarmente evidente in *Magnolia* (1999), dove, ad esempio, il cancro che nel febbraio del 1997 condusse il padre alla morte diviene un elemento drammaturgico fondamentale. Ma lo stesso Eddie/Dirk è in qualche modo una sua declinazione. Quando la madre urla al protagonista che non è riuscito nemmeno a finire la scuola a causa della sua stupidità, il riferimento alla vita reale del cineasta losangelino è piuttosto chiaro. Egli infatti ha avuto da ragazzo un rapporto decisamente travagliato con l'istituzione scolastica, essendo stato espulso da diverse scuole, tra gli otto e i diciotto anni, a causa di numerose assenze ingiustificate e di risse con compagni di classe.

Dopo l'allontanamento dalla «Buckley School» fu mandato dai genitori alla «Campbell Hall», una scuola per ragazzi con problemi comportamentali. Neanche qui le cose andarono per il meglio e così il giovane Anderson si ritrovò a frequentare la

---

[1] Sharon Waxman, *Rebels on the Backlot: Six Mavericks Directors and How They Conquered the Hollywood Studio System*, New York, Harper Perennial, 2006, p. 85 (traduzione mia).
[2] *Ibid*. (traduzione mia).

«Cardinal Cushing», un'altra scuola per ragazzi con problemi situata però lontano da casa, appena fuori Boston, nel Massachusetts. Poco dopo si trasferì in un altro istituto ancora, seguendo gli ultimi due anni di liceo al «Montclair College Prep», nel quartiere losangelino di Reseda.

Finito il liceo, studiò inglese per due semestri a Boston all'«Emerson College», per poi abbandonare e iscriversi l'anno successivo alla celebre «New York University Film School», dove rimase per soli due giorni prima di lasciare definitivamente gli studi. A proposito dell'insolitamente breve esperienza all'università newyorchese, Anderson ha ricordato:

> Il problema è che crebbi in un momento in cui gente come George Lucas, Steven Spielberg e Martin Scorsese, che aveva frequentato scuole di cinema, predicava in loro favore. Questo portò molti ragazzi a pensare che l'unico modo per poter veramente realizzare un film fosse iscriversi ad una scuola di cinema. Ciò però, a mio avviso, non ha affatto senso. Infatti, nelle scuole di cinema fondamentalmente si prendono ragazzi che amano il cinema e si fa vedere loro molti film. Questa tuttavia è l'ultima cosa che dovrebbe essere fatta, dal momento che essi guarderebbero una gran quantità di film in ogni caso. Non so dire se sarebbe stato differente nel caso in cui ci fossero stati degli ottimi professori lì. La mia esperienza con i professori che ho avuto non è stata molto piacevole […][3].

Come si può facilmente notare, il *background* di Paul Thomas Anderson si discosta tangibilmente da quello di Kathryn Bigelow, di cui si è scritto in apertura del precedente capitolo (vedi cap. II, paragrafo 1).

Lo sceneggiatore/regista racconta di aver cominciato a desiderare fortemente di realizzare film per il cinema fin dall'età di cinque anni, età in cui vide per la prima volta *Il mago di Oz* di Victor Fleming (1939). Era letteralmente incantato dalle pellicole che guardava. A dodici anni, dopo aver visto *E.T. l'extra-terrestre* (1982), cominciò a vestirsi come il piccolo protagonista Elliott e fu estremamente colpito, come molti bambini della sua età, dall'immagine del protagonista che riesce a guidare la propria bicicletta fino al cielo stellato. Più tardi vide *Rocky* (1976) e iniziò per un periodo a

[3] La dichiarazione di Anderson è contenuta in James Mottram, *The Sundance Kids: How the Mavericks Took Back Hollywood*, London, Faber and Faber, 2006, p. 128 (traduzione mia).

mangiare cinque uova per colazione e a correre tutte le mattine. Non stupisce, perciò, che abbia affermato: «Non ho mai avuto un piano di riserva al di fuori di quello di dirigere film. Ogni volta che mangio purè di patate penso ancora a *Incontri ravvicinati del terzo tipo*»[4].

La maggior parte della sua vita ruotava attorno ai film che guardava, amava e dai quali era ossessionato: viveva nutrendosi di cinema. Il fatto di acquisire una notevole e trasversale cultura cinematografica esclusivamente guardando migliaia di pellicole al cinema o a casa in videocassetta (siamo negli anni ottanta, il decennio della grande diffusione del VHS) è una delle caratteristiche principali che contraddistingue diversi esponenti della *new wave* statunitense degli anni novanta. Se infatti la generazione dei cineasti impostisi negli anni settanta si era formata accademicamente nelle università di cinema (si pensi appunto ai vari Spielberg, Scorsese, Lucas e Coppola), registi come ad esempio Quentin Tarantino e David Fincher, per quanto possano essere diverse le loro poetiche e ascendenze, sono accomunati dal non avere una formazione universitaria.

Ma torniamo all'Anderson ventenne. Avendo abbandonato la «New York University Film School» dopo soli due giorni, come detto poc'anzi, egli poté riscattare i soldi della tassa d'iscrizione, con i quali decise di tornare in California per iniziare a lavorare. Si affacciò nel mondo dello *show-business*, con ogni probabilità grazie alle numerose conoscenze del padre nel campo, prima come fattorino e poi come assistente di produzione in alcuni *show* televisivi (tra cui il «Quiz Kid Challenge», al quale qualche anno più tardi si ispirerà per l'ideazione del programma televisivo a quiz presente in *Magnolia*).

La formazione andersoniana, dunque, è stata eminentemente pratica, basata sull'esperienza sul campo piuttosto che sull'apprendimento teorico. Nel suo cinema non vedremo mai, come nel caso dell'opera della Bigelow, sequenze che rimandano apertamente a concetti filosofici o psicoanalitici, oppure a paradigmi sorti nell'ambito degli studi cinematografici: si pensi alla sequenza dello «stadio dello specchio» lacaniano (vedi cap. II, paragrafo 2.1) o al modo in cui viene tratteggiato il rapporto

[4] Le parole dell'autore nordamericano si trovano all'interno dell'articolo del critico cinematografico statunitense Patrick Goldstein intitolato *The New New Wave*, pubblicato il 12 dicembre 1999 sul «Los Angeles Times» (traduzione mia). Il testo è disponibile anche online all'indirizzo: http://articles.latimes.com/1999/dec/12/entertainment/ca-42968 (11 marzo 2015).

dialettico tra Mace e Lenny in *Strange Days*, che sembra consciamente ribaltare la teoria sul cinema classico proposta da Laura Mulvey in *Piacere visivo e cinema narrativo* (vedi cap. II, paragrafo 2.2).

Nel tempo libero tra un impegno televisivo e l'altro, Anderson scrisse e diresse *Cigarettes and Coffee* (1993)[5], un cortometraggio di ventiquattro minuti in cui si intrecciano brevemente le vite di cinque persone che si trovano casualmente a mangiare nello stesso ristorante economico. Girato con una macchina da presa noleggiata per 23.000 dollari, il corto ebbe un notevole successo al suo debutto nel 1993 al «Sundance Film Festival», divenendo un vero e proprio *cult* tra gli appassionati di cortometraggi e gli addetti ai lavori[6].

Da *Cigarettes and Coffee* Anderson trasse l'ispirazione per il suo primo vero lungometraggio, *Sydney* (*Hard Eight*, 1996), che può esserne considerato una sorta di espansione. La pellicola è ambientata a Reno nel Nevada, dove John Finnegan (John C. Reilly, che collaborerà con Anderson in maniera continuativa fino a *Magnolia*) viene tanto improvvisamente quanto misteriosamente preso sotto l'ala protettiva del veterano giocatore d'azzardo Sydney (Philip Baker Hall), il quale gli insegna come guadagnare facilmente denaro in un casinò mostrandogli i suoi vecchi trucchi del mestiere, con l'intenzione di farlo uscire dalla difficile situazione economica ed esistenziale in cui versa. Soltanto oltre i tre quarti del film, in un esempio di quella che David Bordwell definisce «restricted narration»[7], scopriamo il motivo di questo atteggiamento dell'uomo nei confronti del giovane: quando era un killer professionista, infatti, aveva ucciso suo padre. Dunque, desideroso di riparare per quanto possibile il delitto, Sydney si era posto come unico obiettivo quello di rendere la sfortunata vita dell'orfano John, che all'inizio della pellicola si viene a sapere che ha da poco perso anche la madre, meno dolorosa e greve possibile.

*Il film*, interpretato anche da Samuel L. Jackson e da Gwyneth Paltrow, *affronta già alcuni dei temi che si riveleranno dominanti nella cinematografia andersoniana e che*

---

[5] Il cortometraggio in questione è visionabile su Youtube, in bassa qualità, all'indirizzo https://www.youtube.com/watch?v=lfk1b65lb-M (23 marzo 2015).

[6] Le informazioni biografiche sinora riportate sono in gran parte tratte dal già citato Sharon Waxman, *Rebels on the Backlot: Six Mavericks Directors and How They Conquered the Hollywood Studio System*.

[7] La «restricted narration», opposta a quella «unrestricted» o onnisciente, è per Bordwell quel tipo di narrazione che, privilegiando il punto di vista di un personaggio in particolare, porta a un tardivo svelamento di un'informazione diegetica fondamentale che concerne i rapporti tra i personaggi principali. Vedi David Bordwell, *Principles of Narration*, in Id., *Narration in the Fiction Film*, Madison, The University of Wisconsin Press, 1985, pp. 48-62.

*verranno approfonditi con particolare efficacia e maestria soprattutto in* Magnolia, come si vedrà in seguito nella estesa analisi del film*: il rapporto tra genitori e figli; il fondamentale ruolo (positivo o negativo) che ha una figura familiare, naturale oppure acquisita, nella vita dell'uomo e nello sviluppo della sua personalità; il passato delle persone che, se non debitamente elaborato, tende inesorabilmente a riemergere proprio quando si è convinti di averlo definitivamente lasciato alle spalle* – si pensi ai numerosi personaggi ostaggi del loro passato, e in particolare della profonda frattura creatasi nella relazione con i genitori, che abitano quel caleidoscopio che è l'universo diegetico di *Magnolia*; *il ruolo del caso, il grande burattinaio che tesse ineluttabilmente le fila di tutte le vicende umane* (in *Ubriaco d'amore*, 2002, la materializzazione di questo tema viene affidata allegoricamente a un *harmonium* dal carattere quasi magico, ma è *Magnolia* a riflettere ampiamente sull'incidenza della casualità nell'esperienza quotidiana degli uomini).

*Sydney* viene presentato al Festival di Cannes del 1996 nella sezione «Un Certain Regard», ottenendo un'ottima accoglienza da parte degli addetti ai lavori. Grazie a questo successo critico, il giovane Anderson si trovò nella invidiabile situazione di poter girare immediatamente il film successivo *Boogie Nights* (1997), sviluppato da un acerbo cortometraggio di ben trentuno minuti che aveva girato all'età di diciassette anni: una sorta di *mockumentary* su una giovane pornostar ispirato alla vita reale di John Holmes (*The Dirk Diggler Story*, 1988[8]).

Attraverso un arco temporale di dieci anni, a cavallo tra la fine degli anni settanta e l'inizio degli anni ottanta, Anderson narra le vicende di Eddie Adams (Mark Wahlberg), un ragazzo sessualmente superdotato che viene scritturato dal regista di film pornografici Jack Horner (Burt Reynolds), divenendo nel giro di pochi mesi il divo assoluto del genere con il nome d'arte di Dirk Diggler. Intorno a Eddie/Dirk gravita una serie di personaggi legati al mondo del porno losangelino: Amber Waves, una pornodiva dall'atteggiamento materno con problemi familiari (Julianne Moore); Rollergirl, una giovane e ingenua attrice porno così soprannominata in quanto non si separa mai dai suoi pattini (Heather Graham); Little Bill, un aiuto-regista continuamente tradito dalla moglie (William H. Macy); Scotty J., uno spaesato e introverso tecnico del

[8] Come nel caso di *Cigarettes and Coffee*, anche *The Dirk Diggler Story* può essere visionato su Youtube. L'indirizzo web è il seguente: https://www.youtube.com/watch?v=qu4l6eC6_w8 (23 marzo 2015).

suono omosessuale (Philip Seymour Hoffman); Buck Swope, una pornostar di colore con il sogno di aprire un negozio di stereo (Don Cheadle); Reed Rothchild, un altro attore porno che vorrebbe fare il prestigiatore (John C. Reilly); e molti altri ancora.

Anderson, come sempre anche autore unico della sceneggiatura, racconta questo microuniverso con ironia e senza infingimenti, spiazzando chi guarda con un approccio sensibile e senza giudizio, appassionato e a tratti persino affettuoso. Come scrive Antonio Monda in *La magnifica illusione: un viaggio nel cinema americano* (2007), «il film […] si rivela uno dei più interessanti e innovativi degli ultimi tempi: il regista ama i personaggi che racconta ed è interessato a rappresentarli a tutto tondo». Il notevole virtuosismo registico espresso in alcune sequenze non si rivela mai essere autoreferenziale o fine a se stesso, piuttosto «contribuisce a costruire lo spessore dell'umanità dei personaggi raccontati, il loro disorientamento, il loro vagare inconsapevole come naufraghi all'interno di un mondo insulso»[9].

La peculiare attenzione nei confronti dell'umanità dei personaggi è una caratteristica che accomuna il cinema di Anderson a quello di uno dei suoi più solidi punti di riferimento artistici, Robert Altman. Come lo stesso Anderson ha scritto di sé nella prefazione al volume monografico di David Thompson dedicato al grande regista statunitense deceduto nel novembre del 2006:

> Ho rubato da Bob come meglio ho potuto. Quando per la prima volta ho iniziato davvero a pensare al cinema come a qualcosa che avrei voluto provare, l'opera che mi parlava di più era la sua. […] È difficile trovare degli eroi nei film di Bob. La maggior parte dei suoi personaggi è semplicemente gente che tenta di andare avanti nella vita senza troppo scompiglio. I film di Bob mi hanno insegnato ad avere fiducia nel fatto che la cosa più interessante – la *sola* cosa interessante sullo schermo – sono le persone[10].

Se nel capitolo dedicato a Kathryn Bigelow abbiamo approfondito specialmente *Strange Days*, considerato il film più rappresentativo della poetica della cineasta nordamericana, nel caso di Paul Thomas Anderson, dopo questa necessaria introduzione alla formazione e alle prime esperienze di regia, ci concentreremo soprattutto su

---

[9] Antonio Monda, *La magnifica illusione: un viaggio nel cinema americano*, Roma, Fazi, 2007, p. 335.
[10] Paul Thomas Anderson, *Foreword*, in David Thompson, *Altman on Altman*, London, Faber and Faber, 2006, pp. XV-XVI (traduzione mia). Esiste anche una pubblicazione italiana di questo volume: *Altman racconta Altman*, Milano, Kowalski, 2007.

*Magnolia*. Opera, questa, che può essere senz'altro considerata una delle vette più alte della sinora ristretta ma eccellente produzione del quarantaquattrenne regista californiano e che ci permetterà di soffermarci ampiamente – e spesso da angolazioni diverse rispetto a quanto fatto nel precedente capitolo – su diversi concetti proposti nel primo capitolo teorico.

## 2. *Premesse teoriche per l'analisi di* Magnolia*: «network narratives», narrazione «eccessiva» e legami con il melodramma cinematografico.*

Il concetto di «self-consciousness», così fortemente caratterizzante il cinema americano contemporaneo intensificato, in *Strange Days* e ancor di più in *The Hurt Locker* si palesava con notevole forza sul piano stilistico, dando ampio spazio a dissertazioni su concetti teorici quali quelli di «immersività», «stile intensificato», «hypermediated», «heightened» o «energy realism», «mediated» o «manipulated time». Permettendo così di portare avanti un discorso complessivo sulla peculiare esperienza spettatoriale messa in gioco, legata a doppio filo ai concetti di «dual perspective» e «operational aesthetic» e sinora approfondita in questa sede privilegiando i frammenti filmici costituiti dagli *incipit* (vedi cap. II, in particolare il paragrafo 2.4, ma anche i paragrafi 3 e 3.1).

*Magnolia* (1999), come si vedrà in seguito, certamente si presta ad una simile analisi, esibendo persino quello che può essere definito un doppio *incipit* intensificato; *ma al contempo consente di indagare a fondo la questione della consapevolezza o dell'auto-coscienza del prodotto filmico tanto dal punto di vista stilistico quanto da quello narrativo*.

*Per il ricorso a didascalie che suddividono il film in capitoli, a voci narranti* (i narratori nel film sono due: uno interno e uno esterno onnisciente, i quali ci introducono al film per poi congedarci nel finale) *e soprattutto per il fatto di essere un film corale* che alterna e incrocia con rara sapienza drammaturgica, lungo le sue tesissime tre ore di narrazione, numerose linee diegetiche che si intrecciano, Magnolia *in ogni momento e fin dal prologo mette con tangibile vigore lo spettatore davanti alla sua essenza*

*artificiale, alla propria natura di costrutto finzionale*. *E lo fa prepotentemente anche attraverso espedienti narrativi*, a differenza di quanto avviene nei casi analizzati di *Strange Days* e *The Hurt Locker*, dove invece la narrazione è pressoché lineare e, da questo punto di vista, più vicina a quella classica nella sua struttura di base.

*Magnolia* appartiene chiaramente a quel genere di narrazioni che David Bordwell ha chiamato «network narratives», vale a dire gli *ensemble movies* o, appunto, i film corali. Questo peculiare tipo di narrazione – divenuto celebre con Robert Altman, affermatosi negli anni ottanta ed esploso a partire dalla metà degli anni novanta, sino a influenzare con le proprie strategie anche un gran numero di pellicole non direttamente ricollegabili alle «network narratives» – è in tal modo definito dallo studioso nordamericano per la prima volta in *The Way Hollywood Tells It* [11].

Due anni dopo, viene poi ampiamente approfondito in *Poetics of Cinema* (2008), un prezioso volume dove sono raccolti alcuni suoi significativi saggi scritti nel corso di trent'anni di studi accademici, oltre a interventi nuovi tra i quali quello che in questo caso ci interessa direttamente: *Mutual Friends and Chronologies of Chance*. Qui Bordwell si propone di mettere in luce i peculiari principi costruttivi che regolano tale genere di narrazione cinematografica[12].

Innanzitutto, esso coinvolge più personaggi co-protagonisti, che svolgono un ruolo di eguale peso all'interno del racconto, e rappresenta sicuramente una novità rispetto alle narrazioni tradizionali cui lo spettatore era abituato fino agli anni settanta (*Nashville*, per Bordwell primo eclatante caso di «network narrative», è del 1975). Coerente con i suoi assunti teorici, tuttavia, lo studioso statunitense, nel suo costante impegno legato alla ricerca di legami tra tendenze contemporanee e tradizioni del passato, è abile nel rintracciare pellicole precedenti ricollegabili alle «network narratives» (cita *Grand Hotel* di Edmund Goulding, 1932, *L'idolo cinese* di Jean Negulesco, 1946, e *International Hotel* di Anthony Asquith, 1963), che però oggi «sembrano essere per noi

[11] David Bordwell, *The Way Hollywood Tells It. Story and Style in Modern Movies*, Berkeley, University of California Press, 2006, pp. 97-102.

[12] In questa sede ci soffermeremo solo su alcuni spunti proposti a riguardo da David Bordwell. Per avere un'idea più completa dell'encomiabile lavoro del teorico statunitense, vedi David Bordwell, *Mutual Friends and Chronologies of Chance*, in Id., *Poetics of Cinema*, New York, Routledge, 2008, pp. 189-221. Al fine di approfondire i motivi per i quali tale forma narrativa sia improvvisamente esplosa nella metà degli anni novanta, si faccia riferimento in particolare a pp. 197-198.

quello che per gli anni sessanta erano i racconti con *flashback*: il principio dominante della narrazione non convenzionale»[13].

I vari co-protagonisti delle «network narratives» hanno usualmente obiettivi o progetti differenti, agendo spesso ignari gli uni degli altri. Per quanto le strade di questi personaggi, nonché i loro scopi, possano – e in qualche modo *debbano* – intersecarsi, vista la natura delle narrazioni di cui ci stiamo occupando, i rispettivi obiettivi tendono generalmente a rimanere in una certa misura distinti e caratterizzati da una medesima importanza, senza che uno di essi prevalga sull'altro.

Per Bordwell questa è una differenza fondamentale tra le «network narratives» e le «multiple-protagonists narratives», nelle quali invece i tre o più personaggi principali si ritrovano in una medesima situazione e condividono un unico obiettivo: uno degli esempi portati è *L'avventura del Poseidon* (*The Poseidon Adventure*, Ronald Neame, 1972), dove i vari personaggi sopravvivono al capovolgimento della nave da crociera sulla quale stanno viaggiando e, insieme, si impegnano per cercare la via d'uscita dal relitto.

Come si accennava precedentemente, *tali narrazioni, passando in continuazione da una traiettoria diegetica all'altra, sono ontologicamente attraversate – costantemente e in modo pervasivo – da un elevato grado di auto-coscienza. Lo spettatore, nel seguire l'evolversi del* plot, *con linee narrative che fatalmente si intrecciano o che si avvicendano soltanto, è fortemente spinto a farsi consapevole del proprio ruolo di fruitore e di* istanza elaboratrice *dei vari legami che mano a mano inevitabilmente prendono forma sullo schermo*:

> *Questi* […] *racconti ci spingono a riflettere su come funziona la narrazione filmica*. Essi fanno un uso caratteristico della causalità, del caso, del parallelismo e della narrazione. *Ci costringono a chiederci per quale motivo siamo in grado di seguire l'azione e individuare i protagonisti. Attingendo alla nostra «intelligenza sociale», tali racconti esigono che noi rintracciamo una trama di relazioni personali fra i personaggi* (corsivo mio)[14].

[13] David Bordwell, *Mutual Friends and Chronologies of Chance*, in Id., *Poetics of Cinema*, cit., p. 191 (traduzione mia).
[14] *Ibid.* (traduzione mia).

*Le «network narratives» dunque – e il nostro* Magnolia *non fa eccezione – si affidano necessariamente a un complessivo rapporto di causa-effetto evidentemente allentato, dovendo far avanzare al contempo le traiettorie diegetiche di più personaggi*: «When watching movies like this, we mentally construct not an overarching causal project but an expanding social network. Any link can reveal further connections»[15].

Eppure, tali specifiche narrazioni, note in ambito anglosassone anche con i nomi di «converging fates», «interlocking lives» o «the web of life narratives», non rinunciano affatto ad alcuni elementi strutturali tipici della narrazione classica:

> Ci si potrebbe aspettare che le «converging-fates narratives», nelle quali molte scene ruotano attorno all'elemento drammaturgico della coincidenza, lavorino contro il primato delle connessioni causali […]. Per quanto le linee dell'azione possano essere indipendenti, però, ciascuna tende a essere modellata dai consueti obiettivi, ostacoli, «appointments», «deadlines» e simili. E a differenza delle coincidenze nella vita reale, le coincidenze cinematografiche creano dei «piccoli mondi» nei quali i personaggi si incroceranno ancora e ancora, specialmente se la lunghezza e l'ambientazione dell'azione sono ben circoscritte[16].

Concentrandosi sulla «compositional motivation», la prima delle quattro motivazioni che secondo il modello bordwelliano proposto in *Narration in the Fiction Film* (1985) determinano la «logica narrativa» di ogni pellicola (vedi cap. I, paragrafo 3), Eleftheria Thanouli pur rintracciando, alla stregua di Bordwell, una certa continuità sul piano narrativo tra cinema classico e contemporaneo, afferma però al contempo che l'incremento del numero dei protagonisti e delle linee narrative nel paradigma da lei definito postclassico (e dunque non solo nelle «network narratives») ha portato a una novità decisiva:

> Mentre l'eroe hollywoodiano classico era un agente causale con obiettivi chiari che facevano avanzare la storia e restringevano la gamma dei possibili esiti alternativi

[15] *Ibid.*, p. 193 (traduzione mia). Da questa interessante affermazione si comprende chiaramente il perché Bordwell abbia deciso di utilizzare il termine «network narratives».
[16] David Bordwell, *The Way Hollywood Tells It. Story and Style in Modern Movies*, cit., p. 98.

> dell'azione, l'eroe postclassico è semplicemente una fonte dell'azione fra numerose altre[17].

Insomma, gli stessi elementi messi in luce da Bordwell vengono considerati dalla Thanouli, al contrario di quanto fa lo studioso nordamericano, come componenti che evidenziano una determinata rottura rispetto alla classicità, che non è possibile ignorare o sottovalutare:

> Nel complesso, la narrazione postclassica condivide indubbiamente con quella classica l'uso di una causalità incentrata sul personaggio e la rappresentazione degli individui cinematografici con l'aiuto di motivi ricorrenti vari. *Tuttavia* […] *la narrazione postclassica ricorre a una pluralità di personaggi e moltiplica le loro interazioni, al fine di creare una diversificazione e una frammentazione dei loro obiettivi e dei conseguenti adempimenti di questi ultimi. Le due classiche linee narrative – la formazione della coppia eterosessuale e l'impresa di una missione – rimangono costantemente presenti nella costruzione del racconto postclassico, ma acquistano altre dimensioni in quanto si estendono e si biforcano in varie sottotrame parallele o intrecciate* (corsivo mio)[18].

Al di là dei paragoni tra la teoria bordwelliana e quella thanouliana sul cinema contemporaneo, cui è stato dedicato uno spazio consistente nel primo capitolo (vedi soprattutto paragrafi 2 e 3), è indubbio che tutti i personaggi di *Magnolia*, come fa notare lo stesso Bordwell nella concisa ma stimolante analisi del film contenuta nella parte conclusiva del suo *Mutual Friends and Chronologies of Chance* (sulla quale torneremo), siano classicamente guidati da una serie di obiettivi chiari e che in determinati casi, in parte, accomunano alcuni personaggi ad altri.

Ma è anche vero, però, che la linearità tipicamente classica nel film di Anderson è resa impossibile proprio dalla estrema frammentazione attraverso la quale vengono presentate alternativamente le differenti linee narrative dei numerosi personaggi. *Il costante succedersi di più vicende diegetiche porta la narrazione in direzione di un vigoroso «eccesso» che, insieme a una serie di espedienti stilistici usati con una certa*

---

[17] Eleftheria Thanouli, *Post-Classical Cinema: An International Poetics of Film Narration*, London, Wallflower Press, 2009, p. 36 (traduzione mia).
[18] *Ibid.* (traduzione mia).

*assiduità, conduce lo spettatore ad un fortissimo coinvolgimento empatico*. Facendoci ancora una volta riflettere su quella caratteristica esperienza spettatoriale – già dibattuta nel secondo capitolo e sulla quale torneremo nell'ultimo paragrafo di questo – in cui chi guarda da una parte è a più riprese indotto alla consapevolezza dell'artificio costruttivo del racconto; dall'altra, paradossalmente proprio grazie a quell'eccesso che lo mette costantemente di fronte alla propria natura di spettatore osservante, viene assorbito dalle vicende diegetiche a livelli che non hanno precedenti nella storia del cinema.

*In questo contesto generale di fruizione eccessiva in* Magnolia*, una funzione primaria la ricopre dunque anche l'aspetto stilistico*, che però si fonda spesso su espedienti differenti da quelli analizzati nell'ipercinetico *The Hurt Locker* (vedi cap. II, paragrafi 3 e 3.1). Ad eccezione dei due *incipit* iniziali – il primo, se si prende come punto di riferimento la teoria narratologica, è da considerarsi un prologo completamente autonomo dal resto dell'opera, mentre il secondo è una sorta di nevrotico *incipit* introduttivo ai vari personaggi del film – e di qualche altra sequenza concitata, la pellicola non è montata freneticamente, potendo contare su diverse sequenze costituite da poche inquadrature e avvalendosi sovente di virtuosi piani-sequenza (questi ultimi però, come acutamente dichiarato da Kathryn Bigelow, a determinate condizioni possono sortire lo stesso effetto di una sequenza frenetica[19]).

Lo stile intensificato adottato da Paul Thomas Anderson per accompagnare il palese eccesso narrativo si basa essenzialmente su due stratagemmi largamente presenti:

1) *i movimenti quasi incessanti della macchina da presa*, ora lenti o persino appena percettibili ora impetuosi e frenetici, a seconda delle esigenze narrative;

2) *la presenza*, lungo l'arco della quasi totalità delle sequenze che compongono il film, *di una prorompente e invasiva colonna sonora* avente il chiaro scopo di accompagnare il potente flusso delle emozioni in gioco nei vari momenti narrativi. Questo secondo espediente, a cui *Magnolia* fa un ricorso davvero esuberante, ci permetterà di riflettere *tout court* sulla nodale importanza nel cinema statunitense contemporaneo della componente sonora, cui Bordwell

[19] Per la dichiarazione della regista, si rimanda alla nota 33 del secondo capitolo.

accenna nell'analisi dello stile intensificato senza però soffermarvisi (vedi cap. I, nota 77).

Come già sottolineato più volte nel corso del nostro lavoro (vedi in particolare cap. I, paragrafo 6 e cap. II, paragrafo 2.4), *l'esperienza fisico-sensazionale si accompagna in modo costante a una esperienza di tipo cognitivo-identificativo ben strutturata*.

Un esempio paradigmatico è costituito dal segmento di *Magnolia* che va dalla fine dell'*incipit* in cui vengono simultaneamente introdotti i principali personaggi del film al momento in cui appare la seconda delle tre didascalie inerenti le condizioni del tempo. In questa mezz'ora, il ritmo della pellicola cala decisamente e anche il linguaggio utilizzato è ben più convenzionale (si direbbe, più vicino a quello classico), con un frequente ricorso, ad esempio, a campi e controcampi, anche piuttosto prolungati, per rappresentare i numerosi scambi dialogici tra i vari protagonisti delle diverse linee diegetiche. Tutto ciò, ovviamente, al fine di permettere a chi guarda di entrare con più calma e raziocinio nel mondo di ognuno dei singoli personaggi e nella complessa ragnatela di rapporti che unisce ciascuno di essi agli altri. Più avanti il ritmo risalirà progressivamente, sino alla sequenza in cui tutti i co-protagonisti finiscono per cantare la canzone di Aimee Mann *Wise Up*.

*La necessità dell'identificazione secondaria nel cinema narrativo contemporaneo, seppur intensificato, è stato già un tema rilevante del capitolo dedicato a Kathryn Bigelow, ed è indubbio che ancora oggi quando un cineasta si prefigge l'obiettivo di creare le premesse necessarie per l'immedesimazione dello spettatore con un determinato personaggio, nella maggior parte dei casi preferisca affidarsi a espedienti ricollegabili al tradizionale cinema classico*.

Come si è scritto poc'anzi, all'impetuoso eccesso narrativo di *Magnolia* corrisponde anche un palese eccesso stilistico; il quale rimanda con evidenza ad alcuni dei concetti elaborati da Thomas Elsaesser nell'ormai celebre saggio *Storie di rumore e di furore* (1972)[20], in cui il teorico tedesco analizza le principali caratteristiche estetico-narrative del *family melodrama*.

[20] Thomas Elsaesser, *Storie di rumore e di furore. Osservazioni sul melodramma familiare*, in Alberto Pezzotta (a cura di), *Forme del melodramma*, Roma, Bulzoni, 1992. La data del 1972 si riferisce alla prima pubblicazione della versione originale del testo, avvenuta sulla rivista «Monogram» con il titolo *Tales of Sound and Fury. Observations on the Family Melodrama* (pp. 2-15).

Siamo negli anni settanta ed Elsaesser si concentra sul *family melodrama* in particolare e sulla forma cinematografica del melodramma in generale, ricollegandosi apertamente alle ricerche teoriche in atto in quegli anni sul cosiddetto «subversive text». Questa categoria di testo costituisce una modalità di rappresentazione alternativa in cui lo stile «invisibile», il rapporto di causa-effetto e la netta precedenza del verbale sul visivo non sembrano imporsi con nettezza, come invece avviene nel «realist text» (vale a dire il testo classico per eccellenza).

Ne *La grande Hollywood* (2007), Veronica Pravadelli scrive esplicitamente che per Elsaesser «In virtù della necessità di esprimere stati emotivi e psichici» molto forti, «il melodramma poggia sull'intensità, resa formalmente da codici visivi e musicali, a scapito del linguaggio verbale che qui ha una minore rilevanza»: «l'intensità e l'eccesso stilistico significano oltre l'azione e il linguaggio» e «costituiscono un'indicazione assai chiara dell'uso cosciente dello stile come significato»[21].

Sul piano stilistico, come si sarà già intuito, questa intensità «resa formalmente da codici visivi e musicali, a scapito del linguaggio verbale» rimanda chiaramente all'estetica di *Magnolia*, opera nella quale, ad esempio, in diverse occasioni la componente musicale arriva a sovrastare il verbale dei personaggi, che diviene così difficilmente udibile (significativamente, come vedremo, ciò avviene persino nella sequenza che chiude il film).

Per quanto concerne l'aspetto narrativo, il legame di *Magnolia* con il melodramma è ancor più evidente: come nota giustamente Bordwell, tutti i personaggi principali, pur avendo dei distinti obiettivi da perseguire, sono uniti dalla disperata ricerca di un amore che possa costituire una svolta per la loro travagliata esistenza («La convenzione

[21] Veronica Pravadelli, *La grande Hollywood: stili di vita e di regia nel cinema classico americano*, Venezia, Marsilio, 2007, p. 21. È evidente come questo discorso rimandi a quanto detto nel primo capitolo teorico (vedi nota 19) a proposito dello statuto anti-classico di alcuni generi impostisi negli anni quaranta e cinquanta come il *noir*, il *woman's film* e il melodramma, per non parlare del *musical*. Inoltre, l'opposizione tra «realist text» e «subversive text» non può non richiamare la successiva fondamentale proposta di Rick Altman sul film classico come testo a focalizzazione duale (vedi cap. I, paragrafo 1). Se si vuole approfondire le questioni teoriche relative al «realist text» e al «subversive text», si veda ancora *La grande Hollywood* (pp. 17-20). Per quanto riguarda lo studio elsaesseriano sul melodramma cinematografico, invece, si faccia riferimento anche al saggio *Melodramma e "temporalità"*, contenuto nel volume a cura di Vito Zagarrio *Studi americani: modi di produzione a Hollywood dalle origini all'era televisiva* (Venezia, Marsilio, 1994).

melodrammatica di lunga data della ricerca dell'amore muove la maggior parte delle linee narrative»[22]).

Gli ostacoli che ogni singolo personaggio deve superare per raggiungere i propri specifici obiettivi, poi, sono spesso creati da conflitti legati ai difficili rapporti tra padri e figli: un'altra evidente costante del melodramma. D'altronde in *Magnolia*,

> Come di solito accade nel *family melodrama*, il passato tormenta il presente, quanto più i misfatti dei padri vengono alla luce e i giovani si sforzano di rompere con i modelli auto-distruttivi che gli sono stati impressi durate l'infanzia. L'utilizzo da parte del film del tema relativo ai peccati dei padri diviene esplicito nel ripetuto montaggio alternato tra Earl, il quale mormora i propri rimpianti per la sua vita dissoluta, e le scene in cui Frank esorta gli uomini a sfruttare le donne o si costruisce una finta infanzia rispondendo a una intervistatrice. Frank dice a quest'ultima che lui raccomanda ai suoi uomini di dimenticare il passato, ma ben presto scopre ciò che alcuni personaggi affermano in diversi momenti: «Possiamo chiudere con il passato, ma il passato non chiude con noi»[23].

Giunti a questo punto è opportuno fare un passo indietro, rendendo conto in modo approfondito della complessa struttura di *Magnolia*, del suo intricato *plot* e delle molteplici tematiche che da esso si irradiano in modo vigoroso. Per poi riprendere gradualmente, attraverso l'analisi del film, molti dei temi affrontati in questo paragrafo.

## 2.1 *Il prologo antecedente l'intreccio: il ruolo del caso e la chiave di lettura del film.*

L'opera è fondamentalmente strutturata in tre atti, incastonati fra un prologo e un epilogo (intitolato «So Now Then», che in italiano si può tradurre «E allora adesso»). Ogni atto è introdotto da una didascalia indicante le condizioni meteorologiche – «Cielo parzialmente coperto. 82% di probabilità di pioggia», «Rovesci. 99% di umidità. Venti da sud-est a 12 miglia all'ora», «Attenuazione delle precipitazioni. Brezze notturne» –

[22] David Bordwell, *Mutual Friends and Chronologies of Chance*, in Id., *Poetics of Cinema*, cit., p. 229 (traduzione mia).
[23] *Ibid.* (traduzione mia).

che, come scrive Geoff King ne *Il cinema indipendente americano* (2006), «rispecchiano in qualche modo gli alti e bassi della corrente drammatica che scorre attraverso le varie componenti della narrazione». Infatti, «La caduta di forti piogge nella parte centrale del film è un artifizio per indicare sia una continuità temporale, stabilendo chiaramente un senso di simultaneità, sia lo sfogo di emozioni che contiene»[24] **(FIGG. 42-44)**.

Il film, dunque, inizia con un prologo di cinque minuti e ventisette secondi nel quale vengono narrati tre episodi basati su una serie di incredibili situazioni fortuite: l'impiccagione all'inizio dello scorso secolo di tre criminali colpevoli dell'omicidio di un farmacista e connessi a quest'ultimo, e più precisamente al quartiere londinese in cui viveva, per via di una sorprendente coincidenza di nomi (il nome del quartiere era «Greenberry Hill» e i nomi dei criminali Joseph Green, Stanley Berry e Daniel Hill); la morte di un *croupier* risucchiato da un aereo antincendio mentre si trovava in un lago a praticare pesca subacquea e il successivo suicidio del pilota del velivolo, che aveva giocato poche ore prima proprio al tavolo gestito dallo sfortunato uomo («il senso di colpa unito a quella grottesca coincidenza lo spinsero a suicidarsi», recita la voce del narratore onnisciente); il tentativo di suicidio da parte di Sydney Barringer, il quale muore durante la caduta dal tetto del suo palazzo a causa di un colpo di fucile fatto accidentalmente esplodere dalla madre – senza quel colpo, caricato di nascosto dal giovane con l'intento di punire i propri genitori costantemente in lite, Sydney si sarebbe salvato grazie a una rete di protezione installata tre giorni prima da una ditta di lavavetri.

Tali episodi, come sottolinea Antonio Monda ne *La magnifica illusione*, «non sono legati tra loro e sembrano non avere alcuna attinenza con la storia che sta per iniziare, ma lanciano sul film una sensazione di assurdo che avvolge la vita umana e un'ombra di morte e disperazione che ne segue ogni passaggio determinante»[25].

In questa direzione, a nostro avviso, dovrebbe essere contestualizzata la successiva tempesta di rane, ricollegandola alle suggestioni iniziali del prologo sul misterioso ruolo della casualità e delle coincidenze nella vita degli uomini. Lo stesso Anderson ha più volte dichiarato di aver inserito l'episodio della pioggia delle rane come richiamo al

[24] Geoff King, *Il cinema indipendente americano*, Torino, Einaudi, 2006, pp. 118-119.
[25] Antonio Monda, *La magnifica illusione: un viaggio nel cinema americano*, cit., p. 229.

prologo, aggiungendo inoltre di non aver mai pensato, in fase di scrittura della sceneggiatura, alla piaga biblica – «Aronne stese la mano sulle acque d'Egitto e le rane uscirono e coprirono il paese d'Egitto» (Esodo 8,2).

Quando però, a *script* concluso, gli fecero notare le analogie con il passaggio del Vecchio Testamento, sorpreso dalla significativa coincidenza e intendendo arricchire il film di un'altra possibile affascinante interpretazione, decise di aggiungere qualche citazione nei dialoghi della sceneggiatura e di disseminare lungo il corso della pellicola una serie di fugaci riferimenti alla piaga contenuta nell'Esodo (nella stazione di polizia, all'inizio del film, l'orologio segna le ore otto e due minuti; nello studio televisivo una persona del pubblico ha in mano un cartellone sul quale è scritto «Exodus 8:2»; poco prima che Sydney si butti dal tetto del proprio palazzo, sono visibili su un cornicione una serie di tubi che, attorcigliati, finiscono per dare forma a un otto e ad un due; e così seguendo con perlomeno un'altra decina di riferimenti).

David Bordwell in *The Way Hollywood Tells It* (2006), riferendosi più in generale alle possibilità offerte ai registi contemporanei dalla enorme diffusione del DVD come mezzo di visione, a tal proposito scrive:

> Ora che siamo in grado di setacciare ogni fotogramma con comodità, possiamo prevedere un numero maggiore di «puzzle films» e «forking-path plots», più dettagli che esigono un *freeze-frame*. Paul Thomas Anderson senza dubbio sapeva che gli spettatori delle versioni video di *Magnolia* avrebbero avuto la possibilità di scovare tutti i riferimenti alla piaga delle rane contenuta nell'Esodo[26].

*Ad ogni modo, il cineasta losangelino con l'eclatante prologo enuncia la chiave di lettura del film*. Sottolinea che qualsiasi avvenimento riguardante un uomo non è estraneo alla storia degli altri; ognuno è legato da una fitta rete di rapporti che lo condiziona sia positivamente che negativamente e in cui il passato gioca un ruolo fondamentale (non a caso due personaggi, nonché il narratore onnisciente in chiusura del film, enunciano la frase, già apparsa nel passaggio citato in precedenza di Bordwell: «possiamo chiudere con il passato, ma il passato non chiude con noi»).

[26] David Bordwell, *The Way Hollywood Tells It. Story and Style in Modern Movies*, cit., p. 103 (traduzione mia).

Quando si considerano le più sfortunate o bizzarre vicende altrui come estranee, si tende a marcare una distanza fra sé e gli altri e a non riconoscere quel filo comune che ci lega nel *pathos* dell'esistenza. Questo sentimento panico è rappresentato in maniera chiara ed efficace attraverso la già citata sequenza – che verrà approfonditamente analizzata nel paragrafo 2.4 – in cui diversi personaggi cantano i versi della canzone *Wise Up* di Aimee Mann.

Il primo di questi episodi del prologo è stato tratto dal libro *Wild Talents* (1932) di Charles Fort, uno scrittore che catalogava nei suoi testi (si pensi anche a *The Book of the Damned*, 1919, e a *New Lands*, 1923) fatti assurdi e inspiegabili citati nei più disparati quotidiani o riviste, in chiaro atteggiamento polemico nei confronti della scienza ufficiale. Il regista di *Magnolia* si è ispirato a Fort, di cui aveva sentito parlare dal suo amico musicista e collaboratore artistico Michael Penn, anche a proposito del celeberrimo diluvio delle rane: Fort infatti, tra i vari fenomeni catalogati, aveva annotato nell'arco della sua attività di scrittore numerose piogge di rane e pesci.

Come ha entusiasticamente scritto Mark Olsen sulla rivista inglese «Sight and Sound»:

> *l'energia e la stravaganza della sequenza che precede i titoli di apertura* – una ripresa aerea di un aeroplano che piomba su un lago riempie lo schermo; la macchina da presa scivola lungo il tetto di un palazzo dal quale un uomo si butta, stoppato a mezz'aria in modo tale che la precisa geometria della sua traiettoria possa essere tracciata – *sono già più di quanto la maggior parte dei film potrebbe contenere* (corsivo mio)[27].

L'eccesso contenuto nelle tre ore di durata di *Magnolia* (eccesso di emozioni, di narrazione, di codici visivi e musicali) fa dell'opera di Anderson un'esperienza immersiva ed estrema. Tanto da portare lo spettatore, in più occasioni, a desiderare una pausa. Grazie alla felice sinergia tra eccesso narrativo e stilistico di cui si è scritto nel precedente paragrafo, l'immersione nelle vicende narrative e la conseguente immedesimazione con i differenti personaggi che abitano il mondo diegetico del film raggiungono momenti di enfasi così elevati che, in chi guarda, sopraggiunge quasi la necessità di interrompere la visione. *Questo nonostante Anderson, lungo il corso*

[27] Mark Olsen, *Singing in the Rain*, in Jim Hiller (a cura di), *American Independent Cinema: A Sight and Sound Reader*, London, British Film Institute, 2001, p. 178 (traduzione mia).

*dell'intera opera, alterni strategicamente e con innegabile sapienza momenti prettamente immersivi* (al di là del doppio *incipit*, in genere essi coincidono con le situazioni in cui le vicende dei vari co-protagonisti tendono a intrecciarsi o ad alternarsi con un ritmo più intenso) *a momenti più quieti messi in scena con un linguaggio vicino a quello classico* (campo/controcampo, movimenti di macchina non vistosi, vari elementi stilistici della ridondanza).

**FIG. 42** Didascalia sulle condizioni meteorologiche/1

**FIG. 43** Didascalia sulle condizioni meteorologiche/2

**FIG. 44** Didascalia sulle condizioni meteorologiche/3

## 2.2. *La storia, i personaggi, l'ubiquità del mezzo televisivo.*

*Magnolia* è ambientato nella losangelina San Fernando Valley, dove nell'arco di circa ventiquattro ore si intrecciano le vite di vari personaggi: Earl (Jason Robards), un anziano produttore televisivo malato di cancro, con molti peccati sulla coscienza e altrettanti rimpianti, cui sono rimasti pochi giorni di vita; Linda (Julianne Moore), la giovane moglie depressa che scopre tardivamente di amarlo davvero, probabilmente in preda alla confusione dovuta al proprio stato precario, e si sente in colpa per averlo sposato per motivi economici e per averlo tradito in più occasioni; Phil (Philip Seymour Hoffman), l'infermiere che lo cura compassionevolmente; Frank T.J. Mackey (Tom Cruise), il figlio che lo ha rinnegato, da lui abbandonato quando era ancora adolescente ed ora divenuto il *guru* di un programma maschilista emblematicamente denominato «Seduce and Destroy» («Seduci e distruggi»); Gwenovier (April Grace), la giornalista afroamericana che intervista quest'ultimo con l'intento di smascherarne la costruita immagine; Jim (John C. Reilly), un poliziotto divorziato e solo che la mattina prima di andare a lavoro prega per la possibilità di incontrare una donna che possa cambiare la sua vita; Donnie (William H. Macy), un ex bambino prodigio frustrato e sopraffatto dai debiti che è stato trattato dai genitori come un oggetto da cui ricavare denaro; Claudia (Melora Walters), una ragazza cocainomane che non vuole riappacificarsi con il padre Jimmy Gator (Philip Baker Hall), popolare conduttore televisivo che con ogni probabilità l'ha molestata da bambina, neanche quando viene a sapere che quest'ultimo sta morendo per un tumore alle ossa; Stanley (Jeremy Blackman), un genio del quiz del celebre programma televisivo «What Do the Kids Know?» («Che cosa sanno i bambini?»), condotto dal personaggio precedente, che inizia ad andare in difficoltà nel momento in cui si trova costretto a rispondere in diretta alle domande mentre ha bisogno di andare in bagno; e diversi altri personaggi di minor rilievo che «si distinguono in primo luogo per l'incapacità di concepire qualunque cosa che vada al di là del proprio mondo degenerato»[28].

[28] Antonio Monda, *La magnifica illusione: un viaggio nel cinema americano*, cit., p. 229.

Come scrive il già citato Antonio Monda, uno dei primi e più convinti ammiratori di Paul Thomas Anderson in Italia, «non tutte le vicende di questi personaggi sono collegate logicamente, ma un unico sentimento intreccia le loro storie, proponendo allo spettatore un affresco agghiacciante, nel quale è il dolore l'unica alternativa all'artificialità di un universo senza ordine né morale»[29].

L'unica speranza concepita in *Magnolia* è affidata a due personaggi che con semplicità e onestà compiono il proprio dovere: Phil, che si adopera in tutti i modi per far riconciliare Earl con Frank T.J. Mackey, e Jim, che si sforza costantemente di comprendere i problemi e le difficoltà delle persone, cercando come può di aiutarle. Ad essi, in quanto testimoni di dedizione agli altri, sono affidati la funzione redentrice per gli uomini e le donne che incontrano e, in sostanza, lo scioglimento del parossistico gioco al massacro di alcuni dei rapporti umani rappresentati.

Nel film sono presenti due geni del quiz condannati all'infelicità (il bambino Stanley e l'adulto Donnie, entrambi campioni del medesimo *show* in decenni differenti), due mogli (l'infedele Linda che scopre di amare il marito e la fedele Rose che lascia il marito dopo che questi gli ha confessato di averla tradita più volte), due malati terminali di cancro che hanno costruito il loro successo in televisione (Earl e Jimmy), due figli che hanno ripudiato i padri (Claudia e Frank T.J. Mackey) e infine, appunto, i due «angeli custodi» cui si faceva riferimento poc'anzi, al cui esempio è affidata l'unica possibilità di redenzione. *Questa evidente logica binaria non può che rimandare alla più tipica impostazione classica nello sviluppo delle interazioni tra i personaggi*. Nel caso specifico di *Magnolia*, il fatto che ciascuno dei personaggi principali sia «accoppiato» con un altro che versa in una situazione molto simile, sembrerebbe inoltre sottolineare come la loro condizione non sia particolare e unica, bensì comune ad altre persone che vivono nel mondo diegetico.

Le vicende dei personaggi si svolgono e ruotano, soprattutto nella lunga parte centrale del film, attorno alla realtà edulcorata e falsa del programma televisivo a quiz di grande successo «What Do the Kids Know», dove abbondano sorrisi e buone maniere per i telespettatori ma che già dietro le quinte mostra un'umanità in crisi e disperatamente protesa a raggiungere il successo e la fama mediatica (si pensi anche

[29] *Ibid.*, pp. 229-230.

solo a come vengono tratteggiati i due bambini compagni di squadra di Stanley, che hanno all'incirca una decina di anni e già pensano avidamente e costantemente a come avere successo nel mondo dello *show-business*, sfruttando ingenerosamente le qualità del compagno).

«Farmaci, droghe più o meno legali, giochi a premi ai quali affidare il disperato bisogno di risposte»: sono questi i mezzi con i quali le persone (o protagoniste o utenti della TV) «tentano di porre rimedio al dolore annullando silenzio e solitudine con il frastornante rumore dello spettacolo. La televisione è sempre accesa nelle case di tutti i personaggi, sottofondo sonoro e visivo necessario a colmare quel vuoto che il contatto umano non riesce a riempire»[30].

Come sottolinea Geoff King l'ubiquità della televisione viene usata in modo sapiente, sul piano strutturale, in qualità di fondamentale elemento di collegamento tra personaggi e situazioni. Nella prima immagine del secondo *incipit*, seguente il prologo pre-narrativo e alcuni stringati *credits* produttivi, Frank T.J. Mackey appare su uno schermo di una stanza vuota mentre pubblicizza la disponibilità dei suoi seminari in audio e videocassette. Continuiamo a udire la voce del *guru* in un locale dove Claudia viene rimorchiata da un avventore e subito dopo nella camera da letto di lei in cui, mentre ella si accoppia con lo sconosciuto, su uno specchio viene riflesso un altro schermo televisivo mostrante uno speciale dedicato a Jimmy Gator per celebrare le sue imminenti dodicimila ore di trasmissione in diretta. Quando la *voice over* recita «da quarant'anni è felicemente sposato con la stessa donna e uno dei suoi due figli lo farà diventare nonno fra pochi mesi», beffardamente si stacca su Jimmy che fa sesso con una donna che a breve scopriremo non essere sua moglie – già con queste poche immagini, tra l'altro, cominciamo a comprendere che l'immagine di Jimmy non corrisponde a quella limpida proposta dalla televisione. L'annuncio pubblicitario di Frank T. J. Mackey tornerà ad essere visibile a casa di Stanley che, al pari di Donnie, viene presentato per la prima volta attraverso le immagini del programma «What Do the Kids Know». Lo stesso poliziotto Jim, ultimo dei personaggi introdotti, è ritratto a casa mentre guarda la tv.

[30] Alessandra De Luca, "*Magnolia*", «Segnocinema», n. 103, giugno 2000, p. 58.

In seguito, «Gli schermi televisivi continuano ad avere un importante ruolo nella creazione di una scorrevole continuità tra segmenti in gran parte del film, particolarmente durante la trasmissione di un episodio del programma di Gator […], che costituisce uno degli episodi centrali della narrazione»[31].

## 2.3 *Il doppio* incipit *«immersivo»: l'intensificazione dello stile e della narrazione.*

Ora concentriamoci dettagliatamente sull'*incipit* narrativo, la straordinaria sequenza in cui vengono presentati nell'arco di sei intensi minuti tutti i personaggi principali del film. Il montaggio è rapido, anche se certo non ai livelli del prologo di *The Hurt Locker*; predominano movimenti di macchina irrequieti dall'evidente funzione enfatica e panoramiche a schiaffo.

In tal modo, il regista riesce già a tratteggiare sottilmente il travaglio delle esistenze dei protagonisti della storia che ci verrà raccontata. Offrendo inoltre uno spunto di riflessione di rilievo per il nostro discorso sulle potenzialità dello stile intensificato, che, ripetiamo, *nelle opere più riuscite e stimolanti non risulta mai essere fine a se stesso, esplicitandosi anzi come una risorsa espressiva di straordinaria efficacia allorché si conferma saldamente legato alle esigenze narrative*.

La macchina da presa è in continuo movimento e lo spettatore viene totalmente colto di sorpresa, rimanendo stordito e travolto dalla vivacità della messa in scena. L'unico personaggio ripreso perlopiù in maniera fissa è il poliziotto (non a caso, si tratta della più calma tra le figure mostrate in questo contesto), il quale al contempo ricopre il ruolo di narratore interno alla storia, rappresentando il punto di vista morale di cui il film si fa portatore – come si accennava precedentemente, vi è poi anche un ignoto narratore esterno onnisciente che racconta in voce fuori campo i tre inconsueti episodi iniziali e che tira le fila del discorso nell'epilogo intitolato «So Now Then»[32].

---

[31] Geoff King, *Il cinema indipendente americano*, cit., p. 118.

[32] Sulla questione dei due narratori, legata a doppio filo al concetto di «self-consciousness» della narrazione, si tornerà nel paragrafo finale del presente capitolo.

L'impatto vigoroso che questa sequenza ha sullo spettatore è dovuto certamente, *in parte*, ai convulsi movimenti della macchina da presa e all'incalzante ritmo del montaggio, stratagemmi tipici di quello stile intensificato che oramai abbiamo imparato a conoscere. Passando da un personaggio all'altro Anderson ottiene un effetto di notevole «sovreccitazione», facendo largo ricorso a violenti *zoom* in avanti o a carrelli in avanti alla ricerca del corpo e dei volti dei vari personaggi.

Se il rapido *zoom* in avanti è un espediente utilizzato soprattutto in questa sequenza, la più immersiva di *Magnolia*, avente lo scopo – come già riscontrato nelle analisi degli *incipit* di *Strange Days* e *The Hurt Locker* – di «tirare dentro» lo spettatore all'interno delle vicende diegetiche con forza e sin dalle primissime battute del film, lo stratagemma del carrello in avanti sarà invece una componente stilistica costante dell'intera pellicola. Difatti, anche nei momenti più riflessivi e meno concitati dell'opera, dove predomina nettamente l'esperienza cognitivo-identificativa su quella fisico-sensazionale, Anderson non rinuncia a questo tratto stilistico, utilizzandolo in più occasioni per avvicinarsi lentamente ai personaggi che animano la messa in scena[33].

Come nota giustamente Bordwell nel breve paragrafo di *The Way Hollywood Tells It* «Occasions for Innovation», in cui si interroga sulle possibilità da parte dei *filmmakers* contemporanei di innovare lo stile intensificato:

> In *Magnolia* Paul Thomas Anderson fa del carrello in avanti (a seguire l'azione o che si muove inesorabilmente in direzione di un attore statico) un espediente stilistico dominante, rafforzandolo per mezzo di una insistente colonna sonora e di tagli di montaggio che accentuano le frasi musicali[34].

Le ultime parole della citazione di Bordwell ci rimandano al ruolo centrale della musica all'interno dello stile intensificato esibito in *Magnolia*.

*Nello specifico della sequenza che stiamo analizzando, questo eccesso portato ad alti livelli di enfasi è evidentemente legato*, oltre che ai movimenti della macchina da presa,

[33] L'uso di questi due espedienti, il vertiginoso e secco *zoom* in avanti e il carrello che si avvicina in modo lento ai personaggi, sono stratagemmi stilistici utilizzati con una certa costanza da due dei registi che maggiormente hanno influenzato Anderson, come egli stesso ha avuto modo di dire in più occasioni: Robert Altman e Jonathan Demme.

[34] David Bordwell, *The Way Hollywood Tells It. Story and Style in Modern Movies*, cit., p. 176 (traduzione mia).

al montaggio veloce e alla serrata introduzione di una gran quantità di personaggi, *anche (e certo non in modo secondario) alla coinvolgente e ammaliante voce di Aimee Mann che canta* One *di Harry Nilsson*.

Le parole della cantautrice statunitense – «One is the loneliest number that you'll ever know · One is the loneliest number · That you'll ever do · One is the loneliest number much, much worse than two · One is a number divided by two»[35] – sottolineano con efficacia lo stato di solitudine, alienazione e precarietà dei personaggi presentati. A tal proposito, King scrive a ragione che la sequenza «è un esempio mozzafiato di una rapida e fluida introduzione a una narrazione a più storie […]» che «[…] deve molto della sua impressione di unità all'accompagnamento della canzone *One* con la forte risonanza del suo refrain "One is the loneliest number"»[36].

Questo particolare uso della componente sonora, che in più di qualche occasione primeggia sulle parole pronunciate dai vari personaggi, rimanda al discorso elsaesseriano sull'estetica melodrammatica di cui si è detto in precedenza, ma richiama anche quanto espresso da Laurent Jullier riguardo al cinema che definisce postmoderno, vale a dire quel tipo di cinema «del suono e della luce», o dello «stimolo puro», in cui l'immagine non è altro che un «di più» aggiunto al suono. Il «film-concerto» postmoderno, infatti, più che mostrare cose allo spettatore, lo bagna, lo avvolge o lo trascina vigorosamente. Non a caso, nel rapporto tra schermo e fruitore, Jullier individua un netto cambio di paradigma concernente il passaggio dalla *comunicazione* alla *fusione*, con quest'ultima che non ha a che fare né con il verbale, né tanto meno con l'identificazione secondaria (vedi cap. I, paragrafo 6).

Non si può certo dire che in questa sequenza manchino i carrelli o gli *zoom* in avanti e il montaggio accelerato, espedienti stilistici attraverso i quali per il teorico francese si realizza sul piano strettamente formale l'esperienza prettamente immersiva. Evidentemente, però, in *Magnolia* non è possibile attribuire ad essi, come fa Jullier nel suo *Il cinema postmoderno*, una natura «gratuita» (cioè slegata da qualsivoglia logica narrativa): come è stato già notato, infatti, tutti i movimenti della macchina da presa

[35] La traduzione in italiano dei versi della canzone *One* è la seguente: «L'uno è il numero più solo che hai mai conosciuto · L'uno è il numero più solo · che hai mai visto · L'uno è il numero più solo molto, molto peggio del due · L'uno è un numero diviso per due» (traduzione mia).
[36] Geoff King, *Il cinema indipendente americano*, cit., pp. 118-119.

sono da Anderson studiati con cura e perizia, al fine di esprimere sul piano dello stile la sofferenza e il caos regnante nelle convulse e nevrotiche esistenze dei personaggi.

In questo secondo *incipit*, poi, non è possibile asserire che l'esperienza fisico-sensazionale sovrasti quella cognitivo-identificativa. *Piuttosto, la peculiarità dell'immersività di questo* incipit *e di quello che lo precede è che entrambi sono portati a livelli di enfasi «eccessivi», dal momento che la mole di informazioni narrative offerte allo spettatore è tale da assalirlo al pari degli espedienti stilistici utilizzati*.

Il prologo che anticipa la sequenza appena presa in analisi, riguardante le tre sfortunate storie inesorabilmente segnate da caso e coincidenze, ricorre in gran parte agli stessi stratagemmi stilistici: montaggio veloce e movimenti quasi incessanti della macchina da presa, con diversi *zoom* e carrelli in avanti. Qui, inoltre, si fa ricorso anche a una serie di *freeze-frames* e *fast-motion* enfatizzanti, che rimandano palesemente a quella concezione della dimensione temporale «mediata» di cui parla Eleftheria Thanouli, presente in diverse manifestazioni del cinema americano contemporaneo, postclassico o meno che sia (vedi cap. I, paragrafo 3).

Concentrandosi sull'insistito utilizzo di *freeze-frames* da parte di Paul Thomas Anderson nel narrare l'ultimo dei tre episodi che si risolve con la morte di Sydney Barringer, la Thanouli scrive:

> L'assurdo incidente è rappresentato con l'aiuto di molteplici *freeze-frames* intermittenti mostranti il giovane uomo che cade su una rete, sua madre che tira fuori una doppietta e suo padre che sta in piedi davanti alla finestra, mentre la voce fuori campo simultaneamente descrive la situazione nel dettaglio. L'uso del *freeze-frame* diviene ancor più estremo quando il narratore si sofferma sul campo lungo raffigurante il salto suicida e trasforma l'inquadratura in una superficie da disegno sulla quale è libero di tracciare l'itinerario del corpo in caduta, enfatizzando così la straordinarietà dell'evento[37].

Data la complessità di quanto accaduto (sinteticamente definito dal narratore onnisciente come un «fallito suicidio tramutatosi in un riuscitissimo omicidio») e la

[37] Eleftheria Thanouli, *Post-Classical Cinema: An International Poetics of Film Narration*, cit., p. 134 (traduzione mia).

necessità di rendere chiara allo spettatore – per di più in modo energico – la dinamica che ha portato la madre di Sydney a uccidere inconsapevolmente il figlio, Anderson ricorre ai *freeze-frames* e alla presentazione dello stesso avvenimento (la morte di Sydney, appunto) da più angolazioni, frammentando e manipolando con evidenza la linearità temporale. Oltre a non curarsi molto della classica regola dell'asse dei 180 gradi.

*Il risultato complessivo di questa sorta di doppio* incipit*, come lo abbiamo definito, è davvero sorprendente, offrendo allo spettatore un'esperienza immersiva che raggiunge vette di coinvolgimento empatico davvero inusitate, in cui, come visto, anche il ruolo della narrazione risulta determinante*. E se, soprattutto nel caso dell'*incipit* introduttivo ai personaggi, la musica è decisiva nel creare una «fusione» – per usare un termine forte che rimandi al lessico jullieriano – tra spettatore e immagine, la fondamentale funzione della colonna sonora nel resto dell'opera del 1999 è ancora tutta da indagare.

## 2.4 *La colonna sonora come strumento connettivo e veicolo di senso: la funzione «intensificante» della musica in* Magnolia.

Le canzoni di Aimee Mann sono state una decisiva fonte di ispirazione per il cineasta californiano. Come egli stesso ha dichiarato:

> La musica giunse davvero per prima. Dopo *Boogie Nights*, non ero sicuro di cosa volessi scrivere e avevo molte idee per la testa. Aimee Mann mi fece sentire alcune sue canzoni […] e ciò che cominciai a fare fu adattare la sua musica in un film, come se stessi adattando un romanzo o un'opera teatrale. E la musica realmente si impose sul film. Non solo per quanto concerne i temi, ma anche per quanto riguarda la struttura[38].

Sulla centralità della musica della cantautrice in relazione alla struttura del film, Anderson in un'altra occasione ha inoltre affermato:

[38] La dichiarazione di Paul Thomas Anderson sul ruolo della musica in *Magnolia* si trova in James Mottram, *The Sundance Kids: How the Mavericks Took Back Hollywood*, cit., p. 260 (traduzione mia).

> Per me era veramente importante che il film fosse percepito come un'unica storia. Ci sono nove differenti intrecci, quindi volevo assicurarmi che non mi apparisse come un «vignette-movie». Così avere una voce che li unificasse tutti mi sembrava una buona idea[39].

*La voce di Aimee Mann*, che ci accompagna lungo l'intera visione di *Magnolia* cantando, oltre alla già discussa *One*, alcune delle sue canzoni più famose (*Deathly*, *Driving Sideways*, *You Do*, ma soprattutto *Wise Up* e *Save Me*), *riveste senza dubbio un ruolo essenziale sul piano drammaturgico*: *Magnolia* se ne avvale a più riprese e in modo eccellente per articolare e approfondire i sentimenti e gli stati d'animo dei personaggi.

Anderson rimase così colpito dai testi della Mann al punto da riprendere nella sceneggiatura il verso d'apertura della canzone *Deathly* («Now that I've met you · Would you object to · Never seeing · Each other again»), modificandolo solo leggermente, per esprimere in modo efficace e sintetico l'insicurezza di Claudia e la sua paura di lasciarsi andare alla relazione con il poliziotto Jim, che potrebbe rappresentare una svolta nella propria vita, finora amara e priva di speranza[40].

Scrivendo della imponente, e pur priva di retorica, colonna sonora di *Magnolia*, è necessario far riferimento anche alle partiture per orchestra sinfonica composte dal musicista Jon Brion, produttore di diversi lavori di Aimee Mann. Alla sua prima esperienza come compositore d'orchestra, Brion riesce a sostenere abilmente, in molti momenti del film, «una linea di tensione crescente e di aspettative […] mediante l'uso di un semplice tema suonato da strumenti a corda e ripetuto insistentemente»: «un artifizio», questo, «che consente al film di mantenere tutte le maggiori componenti narrative unite da un rapido montaggio incrociato in una condizione di crisi incombente per periodi notevolmente prolungati»[41].

---

[39] Le parole del regista statunitense sono riportate in Mark Olsen, *Singing in the Rain*, in Jim Hiller (a cura di), *American Independent Cinema. A Sight and Sound Reader*, cit., p. 178.

[40] Nella scena in cui Claudia e Jim sono insieme al ristorante per il loro primo appuntamento, il personaggio femminile dice a quello maschile: «Now that I've met you, would you object to never seeing me again?». Nel doppiaggio italiano, la frase è stata tradotta con «Ora che ci siamo trovati, hai nulla in contrario se non ci vediamo mai più?».

[41] Geoff King, *Il cinema indipendente americano*, cit., p. 119.

In alcuni momenti le composizioni della pellicola, così come accade in altre situazioni con la musica della Mann (si pensi emblematicamente alla funzione di *Save Me* nella scena che chiude *Magnolia*), vanno quasi a sovrastare gli scambi dialogici dei personaggi, costringendo lo spettatore a un notevole sforzo per udirne anche solo dei frammenti. Come ha affermato lo stesso Jon Brion, Anderson «ricercava questo senso di *sovraccarico sensoriale*; voleva che le persone combattessero per ascoltare un certo dialogo» (corsivo mio)[42].

La sequenza di *Magnolia* nella quale l'uso della musica – in questo caso «altamente non convenzionale e non naturalistico» – sembra raggiungere la massima funzione di supporto narrativo è quella in cui, uno dopo l'altro, tutti i personaggi principali «cantano insieme alla canzone di Mann *Wise Up*, muovendo le labbra in sincronismo»[43].

Siamo ad una decina di minuti oltre le due ore di film ed è piuttosto interessante notare come, in questa sequenza particolarmente riflessiva e toccante, l'approccio registico di Anderson sia completamente diverso, opposto a quello utilizzato per il doppio *incipit* analizzato nel paragrafo precedente: la macchina da presa si avvicina lentamente a ogni personaggio, adattandosi molto bene all'andamento cadenzato della ballata. Per l'importanza che ricopre nell'ambito della sequenza presa in esame, si ritiene opportuno riportarne integralmente il testo:

*It's not · What you thought · When you first began it · You got · What you want · Now you can hardly stand it, though · By now you know · It's not going to stop · It's not going to stop · It's not going to stop · 'Til you wise up*

*You're sure · There's a cure · And you have finally found it · You think · One drink · Will shrink you 'til you're underground · And living down · But it's not going to stop · It's not going to stop · It's not going to stop · 'Til you wise up*

[42] Le parole del compositore sono riprese da James Mottram, *The Sundance Kids: How the Mavericks Took Back Hollywood*, cit., p. 263 (traduzione mia).
[43] Geoff King, *Il cinema indipendente americano*, cit., p. 119.

*Prepare a list for what you need · Before you sign away the deed · 'Cause it's not going to stop · It's not going to stop · No, it's not going to stop · 'Til you wise up · No, it's not going to stop · So just give up* [44]

Attraverso una scelta di regia semplice e minimalista Anderson, oltre a dimostrare ancora una volta la propria duttilità nell'assecondare le esigenze narrative, lascia lo spazio necessario alle parole e alla musica della Mann, vero e proprio cuore pulsante della sequenza – la cui durata coincide con quella della canzone, in un esempio particolarmente evidente di come la musica abbia effettivamente influito sulla struttura della pellicola.

*La musica ora diviene senza dubbio prepotentemente protagonista, primeggiando su ogni altro codice espressivo (compreso quello visivo) e facendosi dispositivo narrativo primario*: il verso ricorrente «It's not going to stop 'Til you wise up» è un messaggio di speranza che accomuna tutti i personaggi e svela un ineffabile momento di liberazione e di epifania per ognuno di loro. Come scrivono David Bordwell e Kristin Thompson in *Cinema come arte. Teoria e prassi del film* (2003), essa «sottolinea i paralleli fra le sofferenze di diversi personaggi e conferisce alla sequenza una misteriosa idea di persone disparate che per una volta si ritrovano sulla stessa lunghezza d'onda emotiva»[45], suggerendo nel contempo in modo poetico e originale che in fondo esiste un legame tra le esistenze e il dolore di ogni essere umano **(FIGG. 45-52)**.

È questo il momento di svolta in cui i personaggi prendono coscienza della loro condizione e sentono l'avverarsi di qualcosa di decisivo. Così Frank T.J. Mackey a seguito della morte del padre, che ha rivisto dopo anni assistendo ai suoi ultimi momenti di vita, va in ospedale a trovare Linda; Donnie, licenziato poche ore prima, mentre sta cercando di riconsegnare il denaro rubato al suo ex datore di lavoro si imbatte in Jim e

[44] Qui di seguito, per quanto possa rendere in italiano, proponiamo la traduzione del testo: «Non è questo · che hai pensato · quando è cominciato tutto · adesso hai ottenuto · quello che desideravi · ma riesci a sopportarlo a malapena anche se · ormai dovresti sapere · che non finirà · No, non finirà · Non finirà · finché non apri gli occhi · Sei sicuro · che ci sia una cura · e che tu l'abbia appena trovata · Credi · che con un po' di alcol · tu riesca a rimpicciolirti · e a vivere indisturbato sottoterra · ma non finirà · No, non finirà · Non finirà · finché non apri gli occhi · Prepara una lista di quello che ti serve · prima di dare l'addio a ogni cosa · perché non finirà · No, non finirà · Non finirà · finché non apri gli occhi · No, non finirà · finché non apri gli occhi · No, non finirà · Perciò arrenditi» (traduzione mia).

[45] David Bordwell e Kristin Thompson, *Cinema come arte. Teoria e prassi del film*, Milano, Il Castoro, 2003, p. 408.

finalmente riesce a sfogarsi con qualcuno che lo comprende e lo ascolta veramente; lo stesso Jim trova la forza di recarsi a casa di Claudia che, impaurita dal legame che si andava creando tra loro, era scappata dal ristorante in cui erano seduti per mangiare insieme; Stanley di notte si avvicina al letto del padre e riesce a esternare per la prima volta il proprio profondo disagio, dicendogli che deve essere più gentile con lui.

Il cambiamento (sia interiore, sia nei rapporti con gli altri) che si palesa durante l'epilogo della pellicola è il frutto di questo momento di catarsi collettiva, nato dall'incastro provvidenziale degli incontri e delle vicende umane, tragiche, grottesche o vuote che fossero, toccate dalla presenza redentrice di Jim e Phil.

La immaginifica e apocalittica tempesta delle rane che, in tale contesto, potrebbe apparire come un *deus ex machina*, nella logica del racconto non ha ragione di esistere in quanto tale; deve ascriversi piuttosto alla catena delle coincidenze di cui si è già scritto, assumendola come simbolo di una presenza misteriosa che accompagna le vicende umane e i loro esiti. È difficile quindi concordare con quanto scrive Bordwell nella sua già citata analisi di *Magnolia*: «La pioggia delle rane diviene […] un evento naturale arbitrario che cambia improvvisamente i destini di diversi personaggi»[46]. Tutte le azioni sopra descritte compiute dai personaggi principali verso la fine della pellicola, infatti, si sarebbero verificate anche senza l'avvento delle rane, il quale però certamente rappresenta sul piano simbolico un vigoroso e sorprendente punto di arrivo del *climax* narrativo.

Considerando che *Wise Up* non è stata scritta per il film (anzi, era già presente in *Jerry Maguire*, la pellicola diretta nel 1996 da Cameron Crowe), è importante rilevare come Anderson utilizzi abilmente a livello diegetico le parole di questa canzone, facendo cantare a ciascun personaggio il brano che esprime la sua particolare situazione e il proprio stato d'animo: Donnie canta, poco dopo essersi disperatamente ubriacato in un bar, «You think · One drink · Will shrink you 'til you're underground · And living down»; Claudia canta «It's not · What you thought · When you first began it · You got · What you want · Now you can hardly stand it, though», con chiaro riferimento alla sua storia d'amore con Jim; Linda intona, poco prima di tentare il suicidio ingerendo una elevata dose di medicinali, «Prepare a list for what you need · Before you sign away the

[46] David Bordwell, *Mutual Friends and Chronologies of Chance*, in Id., *Poetics of Cinema*, cit., p. 230 (traduzione mia).

deed»; Jimmy Gator, destinato a morire a breve per il cancro che lo ha colpito, canta sommessamente «You're sure · There's a cure · And you have finally found it»[47].

Inoltre, occorre sottolineare come in questa particolare sequenza si giochi in maniera sottile con la distinzione tra suono diegetico e suono extra-diegetico. I citati Bordwell e Thompson al riguardo affermano:

> Quando la sequenza inizia nell'appartamento di Claudia, la canzone può essere presa per diegetica e fuori campo, visto che la donna aveva ascoltato la musica di Aimee Mann in una scena precedente. Ma poi Anderson stacca sugli altri personaggi che cantano altrove, anche se non sono in grado di sentire la musica nell'appartamento di Claudia[48].

A questo punto, dunque, il suono si rivela essere con evidenza extra-diegetico. Per di più, i protagonisti della scena lo accompagnano in un modo che rimanda chiaramente al contesto del *musical*.

Ciò che fa della sequenza in questione una delle più originali e inventive, nonché estremamente incisive dal punto di vista drammaturgico, viste nelle ultime due decadi nel panorama cinematografico internazionale, comunque, è la sua capacità di rappresentare in tre minuti quanto altrimenti sarebbe stato impossibile rendere in così breve lasso di tempo: a tale proposito, Mark Olsen scrive acutamente che «il tono malinconico della canzone riesce a disegnare la connessione fra i vari personaggi come numerose scene di dialogo mai avrebbero potuto fare»[49].

*Proprio in questo contesto è possibile cogliere le cospicue potenzialità offerte, nel cinema americano contemporaneo intensificato, dal ricorso alla componente musicale, che ha la possibilità di tramutarsi in un vero e proprio potente espediente narrativo, dialogando proficuamente con le immagini che scorrono sullo schermo e producendo senso in stretta simbiosi con esse*. Generando, di conseguenza, un tangibile effetto «intensificante» sul flusso delle emozioni messe in mostra.

---

[47] Per la traduzione di tutti questi versi si faccia riferimento alla nota 44.
[48] David Bordwell e Kristin Thompson, *Cinema come arte. Teoria e prassi del film*, cit., p. 408.
[49] Mark Olsen, *Singing in the Rain*, in Jim Hiller (a cura di), *American Independent Cinema: A Sight and Sound Reader*, cit., p. 179 (traduzione mia).

Di questo sembra essersi accorta anche Eleftheria Thanouli, la quale però in *Post-Classical Cinema* – appoggiandosi per la sua analisi sulle «historical poetics» bordwelliane (vedi cap. I, paragrafo 3) – non si sofferma sull'utilizzo della musica nel cinema odierno. In una nota del quarto capitolo dedicato in gran parte al concetto di «self-consciousness», infatti, la studiosa greca scrive:

> […] Il lavoro di Bordwell privilegia sempre l'immagine rispetto al suono e la funzione narrativa della musica nel cinema classico hollywoodiano non è ancora stata esplorata a fondo. In qualità di osservazione provvisoria, comunque, vorrei sottolineare che il ruolo del suono in generale, e della musica in particolare, diviene molto più importante nelle pellicole postclassiche. La motivazione del «realismo ipermediato» […] crea molte più opportunità per il suono di farsi avanti e di contribuire in modo dinamico alla narrazione […] *Questo significa che la musica* […] *è caratterizzata da un alto grado di consapevolezza* […] *e funziona come supplemento alle immagini per il soddisfacimento delle quattro motivazioni principali della «logica narrativa» postclassica* (corsivo mio)[50].

Nell'analizzare brevemente la sequenza di *Wise Up*, David Bordwell propone una riflessione stimolante, affermando come essa *da un lato naturalmente sia caratterizzata da una consapevolezza o auto-coscienza cristallina, dall'altra, però, è proprio attraverso questa sua natura palesemente artificiale che riesce a rappresentare un qualcosa che riguarda intimamente le nostre vite*. Nel caso specifico si tratta, come da noi già sottolineato, della condizione che in quanto esseri umani ci lega tutti nel *pathos* dell'esistenza: «"Wise Up" flaunts the artifice of the network film while at the same time asserting that the formal conventions do capture mysterious currents in our lives»[51].

Il cinema, attraverso il proprio linguaggio, anche se ontologicamente – e, nel caso del cinema contemporaneo intensificato, per di più *ostentatamente* – artificiale, può comunicare delle grandi verità sul mondo che ci circonda e sulla nostra natura di esseri umani. Questo sembra suggerirci apertamente Paul Thomas Anderson. Non a caso Phil,

---

[50] Eleftheria Thanouli, *Post-Classical Cinema: An International Poetics of Film Narration*, cit., p. 213 (traduzione mia).
[51] David Bordwell, *Mutual Friends and Chronologies of Chance*, in Id., *Poetics of Cinema*, cit., p. 233.

mentre sta parlando al telefono con un operatore del servizio di vendita di «Seduce and Destroy» nel disperato tentativo di rintracciare Frank T.J. Mackey per conto di Earl, dice:

> Senta, so che sembra pazzesco. E che io faccio la figura dello stupido come se stessi girando la scena di un film dove il vecchio morente cerca il figlio. Ma mi creda, siamo in quella scena. *Ora siamo in quella scena e io credo che mettano queste scene nei film perché corrispondono alla verità, capisce. Perché succedono veramente.* E lei mi deve credere, perché sta accadendo qui, in questa casa […] Questa è la scena del film in cui lei mi viene ad aiutare (corsivo mio).

D'altronde, la dialettica tra artificio e possibilità di esprimere il vero sui rapporti che legano gli esseri umani, è profondamente connesso al tipo di narrazione che abbiamo affrontato con il nome di «network narratives». Come nota finemente Bordwell, «Centrale per le "network narratives" di ogni medium è la fondamentale tensione che si viene a creare tra realismo (in fin dei conti, tutti noi siamo connessi gli uni con gli altri) e artificio (l'ordine deve essere necessariamente imposto su tutte le potenziali connessioni che possiamo rintracciare)»[52].

Un concetto simile a questo enunciato da Anderson, anche se più improntato sulle straordinarie possibilità del mezzo filmico di suscitare forti emozioni in chi guarda, lo ha espresso in modo ancor più esplicito, due anni più tardi, David Lynch nella celebre sequenza dichiaratamente meta-cinematografica di *Mulholland Drive* (2001).

Siamo all'interno del «Club Silencio», un piccolo teatro dove Betty/Diane (Naomi Watts) e Rita/Camilla (Laura Ellen Harring) si commuovono nell'ascoltare la cantante Rebekah del Rio (nei panni di se stessa) intonare le note di *Llorando*, la cui voce infine si rivela però essere registrata: il cinema è visto dal regista statunitense come un'arte in grado di produrre nello spettatore momenti di verità intensissimi, nonostante la sua palese natura di costrutto finzionale[53]. *E se ciò vale per il cinema nel suo complesso, crediamo sia ancor più appropriato nel rappresentare il potenziale del cinema contemporaneo intensificato, che consciamente esibisce la propria essenza artificiale*.

---

[52] *Ibid.*, p. 194 (traduzione mia).

[53] Per una suggestiva ed esaustiva analisi della sequenza in questione, sulla quale in questa sede non è possibile dilungarsi oltre, vedi Paolo Bertetto, *L'analisi interpretativa. «Mulholland Drive» e «Una femme mariée»*, in Id. (a cura di), *Metodologie di analisi del film*, Roma-Bari, Laterza, 2006, pp. 239-242.

Dopo questo breve *excursus* lynchiano, torniamo a *Magnolia* per concludere il nostro discorso sul ruolo ricoperto dalla componente musicale. Un altro momento del film nel quale la musica assume una originale funzione connettiva, è quello in cui si passa dal set televisivo del programma «What Do the Kids Know?» alla casa di Claudia attraverso un raccordo costituito dalla celebre aria della *Carmen* di Georges Bizet: il bimbo prodigio Stanley intona un verso dell'opera in lingua originale («L'amour est un oiseau rebelle · que nul ne peut apprivoiser · et c'est bien en vain qu'on l'appelle · s'il lui convient de refuser»[54]), rispondendo così a una domanda del tele-quiz **(FIG. 53)**. Subito dopo parte l'aria con orchestra in sottofondo, che accompagna l'intera durata della scena seguente. Stacco sulla casa di Claudia: Jim e Claudia stanno conversando e facendo conoscenza **(FIG. 54)**.

In questo caso la musica, che vira di significato al cambiamento di contesto, ha il chiaro scopo di commentare, in modo gaio e leggiadro, lo sbocciare del sentimento amoroso tra i due. Jim si era recato a casa di lei per un controllo in seguito alla segnalazione di alcuni vicini. Questi ultimi infatti avevano sentito delle grida provenienti dall'appartamento qualche ora prima, quando Claudia urlando aveva cacciato di casa suo padre Jimmy Gator, venuto a comunicarle che gli era stato diagnosticato un cancro in stato avanzato e che sarebbe morto in poco tempo.

Il momento felice ed emozionante dei due personaggi regala finalmente un motivo di speranza – e soprattutto di sollievo – allo spettatore, il quale fino ad ora (sono trascorsi circa settantacinque minuti dall'inizio del film) ha assistito esclusivamente alla descrizione impietosa di un universo travagliato. Significativamente, a questa storia d'amore saranno dedicate le ultime immagini di *Magnolia*: Jim va a trovare Claudia il mattino seguente la pioggia delle rane, le comunica di non voler rinunciare per nulla al mondo alla loro storia e lei per la prima volta si lascia andare a un sofferto, liberatorio e intenso sorriso[55] **(FIG. 55)**.

---

[54] La traduzione italiana del verso francese della *Carmen*, pronunciata da Jimmy Gator durante lo *show* televisivo, è la seguente: «L'amore è un uccello ribelle · che nessuno al mondo può domare · e per noi è vano chiamarlo · se lui ci oppone il suo rifiuto».

[55] Anderson, in un'intervista rilasciata il 10 marzo del 2000 a John Patterson per il «The Guardian», ha dichiarato che questa è stata la prima immagine che ha avuto in mente per il film. L'articolo è disponibile all'indirizzo web http://www.theguardian.com/film/2000/mar/10/culture.features (30 marzo 2015).

Per l'ennesima volta, a sottolineare il senso delle immagini, sopraggiunge il canto di Aimee Mann, che chiaramente rappresenta il punto di vista di Claudia – «You look like · A perfect fit · For a girl in need · Of a tourniquet · But can you save me · Come on and save me · If you could save me · From the ranks · Of the freaks · Who suspect · They could never love anyone»[56]: Paul Thomas Anderson sembra così voler sottolineare che in questo mondo di sorda e alienata sofferenza, l'amore rappresenta per gli uomini l'unica possibilità di salvezza.

Un concetto questo che d'altronde il regista californiano ribadirà con evidenza, questa volta in chiave scopertamente surreale, nel successivo *Ubriaco d'amore* (*Punch-drunk Love*, 2002). E ancora, in maniera più sottile, malinconica e rassegnata, nel suo ultimo film *Vizio di forma* (*Inherent Vice*, 2014) tratto dall'omonimo romanzo di Thomas Pynchon, dove l'investigatore privato *hippie* e tossicodipendente Lary «Doc» Sportello (Joaquin Phoenix) è protagonista, lungo l'arco dell'intera narrazione ambientata nella Los Angeles del 1970, di un mondo onirico alimentato dalla propria irrealizzabile volontà di tornare insieme all'ex ragazza Shasta Fay Hepworth (Katherine Waterston).

[56] Il testo tradotto recita: «Tu sembri · la persona perfetta · per una ragazza che ha bisogno di · un laccio emostatico · ma mi puoi salvare? · Vieni e salvami · Se tu potessi salvarmi · dalla schiera · di mostri · che hanno il sospetto · di non poter amare nessuno» (traduzione mia).

**FIG. 45** Sequenza di *Wise Up*: Claudia

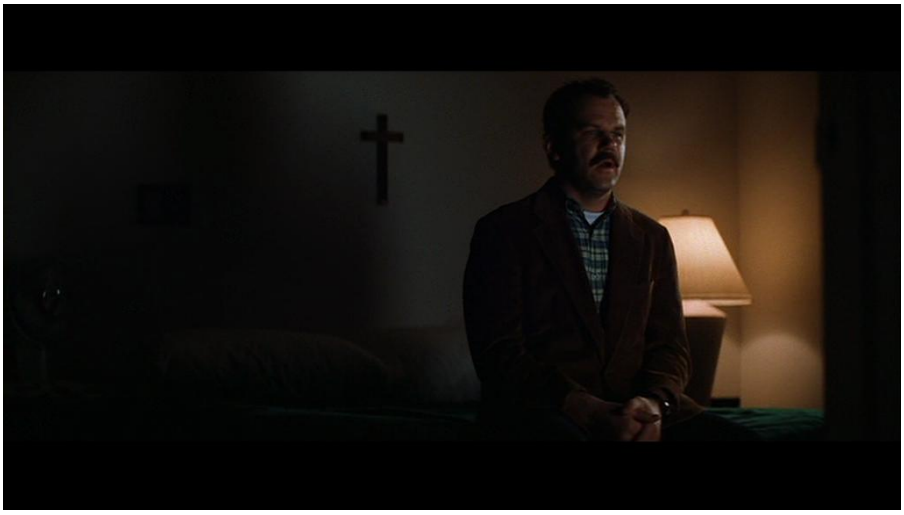

**FIG. 46** Sequenza di *Wise Up*: Jim

**FIG. 47** Sequenza di *Wise Up*: Jimmy Gator

**FIG. 48** Sequenza di *Wise Up*: Donnie Smith

**FIG. 49** Sequenza di *Wise Up*: Earl e Phil

**FIG. 50** Sequenza di *Wise Up*: Linda

**FIG. 51** Sequenza di *Wise Up*: Frank T.J. Mackey

**FIG. 52** Sequenza di *Wise Up*: Stanley

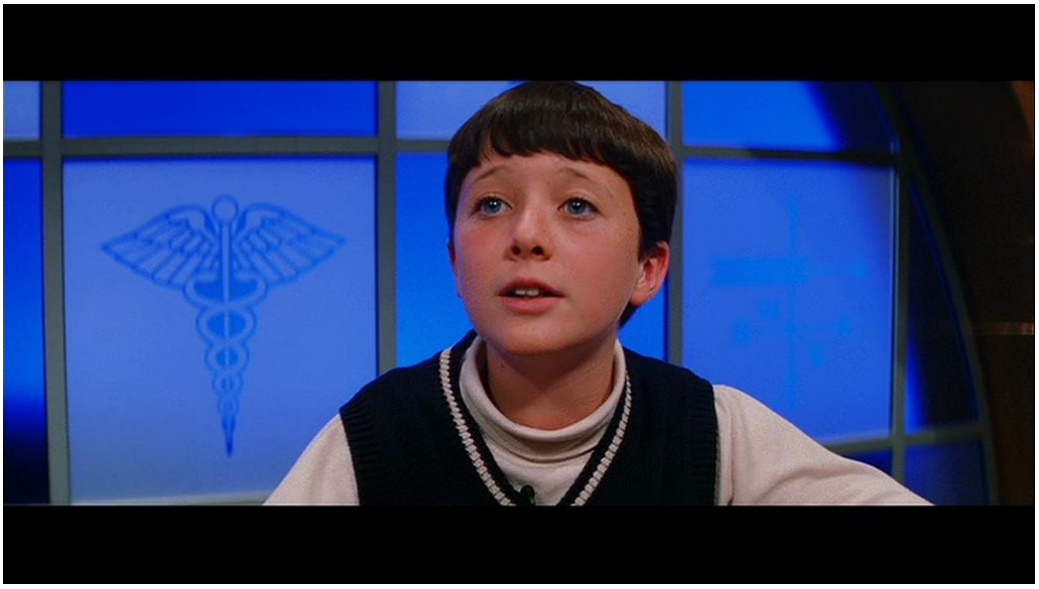

**FIG. 53** Stanley canta un verso della *Carmen* di Bizet …

**FIG. 54** ... l'opera diviene poi dall'inquadratura successiva la colonna sonora extradiegetica che accompagna la conversazione tra Jim e Claudia

**FIG. 55** Il sorriso di Claudia che chiude *Magnolia*

**FIG. 56** Didascalia antecedente l'epilogo

## 2.5 «Self-consciousness», stile, narrazione ed esperienza.

Lo stile e la narrazione di *Magnolia*, come analizzato nel corso del capitolo, sono segnati da una tangibile e profonda consapevolezza o auto-coscienza della propria natura artificiale. L'intensificazione formale (macchina da presa in perenne movimento, con predilezione per i movimenti lenti ad avvicinarsi ai personaggi ma senza disdegnare i movimenti irrequieti, se funzionali alla scena rappresentata; ricorso sistematico a primi e primissimi piani nei momenti di maggiore enfasi e impatto drammaturgico; uso invasivo e costante di una prorompente colonna sonora) è direttamente proporzionale all'eccesso narrativo (continuo avvicendarsi e intersecarsi delle differenti linee diegetiche, le quali vengono per tre ore metodicamente portate avanti in parallelo; legame con la forma melodrammatica dell'eccesso e della sensazione teorizzata da Elsaesser nel citato *Storie di rumore e di furore*). *Questi due livelli di intensificazione, uniti da un rapporto di feconda sinergia, concorrono con forza a creare un'esperienza spettatoriale di rara intensità.*

Con *The Hurt Locker*, *Magnolia* è senza dubbio uno di quei film imprescindibili che dovrebbero essere studiati a fondo da chi si prefigge di indagare le possibilità dell'esperienza «sovreccitata» nel cinema americano contemporaneo. Il film di Anderson però rispetto a quello della Bigelow, pur facendo affidamento nel complesso su un'intensificazione stilistica meno radicale (vedi cap. II, paragrafi 3 e 3.1), si spinge decisamente oltre nella misura in cui, iscrivendosi nella tradizione melodrammatica e delle «network narratives», eccede prepotentemente *anche* sul piano narrativo, mettendo in gioco emozioni fortissime e al contempo operando una netta rottura della linearità temporale (condizione ontologica delle «network narratives»).

Il ruolo nodale della componente musicale, inoltre, asseconda perfettamente il flusso delle emozioni «eccessive» messe in scena, costituendosi a tratti persino come veicolo primario di senso e allo stesso tempo ricordando costantemente allo spettatore di stare osservando un prodotto artificiale, costruito appositamente per essere visto da un

pubblico (si pensi anche solo alla sequenza di *Wise Up* analizzata nel precedente paragrafo).

Il concetto di «self-consciousness», introdotto nel primo capitolo teorico (vedi paragrafi 3 e 4), si palesa in ogni momento dello svolgersi di *Magnolia*. Sin dall'inizio. Il film infatti si apre con la voce dell'ignoto narratore onnisciente che, rivolgendosi direttamente al pubblico, inizia a raccontare con dovizia di particolari le tre bizzarre vicende mostrateci nel primo *incipit*, che si chiude con una considerazione personale proprio dello stesso narratore sull'ultimo degli episodi narrati:

> L'umile opinione di questo narratore è che non si tratti solo di «qualcosa che è successo». E che non possiamo archiviarlo come «uno scherzo del caso». No signori, non è possibile. Io non riesco a spiegare bene ciò che penso, ma per me non si trattò di una pura fatalità. No, stranezze simili accadono di continuo.

Tale evidente auto-coscienza della narrazione, come sottolineato nel paragrafo dedicato all'analisi stilistica del doppio *incipit* immersivo (paragrafo 2.3), è accompagnata da uno stile che soprattutto nei primi minuti del film non ha certo timore di segnalare la presenza della macchina da presa, rivelandosi decisamente agli antipodi rispetto al classico stile «invisibile» o «trasparente».

In seguito, a conclusione dell'*incipit* introduttivo ai personaggi principali del film, Jim si propone per la prima volta come narratore interno, pronunciando il seguente discorso:

> Vi dico una cosa. Questo non è un lavoro facile. Quando ricevo una chiamata via radio, so già che ci sono guai in vista. E che sarà dura. Ma questo è il mio lavoro. E lo amo. Io voglio impegnarmi al massimo. In questo lavoro e in questa vita voglio impegnarmi al massimo. E voglio aiutare la gente. A volte in un giorno mi arrivano venti chiamate. Ma anche se aiuto uno solo di loro, se magari lo salvo, se posso risolvere una situazione critica, allora mi sento in pace. Mentre navighiamo nella vita, dobbiamo fare del bene. Fare del bene. E se ci riusciamo, senza fare male a nessun altro, beh… allora…

*Solo adesso, in qualche modo, inizia* Magnolia. *Dopo dodici minuti complessivi in cui l'esperienza cognitivo-identificativa e quella fisico-sensazionale vengono entrambe portate a livelli di enfasi molto elevati*. Lo spettatore infatti viene letteralmente sopraffatto da un vortice estatico di immagini, informazioni narrative palesemente auto-riflessive, suoni diegetici ed extra-diegetici, movimenti virtuosi e frenetici della macchina da presa.

Narratore onnisciente e narratore interno si ripresentano nel medesimo ordine nell'epilogo «So Now Then» (Jim, come visto, è uno dei co-protagonisti di *Magnolia*, ma esclusivamente nel secondo *incipit* e alla fine dell'epilogo assume anche il ruolo di narratore interno). Il primo torna dopo due ore e quaranta di narrazione per fornire il proprio punto di vista sulle vicende svoltesi nel frattempo, ricollegandole chiaramente ai tre episodi iniziali:

> E così c'è il racconto dei tre impiccati, quello del sommozzatore e quello del suicida. Ci si imbatte in strane storie. Fatte di coincidenze, e di fatalità, e di vicende che si intersecano. E di come, e di perché, e di chi può saperlo. E noi di solito commentiamo: «Beh, se l'avessi visto in un film, non ci avrei creduto». Il parente di qualcuno incontra l'amico di qualcun altro, e così via. E l'umile opinione di questo narratore è che di cose strane ne accadono in continuazione. È sempre così, è sempre così, e il libro dice: «Noi possiamo chiudere con il passato, ma il passato non chiude con noi».

Jim invece veste di nuovo il ruolo di narratore interno alla fine dell'epilogo, formulando un ragionamento che, pur chiaramente connesso al suo personale punto di vista, assume con efficacia una funzione di ideale «chiusura» delle esperienze di tutti i personaggi che hanno abitato il mondo di *Magnolia*:

> La gente crede che questo lavoro ti permetta di staccare. Che nella pausa pranzo pensi solo a mangiare, o agli affari tuoi. Invece la spina è attaccata ventiquattro ore al giorno. Su questo non c'è dubbio. E quello che tanta gente non capisce, è quanto sia difficile fare la cosa giusta. Pensano tutti che se giudico le loro azioni, giudico anche loro. Ma non è così. E non dovrebbe esserlo mai. Ogni situazione è diversa. E io devo giocare con le carte che ho in mano. A volte la gente ha bisogno d'aiuto. A volte ha bisogno di essere perdonata. E a volte ha bisogno di finire in prigione. È questa la parte più difficile

> per me: fare la scelta giusta. Insomma, la legge è la legge. E non sarò certo io a infrangerla. Però a volte si può perdonare. E questa è la parte più difficile. Che cosa possiamo perdonare? È la parte più difficile. Soprattutto per chi lavora in strada.

*La simmetria con la quale ci vengono presentati i punti di vista del narratore onnisciente e di quello interno segnalano in modo chiaro la complessiva ed esibita natura artificiale del film* – come nota Bordwell, fra l'altro, la simmetria riguardante la presenza dello Jim narratore, «makes him an upbeat, slightly square center of consciousness, or perhaps conscience, for a film that is steeped in pain and despair»[57].

A ciò, sul piano narrativo, è doveroso ricollegare l'uso delle didascalie indicanti le condizioni meteorologiche, il ricorso ad un prologo autonomo dalla narrazione e a un epilogo preceduto dalla didascalia indicante la scritta «So Now Then» **(FIG. 56)**.

Paul Thomas Anderson gioca apertamente e con innegabile maestria con le floride potenzialità auto-riflessive del mezzo filmico, sfruttandole al massimo per creare un'esperienza cinematografica che sia la più immersiva e coinvolgente possibile. Dimostrando di saper dosare e intrecciare con sapienza la componente fisico-sensazionale e quella cognitivo-identificativa.

*È proprio questo, ci sembra, il paradosso esperienziale proposto dai più alti esempi di cinema americano contemporaneo intensificato: coinvolgere lo spettatore a livelli empatici di inedita intensità facendo ricorso a espedienti che ammettono ad ogni momento, con una evidenza quasi sconcertante, la natura finzionale del mezzo di riproduzione cinematografico*.

Lo spettatore – si pensi ancora una volta a concetti quali quelli di «dual perspective» e «operational aesthetic» (vedi in particolare cap. I, paragrafo 4) – è portato ad immergersi profondamente nell'opera filmica, nonostante questa ostenti con forza la propria essenza di costrutto artificiale, spingendo chi guarda a rendersi perfettamente consapevole del suo ruolo di *istanza osservante*. La ineluttabile sensazione di distacco che porta con sé una tale consapevolezza, però, finisce per risultare funzionale al complessivo e dirompente effetto immersivo dell'opera intensificata.

---

[57] David Bordwell, *Mutual Friends and Chronologies of Chance*, in Id., *Poetics of Cinema*, cit., p. 230 (traduzione mia).

Il migliore cinema statunitense contemporaneo intensificato sembra dimostrare che è possibile ottenere il maggior grado di coinvolgimento spettatoriale proprio esibendo schiettamente quella ontologica artificialità del procedimento filmico che il cinema classico tentava con perseveranza di celare. Come a dire che i risultati più sorprendenti sul piano della fruizione si raggiungono solo se si accetta di assecondare incondizionatamente la natura artificiale del mezzo di riproduzione cinematografico.

# CONCLUSIONE – PARTE PRIMA

## STILE «ECCESSIVO», ESPERIENZA «IMMERSIVA» E LEGAMI CON IL PASSATO

***Per un breve riepilogo.***

Giunti a questo punto, ci auguriamo di aver messo in luce con sufficiente chiarezza le peculiarità stilistiche, narrative ed esperienziali del cinema intensificato americano. Concentrandoci approfonditamente su tre opere giudicate a tutti gli effetti esemplari, l'intento è stato quello di mostrare le floride potenzialità linguistiche di questo cinema, che, quando in mano a registi di spessore come Kathryn Bigelow e Paul Thomas Anderson, può condurre lo spettatore a un coinvolgimento empatico più volte definito inedito, dove esperienza cognitivo-identificativa e fisico-sensazionale si alternano, o si intrecciano (come si palesa ad esempio nel doppio *incipit* di *Magnolia*), con sapienza e vigore notevoli. Ne nascono opere che a nostro parere raggiungono un'alta qualità artistica e, contemporaneamente, sanciscono il configurarsi di una nuova espressività.

Il cinema intensificato, dunque, propone nel suo complesso un'esperienza «immersiva» diversa da quella descritta da Laurent Jullier: l'identificazione secondaria continua ad avere un ruolo centrale all'interno di un racconto filmico che certo non è a-causale e in cui i regimi della *comunicazione* e della *fusione* rivestono ambedue una grande importanza (vedi cap. I, paragrafo 6).

Nei principali casi del cinema analizzato, in quello che potremmo definire il cinema intensificato raffinato degli autori[1], non si ravvisa quella «gratuità» dello stile tanto cara

[1] Oltre a Kathryn Bigelow per *Strange Days* e *The Hurt Locker* e Paul Thomas Anderson per *Magnolia*, si pensi anche a Michael Mann (*Alì*, 2001; *Collateral*, 2004; *Miami Vice*, 2006), già citato nell'ultimo paragrafo del primo capitolo teorico, Darren Aronofsky (*Pi – Il teorema del delirio*, 1998; *Requiem for a Dream*, 2000; *Il cigno nero*, 2010), Danny Boyle (*The Millionaire*, 2008; *127 ore*, 2010).

al teorico francese, ma al contrario vi è una evidente armonia tra le ragioni della forma e quelle del contenuto. L'intensificazione dello stile serve con evidenza le esigenze della diegesi. Due esempi a mero titolo esemplificativo: in *The Hurt Locker* è funzionale alla rappresentazione della condizione soggettiva degli sminatori occupati in Iraq, in costante stato di agitazione poiché consapevoli di poter morire da un momento all'altro; in *Magnolia* è lo stratagemma formale per esprimere l'esistenza frenetica e nevrotica dei numerosi personaggi che affollano la San Fernando Valley contemporanea.

La possibilità del cinema intensificato di rappresentare con singolare forza espressiva le percezioni soggettive è una questione di estremo interesse. D'altronde, come notato in precedenza, l'«hypermediated realism» o «realismo ipermediato» è indissolubilmente legato al «subjective realism» o «realismo soggettivo» di cui scrive Bordwell (vedi cap. II, paragrafo 3.1).

Alla luce di ciò, non c'è da sorprendersi se l'eclettico Paul Thomas Anderson, nel momento in cui ne *Il petroliere* (2007) si propone di raccontare la storia di un avido e misantropo cacciatore di oro nero a cavallo tra fine Ottocento e inizio Novecento, abbandoni senza patemi gli espedienti stilistici intensificati. Nel tentativo di descrivere un mondo ben diverso da quello frenetico odierno, cui lo stile intensificato sul piano espressivo sembra aderire perfettamente[2], il cineasta californiano si è avvalso visibilmente di un montaggio molto più lento e di inquadrature oltre che più lunghe più larghe, evitando di ricorrere con frequenza ai primi piani e dando anzi notevole importanza all'espressività dei corpi degli attori[3]. Una strada simile sarà poi nuovamente intrapresa dallo stesso Anderson nel successivo *The Master* (2012), dramma ambientato nel 1949 e incentrato sul rapporto di dipendenza tra il tormentato e mentalmente instabile protagonista, reduce dalla seconda guerra mondiale, e la carismatica e ambigua figura del fondatore di una setta denominata «La Causa».

Come già scritto in diverse occasioni, è dall'aderenza dello stile intensificato alle esigenze narrative che deriva la forza del cinema che abbiamo indagato. Solo su questa solida base è possibile costruire quell'esperienza immersiva in grado di condurre lo

---

[2] Su questo importante aspetto torneremo specificatamente nella seconda parte della conclusione.

[3] Per tale tema, vedi *Hands (and Faces) Across the Table* di David Bordwell. Ampliamento di un breve articolo apparso qualche mese prima sul sito di *Variety* (*"Blood" Flows Without Quick Cuts*), l'interessante saggio online è disponibile all'indirizzo http://www.davidbordwell.net/blog/?p=1944 (10 aprile 2015). *"Blood" Flows Without Quick Cuts*, invece, si trova all'indirizzo http://www.variety.com/2008/film/news/blood-flows-without-quick-cuts-1117980477/ (10 aprile 2015).

spettatore a un coinvolgimento empatico fuori dal comune. Quando lo stile intensificato non è legato con talento alle ragioni del contenuto – come avviene in molti film d'azione ad alto budget dove la macchina da presa spesso sembra muoversi freneticamente solo per creare interesse in uno spettatore abituato ai ritmi del montaggio televisivo[4] o, più in generale, degli svariati intrattenimenti audiovisivi domestici e mobili – l'esperienza immersiva semplicemente non ha luogo.

Essa è infatti pensabile solo se si riescono a stimolare, in un rapporto di intensa reciprocità, tanto l'identificazione primaria quanto quella secondaria, sia la percezione «incarnata» e «affettiva», per dirla con Vivian Sobchack, quanto quella cognitiva e quella inconscia che avvengono con diegesi e personaggi. Senza identificazione secondaria, non può esistere cinema narrativo. Alla luce di tali considerazioni, più che su una jullieriana incomunicabilità di fondo tra fusione e comunicazione è a nostro avviso opportuno, in termini esperienziali complessivi, prendere in considerazione il concetto di *fusione comunicativa*.

L'evidente eccesso stilistico in *The Hurt Locker* e della narrazione (oltre che della forma) in *Magnolia*, fanno delle due pellicole in questione degli emblemi delle rigogliose possibilità del cinema intensificato contemporaneo; mentre l'*incipit* di *Strange Days*, come visto nella parte centrale del capitolo dedicato a Kathryn Bigelow (vedi cap. II, paragrafo 2.4), può essere apprezzato come una sorta di metafora di quel peculiare rapporto instaurato dal migliore cinema contemporaneo intensificato con i suoi spettatori.

---

[4] I legami tra lo stile intensificato e il mezzo televisivo sono ineludibili: «I film recenti sono stati trasmessi dai *network* televisivi negli anni sessanta, via cavo o satellite negli anni settanta, e sono stati disponibili in versione home video negli anni ottanta e novanta. Dal momento che le persone ormai guardavano i film nelle loro case piuttosto che al cinema, i cineasti rimodellarono le tecniche a loro disposizione. Proporre costantemente nuove immagini attraverso il montaggio o il movimento della macchina da presa, ad esempio, può trattenere lo spettatore dal cambiare canale o dal prendere in mano una rivista. Su schermi più piccoli, il montaggio veloce è più facile da seguire e inquadrature più strette rendono meglio dei *long shots*, i quali tendono a perdere in dettaglio. La continuità intensificata è stata determinata da molti fattori […] ma la televisione è stata un'influenza molto importante». Vedi David Bordwell e Kristin Thompson, *Film Art. An Introduction* (nona edizione), New York, McGraw Hill, 2010 (1979), p. 250 (traduzione mia). Per un compendio sull'influenza della televisione nei confronti della forma filmica intensificata, vedi David Bordwell, *The Way Hollywood Tells It. Story and Style in Modern Movies*, Berkeley, University of California Press, 2006, pp. 148-151 e Geoff King, *La Nuova Hollywood. Dalla rinascita degli anni Sessanta all'era del blockbuster*, Torino, Einaudi, 2004, pp. 279-319. Bordwell in *The Way Hollywood Tells It* prova a rintracciare anche ulteriori influenze, da registi precursori a cambiamenti decisivi nei modi di produzione hollywoodiani (vedi pp. 152-157).

***Il linguaggio intensificato e i legami con la tradizione cinematografica.***

La profonda auto-coscienza (o consapevolezza) dei procedimenti narrativo-estetici, attivata in modo così disinvolto dal cinema intensificato statunitense, non può essere però considerata una novità assoluta o una rottura radicale rispetto al cinema del passato. Da questo punto di vista, infatti, le forme cinematografiche da noi indagate possono essere proficuamente considerate come una *radicalizzazione* di quelle tradizioni filmiche che, nel corso della storia del cinema, hanno fatto ricorso a processi narrativi e formali auto-riflessivi.

Per rimanere nel contesto privilegiato dalla nostra ricerca, cioè quello nordamericano, non si può ad esempio trascurare il legame tra il cinema intensificato e il cinema affermatosi negli anni quaranta e cinquanta, nell'ambito di generi come il *noir*, il *musical*, il *family melodrama* e il *woman's film*, nei quali lo stile e la narrazione iniziavano a emanciparsi dalla rigorosa concezione classica dello stile «invisibile» o della linearità temporale (vedi cap. I, nota 19 e cap. III, nota 21).

Allontanandosi per un attimo dagli Stati Uniti e approdando nel Vecchio Continente, poi, il concetto di «self-consciousness» è una componente ancor più centrale nello stile di celebri autori europei come il tedesco Max Ophüls e il francese Jean-Luc Godard o gli italiani Michelangelo Antonioni e Luchino Visconti, solo per citarne alcuni. In generale, tutta quella tradizione filmica legata al paradigma denominato da Bordwell *art cinema* (vedi cap. I, nota 30), si fonda su espedienti decisamente auto-riflessivi, fortemente contrassegnati da un'auto-coscienza di fondo.

È dunque necessario riconoscere gli innegabili legami con il passato delle tendenze formali del cinema intensificato, evitando – come auspica Bordwell in un passaggio di *The Way Hollywood Tells It* già citato nel primo capitolo – di «vedere in ogni grinza un cambiamento epocale». D'altro canto, è altrettanto inevitabile riconoscere la presenza di una indubbia radicalizzazione dei procedimenti auto-riflessivi: tale *estremizzazione* concorre a condurre lo spettatore a un'esperienza di assorbimento «eccessivo» e «immersivo», ampiamente sottovalutata da studiosi come David Bordwell e Kristin Thompson, contribuendo a stimolare la percezione corporea di chi guarda.

Questo tipo di percezione, definibile alla stregua dei fenomenologi come «incarnata», «affettiva», «tattile» o «sensoriale», rappresenta senz'altro un forte

elemento di discontinuità rispetto al cinema del passato. In tutto ciò, come ha evidenziato Jullier, hanno avuto un ruolo essenziale gli sviluppi tecnologici quali l'avvento della tecnologia Dolby e la diffusione di macchine da presa estremamente mobili e potenzialmente sempre più slegate dalla rappresentazione di un punto di vista umano (*steady-cam*, *louma* e cineprese montate su piccoli elicotteri telecomandati in grado di proporre quella che Bordwell in *The Way Hollywood Tells It*, citando in nota un saggio di David Wiener, definisce una «bird's-eye view»[5]).

Pur mantenendo una serie di legami con il cinema classico sul piano stilistico e narrativo, ampiamente dibattuti nei tre capitoli antecedenti, il cinema intensificato se ne distanzia piuttosto nettamente nella rappresentazione dello spazio e del tempo filmici (vedi la tesi argomentata da Eleftheria Thanouli in *Post-Classical Cinema*: cap. I, paragrafo 3). Da qui naturalmente anche la differenza sul piano dell'esperienza, la quale, oltre a richiedere allo spettatore uno sforzo cognitivo o di sviluppare con le vicende che si svolgono sullo schermo un processo di identificazione inconscia (legato alle dinamiche del desiderio prodotte sottotraccia dal testo filmico attraverso la propria struttura profonda), si palesa come un'esperienza fisico-sensazionale.

Anche questa stessa esperienza fisico-sensazionale, tuttavia, pur essendo senza precedenti per l'intensità del coinvolgimento che è in grado di indurre, può essere posta a confronto con esperienze proposte da tradizioni filmiche del passato. A patto, però, che ci si concentri sulla loro capacità di stimolare sensazioni forti, senza soffermarsi sulla prorompente sollecitazione di una percezione «incarnata» o «affettiva», multisensoriale e corporea.

Innanzitutto, come riconosce ampiamente lo stesso Laurent Jullier ne *Il cinema postmoderno*, esiste una similarità tra l'esperienza filmica fisico-sensazionale e quella proposta dalle avanguardie cinematografiche degli anni venti e trenta del Novecento. Nei film di Abel Gance, René Clair, Hans Richter o Viking Eggeling, ad esempio, già si riscontrava la volontà esplicita di stimolare un'esperienza sensoriale che contrastasse quella vigente nel cinema narrativo, da poco affermatosi e fondato sulla tradizione letteraria e del teatro popolare[6].

---

[5] David Bordwell, *The Way Hollywood Tells It. Story and Style in Modern Movies*, cit., p. 135. Bordwell riprende la definizione di «bird's-eye view» da David Wiener, "Bird's Eye View", «American Cinematographer» , vol. 81, n. 8, agosto 2000, pp. 92-107. Il saggio di Wiener può essere consultato online all'indirizzo http://www.theasc.com/magazine/aug00/bird/index.htm (10 aprile 2015).

[6] Per le argomentazioni dello studioso francese a tale proposito, vedi Laurent Jullier, *Il cinema postmoderno*, Torino, Kaplan, 2006, pp. 68-69 e pp. 103-115.

Allo stesso modo, è possibile rievocare il cinema primitivo seguendo la proposta teorica di Tom Gunning[7]. La ricerca condotta dallo studioso nordamericano su quello che definisce «cinema delle attrazioni» (il cinema pre-narrativo che domina la produzione all'incirca fino al 1905), per essere compresa a fondo va inserita all'interno di un contesto generale di rivalutazione delle forme filmiche dei primissimi anni della storia del cinema.

Come scrive Veronica Pravadelli ne *La grande Hollywood*,

> negli anni ottanta diventa per la prima volta visibile una gran quantità di materiali filmati dei primi anni del cinema, soprattutto grazie a programmi di archiviazione e restauro promossi dalle cineteche di tutto il mondo. Questa possibilità cambia radicalmente i modi di affrontare la forma filmica: in particolare, emerge con nuova evidenza la consapevolezza della *diversità* del cinema primitivo rispetto alla forma narrativa che domina dagli anni dieci. Il cinema dei primi anni non viene più visto, in modo deterministico, come una forma imperfetta che gradualmente si evolve verso la forma narrativa. Emerge, al contrario, l'ipotesi che il cinema primitivo sia un modo di rappresentazione specifico, nelle strutture formali e nelle pratiche della ricezione, e che, dunque debba essere indagato nella sua peculiarità[8].

Convinto che il cinema primitivo non sia definibile come narrativo imperfetto, ma rappresenti una forma compiuta provvista di un proprio paradigma che necessita di essere approfondito e studiato, Gunning nel descrivere il rapporto tra cinema primitivo e cinema narrativo introduce la fortunata opposizione tra attrazione e narrazione[9].

---

[7] Il testo a cui facciamo riferimento nell'esporre la teoria di Gunning è il breve ma denso saggio *The Cinema of Attractions: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde*, contenuto nel volume curato da Thomas Elsaesser *Early Cinema: Space, Frame, Narrative* (pp. 56-62). Un secondo scritto di grande interesse di Gunning dedicato al cinema muto, inoltre, è *An Aesthetic of Astonishment: Early Film and the (In)credulous Spectator*, pubblicato nel volume *Film Theory and Criticism* curato da Leo Baudry e Marshall Cohen (pp. 736-750, settima edizione del 2009). Un'altra teorica fondamentale del cinema pre-narrativo è Miriam Hansen, il cui lavoro è considerato a livello internazionale uno degli studi più innovativi e approfonditi sul periodo dell'*early cinema*. Cfr. in particolare Miriam Hansen, *Babele e Babilonia. Il cinema muto americano e il suo spettatore*, Torino, Kaplan, 2006. Entrambi questi due ultimi testi saranno citati nella seconda parte della conclusione, quando si affronteranno le teorie della modernità urbana nell'intento di farle dialogare con il contesto del linguaggio filmico intensificato.

[8] Veronica Pravadelli, *La grande Hollywood: stili di vita e di regia nel cinema classico americano*, Venezia, Marsilio, 2007, p. 45.

[9] Affermando con forza la natura perlopiù a-narrativa del cinema primitivo, Gunning però in *The Cinema of Attractions: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde* precisa che la componente «attrazionale» non scompare con il cinema narrativo, ma piuttosto «diventa sotterranea, si insinua in certe pratiche

Per Gunning, il «cinema delle attrazioni» è un cinema che «si fonda sulla […] propria capacità di *mostrare* qualcosa. In contrasto rispetto al cinema voyeuristico analizzato da Christian Metz, questo è un cinema esibizionista». Tale cinema instaura un rapporto con lo spettatore piuttosto divergente da quello riscontrabile nelle forme filmiche narrative impostesi definitivamente una decina di anni più tardi. Il cinema primitivo, infatti, «ostenta la propria visibilità» al fine di «sollecitare l'attenzione dello spettatore»[10]. L'obiettivo del cinema muto è quello di spronare direttamente ed esplicitamente l'interesse di chi guarda, «incitando la curiosità visiva e fornendo piacere attraverso uno spettacolo eccitante»: «l'esibizione teatrale domina sull'assorbimento narrativo, accentuando la stimolazione diretta di shock o sorpresa a scapito dello sviluppo del racconto e della creazione di un universo diegetico»[11].

Se dal punto di vista dell'investimento sulle dinamiche narrative «cinema delle attrazioni» e cinema intensificato sono con tutta evidenza agli antipodi, con il secondo che punta molto di più rispetto al primo sull'identificazione secondaria, il loro atteggiamento nei confronti del pubblico può essere in qualche misura apparentato. Avvalendosi di espedienti stilistici marcatamente auto-riflessivi (Gunning sottolinea il ricorrente uso nel cinema primitivo del *ralenti*, del *reverse-motion* o della esposizione multipla, oltre che il frequente ricorso allo sguardo in macchina), infatti, entrambi evidenziano la natura artificiale del mezzo filmico e cercano al contempo di provocare nello spettatore intense sensazioni.

In apparenza, può sembrare paradossale il confronto tra il cinema muto dei primissimi anni e il cinema intensificato, che fonda buona parte della propria esperienza immersiva sulle potenzialità avvolgenti del Dolby Surround. Eppure, sul piano dell'auto-coscienza della forma e della possibilità di incidere sulla percezione sensoriale, è utile, oltre che affascinante, riflettere in modo non banale su alcuni

---

d'avanguardia e diviene anche una componente del film narrativo, in modo più evidente in alcuni generi (come ad esempio il *musical*) che in altri» (p. 57, traduzione mia). Come nota ancora la Pravadelli ne *La grande Hollywood*, qui è ravvisabile «una convergenza importante con la proposta di Rick Altman di vedere il classico come una forma duale, in cui sono compresenti spettacolo, ovvero attrazione, e racconto» (p. 46). Tutto ciò, naturalmente, non può che rimandarci alla questione della sinergia tra narrazione e spettacolo nel cinema americano contemporaneo, ma non solo (vedi cap. I, paragrafo 1). Sulla presenza, in misura variabile, delle componenti dell'attrazione e della narrazione lungo il corso dell'intera storia del cinema narrativo, riflette anche Sandro Bernardi nell'introduzione al suo *L'avventura del cinematografo. Storia di un'arte e di un linguaggio* (cfr. pp.7-9).

[10] Tom Gunning, *The Cinema of Attractions. Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde*, in Thomas Elsaesser (a cura di), *Early Cinema. Space, Frame, Narrative*, London, BFI, 1990, p. 57 (traduzione mia).

[11] *Ibid.*, p. 58 e p. 59 (traduzione mia).

elementi di convergenza tra cinema intensificato, «cinema delle attrazioni» e cinema d'avanguardia degli anni venti e trenta (che, non a caso, si ispirò proprio alla libertà dagli obblighi narrativi del cinema primitivo).

***Il cinema nordamericano contemporaneo «de-intensificato»: Jeffrey Sconce e il «new american smart film».***

Dopo queste ultime osservazioni, importanti per inquadrare il lavoro sin qui svolto in una prospettiva storica, è necessario tornare brevemente su una questione già sollevata nella introduzione. Per quanto ai giorni nostri il cinema intensificato possa essere diffuso, non deve essere frettolosamente considerato come un sinonimo di cinema contemporaneo, essendone solo una delle sue espressioni. Infatti, una quantità decisamente non trascurabile di cinema indipendente, ma anche a medio-basso budget legato alle grandi *majors*, si avvale di stratagemmi formali lontani da quelli descritti da Bordwell.

Jeffrey Sconce nel saggio *Irony, Nihilism and the New American "Smart" Film* propone un interessante studio di una certa tendenza del cinema americano contemporaneo, da lui definita «new american smart cinema». Questa nuova forma di *art cinema*, fortemente caratterizzata sul piano narrativo da «una nuova sensibilità […] che rivela una predilezione per l'ironia, l'umorismo nero, il fatalismo, il relativismo e […] il nichilismo»[12], sul piano stilistico sembra muoversi in maniera completamente opposta rispetto al cinema intensificato da noi trattato. Sconce fa riferimento a un cinema, indipendente ma non solo, contraddistinto da uno «stile vuoto» («blank style»):

> Una delle componenti principali dello «smart film» degli anni novanta è quella che può essere definita «blank style». La parola *blank*, in questo contesto, non si riferisce all'«invisibilità» (spesso discussa in relazione al montaggio classico di Hollywood) ma può essere ricollegata a un tentativo di trasmettere la storia di un film, non importa quanto sensazionalistica, inquietante o bizzarra, attraverso una sorta di *inclinazione smorzante*[13].

[12] Jeffrey Sconce, "Irony, Nihilism and the New American 'Smart' Film", «Screen», vol. 43, n. 4, 2002, p. 350 (traduzione mia).
[13] *Ibid.*, p. 359 (traduzione mia).

L'autore si concentra, tra le altre, su opere quali *Fuga dalla scuola media* (1995), *Happiness* (1998) e *Storytelling* (2001) di Todd Solondz, *La storia di Ruth – Donna americana* (1996) e *Election* (1999) di Alexander Payne, *Cose molto cattive* (1998) di Peter Berg, *Nella società degli uomini* (1997) e *Amici & vicini* (1998) di Neil Labute e *Safe* (1995) di Todd Haynes. Per quanto queste pellicole siano spesso altamente stilizzate, prosegue Sconce,

> il loro senso di cancellazione autoriale e di «presentazione vuota» non è ottenuto mediante un finto realismo, ma attraverso una serie di scelte stilistiche attuate per rappresentare distacco, disimpegno e disinteresse. Spesso questa strategia stilistica si manifesta essenzialmente attraverso tecniche di ripresa e di montaggio. *Esaminando questi film, non si può fare a meno di essere colpiti dal frequente (persino dominante) utilizzo dei campi lunghi, di una composizione statica e di un montaggio rado. Il montaggio vivace e il movimento della macchina da presa*, così importanti nell'«art cinema» statunitense degli anni settanta, *sembrano essere stati sostituiti nello «smart cinema» degli anni novanta da una preferenza per la messa in scena statica e le inquadrature più lunghe* (corsivo mio)[14].

Evidentemente consapevole dello studio di Bordwell, Sconce scrive, in chiara opposizione rispetto alla «continuità intensificata», di una «continuità de-intensificata»:

> […] *tale trattamento stilistico è in contrasto con quello che David Bordwell ha recentemente descritto come «continuità intensificata»*. [...] *Pur nel rispetto dello spazio e del tempo classici, questa strategia spesso* de-intensifica *la continuità in una serie di tableaux statici*. Così, mentre il resto del cinema va nella direzione descritta da Bordwell di una accelerazione delle tecniche della continuità come mezzo per intensificare l'identificazione con il personaggio e il coinvolgimento con la trama, il «new smart cinema» spesso produce tensione dividendo pubblico e mondo diegetico. Non necessariamente in una qualche forma di distacco brechtiano, ma più come un mezzo per promuovere un senso di osservazione clinica (corsivo mio)[15].

L'analisi sullo *smart cinema* offerta da Sconce è molto utile ai fini del nostro discorso per chiarire che, se il linguaggio intensificato è quello prevalente (come abbiamo visto, però, di rado ne vengono sfruttate appieno le straordinarie potenzialità),

---

[14] *Ibid.* In questa sede, si è deciso di tradurre letteralmente l'originale «blank presentation» con l'espressione «presentazione vuota» (traduzione mia).
[15] *Ibid.*, p. 360 (traduzione mia).

non si può non prendere in considerazione l'esistenza di un cinema americano contemporaneo differente. Autori come ad esempio Alexander Payne, Todd Solondz, Todd Haynes, Wes Anderson (dei quali parla lo stesso Sconce), Sofia Coppola, ma anche un cineasta attivo da più di quarant'anni come Clint Eastwood, per quanto possano muoversi in direzioni eterogenee, sono tutti riconducibili a un cinema che privilegia inquadrature lunghe e in cui il coinvolgimento empatico non passa per una «sovreccitata» sinergia tra esperienza cognitivo-identificativa e fisico-sensazionale.

Tuttavia, come si diceva nel secondo capitolo riconoscendo al cinema classico e moderno differenti tipi di identificazione, sicuramente meno trascinanti o intensi ma non per questo meno efficaci o profondi (vedi paragrafo 2.4), anche tale tipo di cinema può portare a coinvolgimenti empatici di rilievo. Non bisogna infatti lasciarsi prendere dall'entusiasmo per le potenzialità del linguaggio intensificato e dimenticare quanto le pellicole «non intensificate» nella storia della settima arte abbiano avuto la forza di catturare, in modi diversi, i loro spettatori.

Un buon esempio, rimanendo nell'ambito del cinema contemporaneo, è sicuramente quello del citato Clint Eastwood: la sua filmografia a partire dalla fine degli anni ottanta è l'emblema di come un cinema minimalista, sottrattivo ed essenziale, che si oppone agli incessanti movimenti della macchina da presa, al montaggio frenetico e a un uso marcato della colonna sonora, sia comunque perfettamente in grado di instaurare con lo spettatore un notevole rapporto empatico[16].

[16] Per approfondire la poetica di Clint Eastwood, con particolare riferimento alla produzione del cineasta statunitense dalla metà degli anni ottanta, si faccia riferimento a Giulia Carluccio (a cura di), *Clint Eastwood*, Venezia, Marsilio, 2009.

# CONCLUSIONE – PARTE SECONDA

## ULTERIORI SPUNTI DI RIFLESSIONE. IL CINEMA «INTENSIFICATO» E L'ESPERIENZA DEL SOGGETTO CONTEMPORANEO: UN CINEMA «IPERMODERNO»?

### *Alcuni cenni introduttivi.*

Nella prima parte della conclusione, in cui abbiamo tirato le fila dei discorsi portati avanti sul cinema intensificato e messo in risalto l'esistenza di legami tra esso e alcune forme filmiche del passato, si è accennato a come sia possibile leggere le peculiarità espressive del nostro oggetto di studio in relazione al mondo frenetico contemporaneo. In questa seconda parte, l'obiettivo è quello di proporre alcuni elementi teorici che possano risultare utili per iniziare a sviluppare tale tema. In particolare, ci sembra stimolante esaminare le teorie della modernità urbana al fine di provare ad adattarle al contesto del linguaggio cinematografico intensificato.

Tali teorie, sviluppatesi organicamente con le prime riflessioni di Georg Simmel sul rapporto fra l'evoluzione dello spazio urbano e le condizioni di vita dell'uomo tra fine Ottocento e inizio Novecento, negli anni venti e trenta del secolo scorso sono state approfondite e declinate in relazione all'ambito cinematografico del periodo muto da Siegfried Kracauer e Walter Benjamin. I pensieri di questi ultimi, a loro volta, sono poi stati acutamente rielaborati negli anni ottanta e novanta con il fiorire degli studi cinematografici sul rapporto tra settima arte e modernità urbana, in particolare grazie al lavoro di Miriam Hansen e Tom Gunning.

Se da una parte il «cinema delle attrazioni» teorizzato da Gunning – tanto per questioni strettamente connesse al dispositivo e al contesto di proiezione, quanto in

considerazione del linguaggio esibito –, come esplicita la Hansen «rifletteva l'impatto dell'urbanizzazione e dell'industrializzazione sulla percezione umana»[1], dall'altra pare lecito accostare il cinema intensificato, per lo stile marcatamente eccessivo ma anche per alcune peculiarità della componente narrativa, alla percezione sempre più frenetica e frammentata del soggetto contemporaneo nell'epoca globale della digitalizzazione.

L'«intensificazione della vita nervosa» propria dell'esperienza umana nella metropoli di inizio Novecento di cui parla Simmel, risulta oggi ulteriormente intensificata, riconfigurandosi all'interno di un'esperienza soggettiva pervasivamente e ininterrottamente mediata dai mezzi di comunicazione digitali. Il linguaggio filmico intensificato odierno, visto da una prospettiva di omologia tra forme della nostra esperienza del mondo e forme dell'esperienza cinematografica, potrebbe dunque essere considerato nell'ambito di un'estremizzazione dell'attitudine del cinema pre-narrativo a provocare quegli *shock* percettivi di cui ha scritto per primo Benjamin.

Recentemente, a partire dal contesto filosofico franco-canadese, si sono sviluppate una serie di interessanti riflessioni sulla «ipermodernità». Il presupposto da cui partono i teorici dell'ipermoderno Gilles Lipovetsky e Sébastien Charles è che l'epoca in cui viviamo sia caratterizzata, più che da una insanabile e definitiva rottura nei confronti della modernità (come affermavano i postmoderni), da una sua forte radicalizzazione. Ne *L'ipermoderno spiegato ai bambini. Lettere sulla fine del postmoderno* (2007), Charles ingaggia fin dal titolo un esplicito confronto con il pensiero di Jean-François Lyotard esposto ne *Il postmoderno spiegato ai bambini* (1986)[2], per arrivare ad affermare che i quattro principi fondanti della modernità (l'individualismo, la democrazia, il mercato e la tecnoscienza) non sono affatto venuti meno nella contemporaneità, bensì sono stati portati agli estremi.

In questo contesto complessivo, dunque, ci sembra interessante far emergere la possibilità di definire il cinema contemporaneo intensificato come «ipermoderno», in quanto in grado di rappresentare quell'esperienza del soggetto odierno caratterizzata da

---

[1] Miriam Hansen, *Babele e Babilonia. Il cinema muto americano e il suo spettatore*, Torino, Kaplan, 2006, p. 38. La versione originale del testo, *Babel & Babylon: Spectatorship in American Silent Film* (Cambridge, Harvard University Press), è stata pubblicata nel 1991.
[2] Jean-François Lyotard, *Il postmoderno spiegato ai bambini*, Milano, Feltrinelli, 1987.

una esasperazione di diversi elementi tipici dell'esperienza moderna. Ma procediamo per gradi.

### *Cinema e modernità urbana: l'esperienza cinematografica e l'esperienza metropolitana.*

Nel breve scritto *Culto del divertimento* (1926) Siegfried Kracauer descrive la peculiare esperienza offerta dai palazzi del cinema berlinesi degli anni venti del Novecento. In essi non si esercita una ricerca di intimità o profondità, ma si mettono in mostra il richiamo superficiale, l'attrazione immediata e l'apparenza: «la caratteristica di questi teatri di massa», scrive Kracauer, «è l'*accurata magnificenza della loro esteriorità*»[3]. L'architettura assale gli spettatori mediante un «bombardamento di impressioni» e gli spazi, insieme all'arredo, sollecitano con forza i sensi di chi vi entra. Gli stessi spettacoli sono contraddistinti da una «indovinata grandiosità», connessa tanto all'eccesso di tutti gli elementi messi in gioco quanto alla complessità dell'offerta, che vede il film accanto a differenti attività extra-filmiche come le canzoni illustrate, i numeri di vaudeville o le esibizioni in cui è protagonista la lanterna magica.

L'abbondanza di stimoli e l'elaborata composizione spettacolare danno vita a quella che Kracauer chiama «l'*opera d'arte totale degli effetti*»:

> Essa si dispiega con tutti i mezzi davanti ai nostri sensi. Riflettori spandono nello spazio le loro luci, che inondano le festose decorazioni e tremolano attraverso variopinti grappoli di vetro. L'orchestra si afferma come forza autonoma, e la sua musica viene sottolineata dai 'responsori' dell'illuminazione. Ogni sensazione riceve la sua espressione sonora, il suo tono nello spettro cromatico. Un caleidoscopio ottico e acustico, al quale si unisce il gioco dei corpi sulla scena: pantomima e balletto. Finché, in ultimo, scende la bianca superficie dello schermo e gli avvenimenti del palcoscenico trapassano inavvertitamente nell'illusione a due dimensioni[4].

[3] Siegfried Kracauer, *Culto del divertimento* (1926), in Id., *La massa come ornamento*, Napoli, Prismi, 1982, pp. 79.
[4] *Ibid.*, p. 80.

Secondo l'intellettuale tedesco lo specifico «culto dell'esteriorità» che domina nei palazzi del cinema berlinesi, definito esplicitamente in apertura di saggio come «magia ottica», rispecchia fedelmente la società frammentata, confusa ed eccitata che stava emergendo attorno alla figura delle masse. Non solo le sale ma anche gli stessi film, con la loro ricerca dell'accumulo e della superficialità, rimandano direttamente al disordine della società moderna[5].

Se le arti come il teatro borghese, la pittura e la letteratura richiedevano contemplazione e concentrazione, dunque, il *variety format* caratterizzato dalla eterogeneità degli spettacoli e il contesto della proiezione del cinema muto promettevano «uno stimolo sensoriale di breve durata ma incessante, una mobilizzazione dell'attenzione dello spettatore con una serie discontinua di attrazioni, shock e sorprese», come scrive Miriam Hansen nell'influente *Babele e Babilonia. Il cinema muto americano e il suo spettatore*. Tale tipo di ricezione, osserva la studiosa statunitense, «fu molto presto percepito come una forma specificatamente moderna di soggettività» in quanto rappresentava l'esperienza umana nella metropoli industrializzata[6].

Di ciò era perfettamente consapevole anche Walter Benjamin, che ne *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* (1936), in un centrale passaggio presente in nota, afferma: «Il cinema risponde a certe profonde modificazioni del complesso appercettivo – modificazioni che nell'ambito della esistenza privata sono subite da ogni passante immerso nel traffico cittadino […]»[7]. In sintonia con Kracauer, Benjamin riflette sul carattere «diversivo» della settima arte (inteso come agli antipodi della possibilità di stimolare un'attività contemplativa), concentrandosi però più su questioni legate all'apparato di riproduzione cinematografico. Egli è infatti interessato alla «qualità tattile» del cinema, che si fonda su un ininterrotto «mutamento dei luoghi dell'azione e delle inquadrature, che investono il fruitore a scatti. «Il flusso associativo

---

[5] È opportuno sottolineare che per Kracauer il cinema, nel momento in cui inizia a dirigersi verso una forma classica, avvicinandosi a spettacoli organici legati a modalità tradizionali di ricezione artistica, finisce per perdere la sua efficacia, comprimendo la magia ottica in un'unità codificata e cessando di porsi «come scopo un divertimento che riveli il disordine invece di nasconderlo» (*Ibid.*, p. 84).

[6] Miriam Hansen, *Babele e Babilonia*, cit., p. 38.

[7] Walter Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* (1936), in Id., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa*, Torino, Einaudi, 2000, pp. 55-56.

di colui che osserva» le immagini cinematografiche «viene subito interrotto dal loro mutare» ed è su questo che «si basa l'effetto di shock del film», strettamente interconnesso alla concezione benjaminiana della settima arte come «dinamite dei decimi di secondo»: è proprio «in virtù della sua struttura tecnica», continua il teorico tedesco, che «il film riesce a liberare l'effetto di shock fisico»[8].

Se Kracauer e Benjamin focalizzano la loro attenzione su aspetti legati, rispettivamente, al contesto di proiezione e alla ontologia del mezzo di riproduzione filmico, Tom Gunning nei suoi studi si concentra anche su questioni formali come l'opposizione tra attrazione e narrazione e una serie di espedienti stilistici auto-riflessivi (vedi Conclusione – Parte Prima). Proprio il rapporto tra stile filmico e *shock*, come si espliciterà più avanti, sarà un elemento centrale per riflettere sulla relazione tra cinema intensificato ed esperienza quotidiana del soggetto contemporaneo.

Tutte le considerazioni sin qui esposte, a partire da quelle di Kracauer e Benjamin, poi riprese e sviluppate dalla Hansen e da Gunning, sono da cogliere in un rapporto di stretta interconnessione con le riflessioni sviluppate da Georg Simmel ne *Le metropoli e la vita dello spirito* (1903).

L'esistenza dell'abitante della metropoli per Simmel è contraddistinta da una «intensificazione della vita nervosa», vale a dire da una costante esposizione agli stimoli che provengono da se stesso ma soprattutto dall'esterno. Nella varietà e nel ritmo della vita sociale, professionale ed economica, il contesto metropolitano crea nell'individuo le condizioni psicologiche che il sociologo descrive come «l'accumularsi veloce di immagini cangianti», «il contrasto brusco che si avverte entro ciò che si abbraccia in uno sguardo» o «il carattere inatteso di impressioni che si impongono all'attenzione»[9]. Questi stimoli hanno un carattere aggressivo e per l'essere umano è dunque fondamentale difendersi da essi, riducendoli e depotenziandoli, al fine di mantenere un equilibrio mentale.

---

[8] *Ibid.*, pp. 43-44. Per la concezione del cinema come «dinamite dei decimi di secondo», vista da Benjamin in relazione alla nozione di «inconscio ottico», cfr. pp. 40-42. Sulla natura del film come incessante scorrere di immagini, da cogliere in rapporto al mutamento continuo del mondo moderno, hanno riflettuto anche i teorici della fotogenia e in particolare Jean Epstein, il quale nel saggio *Ingrandimento* (1921) concepisce il cinema come una «sorgente di energia nervosa»: un concetto, questo, molto vicino a quello di *shock* elaborato da Benjamin poco più di un decennio dopo. Cfr. Jean Epstein, *Ingrandimento* (1921), in Giovanna Grignaffini (a cura di), *Sapere e teorie del cinema. Il periodo del muto*, Bologna, Editrice Clueb, 1989, pp. 175-180.

[9] Georg Simmel, *Le metropoli e la vita dello spirito* (1903), Roma, Armando Editore, 1995, p. 36.

A tal proposito Benjamin nel saggio *Di alcuni motivi in Baudelaire* (1939)[10], in cui elabora più a fondo il concetto di *shock* introdotto ne *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità*, richiama la teoria dello «schermo di protezione» formulata in *Al di là del principio di piacere* (1920) da Sigmund Freud. In questo scritto, che connette le nozioni di piacere e dispiacere rispettivamente alla diminuzione e all'aumento di eccitazione presente nella vita psichica individuale, il padre della psicoanalisi descrive come l'essere umano, sotto l'assiduo impatto degli stimoli esterni, formi sulla propria superficie una sorta di «corteccia» in grado di resistere a tali stimoli e ridurre così la quantità di eccitazione[11].

Se questa sorta di «scudo antistimolo» permette agli uomini di attenuare i continui assalti della metropoli, allora da questa prospettiva per Tom Gunning è possibile spiegare l'emersione, nel campo degli intrattenimenti di fine Ottocento e inizio Novecento, della necessità di produrre energie estetiche più intense capaci di penetrare lo scudo e colpire lo spettatore. In tal modo, specifica lo studioso in *An Aesthetic of Astonishment: Early Film and the (In)credulous Spectator* (1989), si può reputare lo *shock* «non soltanto una modalità di esperienza moderna, ma anche una strategia di una moderna estetica dello stupore»[12].

Le teorie e i concetti richiamati fino a questo momento evidenziano la vicinanza, come scrive Ben Singer in *Melodrama and Modernity: Early Sensational Cinema and Its Context* (2001)[13], tra alcuni rilevanti fattori formali e spettatoriali propri del cinema del periodo muto – che produce impressioni forti, mobilità e subitaneità – e la natura dell'esperienza metropolitana[14]. Singer inoltre sottolinea come nel *serial-queen melodrama* degli anni dieci, genere in cui le protagoniste sono delle eroine mascolinizzate che affrontano una molteplicità di pericoli, possa essere rintracciata una sorta di omologia anche tra dinamiche narrative e logica della modernità urbana.

---

[10] Walter Benjamin, *Di alcuni motivi in Baudelaire* (1939), in *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, Torino, Einaudi, 1995, pp. 89-130.

[11] Vedi Sigmund Freud, *Al di là del principio di piacere* (1920), in *Opere 1917-1923. L'Io e l'Es e altri scritti*, vol. 9, Torino, Bollati Boringhieri, 1986, pp. 193-249.

[12] Tom Gunning, *An Aesthetic of Astonishment: Early Film and the (In)credulous Spectator*, in Leo Baudry e Marshall Cohen (a cura di), *Film Theory and Criticism* (settima edizione), New York, Oxford University Press, 2009, p. 749.

[13] Ben Singer, *Melodrama and Modernity: Early Sensational Cinema and Its Context*, New York, Columbia University Press, 2001.

[14] Riguardo alle teorie della modernità applicate alle forme filmiche di cui si è detto, un importante punto di riferimento bibliografico è costituito da *L'occhio del Novecento. Cinema, esperienza, modernità* di Francesco Casetti (Milano, Bompiani, 2005). In particolare, cfr. pp. 181-227.

Infatti, Veronica Pravadelli ne *La grande Hollywood* nota che «popolato di incidenti, cambiamenti e movimenti continui, suspense, fughe e inseguimenti, incendi e allagamenti, secondo Singer il *serial-queen* è una versione estetica della quotidianità urbana, fatta di eccessive stimolazioni sensoriali»[15].

Questa teoria sarà uno degli spunti che verranno ripresi più avanti nella considerazione del rapporto che è possibile cogliere tra forme del cinema contemporaneo intensificato ed esperienza del soggetto nell'odierna quotidianità. Per sviluppare una simile riflessione, però, è prima necessario affrontare alcuni aspetti che contraddistinguono il nostro presente. Ed è in questo contesto che rientrano le teorie della ipermodernità.

***La contemporaneità come modernità eccessiva: il concetto di «ipermoderno».***

Negli ultimi quindici anni circa sono stati avanzati diversi termini per nominare il presente. Si pensi alla «metamodernità» di Anthony Giddens, alla «ultramodernità» di Marcel Gauchet e Yves-Charles Zarka o anche alla «seconda modernità» di Ulrich Beck; concetti che hanno in comune il medesimo approccio di fondo: quello di evocare non un altrove della modernità ma una sua radicalizzazione. Sebbene essi testimonino tutti la stessa intuizione, il termine «ipermodernità» – proposto *in primis* da Gilles Lipovetsky in *Les temps hypermodernes* (2004)[16] e poi approfondito da Sébastien Charles (che ha collaborato anche al volume di Lipovetsky) ne *L'ipermoderno spiegato ai bambini* (2007) – appare il più adeguato a rendere il carattere eccessivamente moderno della nostra epoca. Ciò sarebbe testimoniato, nota lo stesso Charles, anche dalla recente ripresa della parola «iper» in differenti forme: ipertesto, iperlegame, iperterrorismo, iperpotenza, e così via.

La tesi centrale che attraversa il lavoro di Charles mira a mettere in discussione la stessa idea che vi sia stato un periodo postmoderno, se con esso si intende un momento storico caratterizzato da un abbandono definitivo della modernità. Uscire dalla

[15] Veronica Pravadelli, *La grande Hollywood: stili di vita e di regia nel cinema classico americano*, Venezia, Marsilio, 2007, pp. 55-56.
[16] Gilles Lipovetsky e Sébastien Charles, *Les temps hypermodernes*, Paris, Grasset, 2004. Del testo esiste una versione tradotta in inglese dal titolo *Hypermodern Times* (Cambridge-Malden, Polity Press, 2005).

modernità significherebbe infatti rompere con i suoi quattro fondamentali principi costitutivi, quali in sintesi l'«estendersi della logica individualista», la «democratizzazione dello spazio pubblico», l'«economia di mercato» e la «razionalizzazione tecnica del mondo»[17].

Tali principi, al contrario, sono per il filosofo canadese ancora presenti e non è possibile affermare che la postmodernità li abbia delegittimati. Difatti, per quanto gli ultimi due (il mercato e la tecnoscienza) siano oggi fortemente criticati e abbiano fatto nascere delle diffidenze al loro riguardo, nel caso del mercato non sembra esservi un modello economico alternativo credibile in grado di rimpiazzarlo, solo delle limitazioni d'ordine politico ed una migliore redistribuzione appaiono necessarie; nel caso della tecnoscienza, nessuno mette in questione la legittimità delle ricerche e delle scoperte scientifiche, anche se pare importante dare loro un inquadramento etico.

Per ciò che riguarda la democrazia, nonostante possano essere contestati certi suoi svolgimenti o modalità, nella cultura occidentale non ci si oppone alla sua esistenza. In quanto ai diritti dell'uomo, intesi come conseguenza del patto sociale elaborato da Thomas Hobbes nel *Leviatano* e visti in stretta connessione con il principio della logica individualista, Charles invece afferma che, con tutte le eccezioni del caso, essi non sono mai stati altrettanto celebri e non hanno mai avuto un simile consenso come oggi.

L'era dell'ipermodernità è allora definibile come «una *modernità radicale* caratterizzata dall'esacerbazione e dall'intensificazione della logica moderna». Un tale fenomeno può essere ad esempio facilmente osservato a livello economico, «con un mercato che si globalizza sempre più e si sviluppa in maniera esponenziale» sino a influenzare i luoghi più remoti del pianeta; ma anche sul piano scientifico, in particolare nel campo della biotecnologia, «dove la nozione stessa di umanità è revocata in dubbio per via di possibili clonazioni di esseri umani»[18].

Inoltre, l'ipermodernità è una modernità sprovvista di qualsivoglia illusione. Se infatti «la modernità si riservava di fornire una finalità positiva ai suoi eccessi e di presentare un avvenire glorioso che vantava un'umanità riconciliata con se stessa, la scomparsa delle ineguaglianze e dello sfruttamento» e il ruolo esclusivamente benefico

[17] Per la descrizione nel dettaglio dei principi nominati, si veda Sébastien Charles, *L'ipermoderno spiegato ai bambini. Lettere sulla fine del postmoderno*, Davide Miccione a cura di, Acireale-Roma, Bonanno, 2009, p. 34.
[18] *Ibid.*, pp. 35-36.

del progresso tecnico, l'ipermodernità si presenta al contrario «come una modernità estrema priva di qualsiasi senso trascendente funzionante a pieno regime»[19].

Dal punto di vista di Charles, dunque, non è sul bilancio che la postmodernità si è sbagliata, bensì sulla rottura che credeva di instaurare con la modernità. Pur riconoscendo l'acutezza di parte delle diagnosi postmoderne, infatti, egli nega con forza l'assioma lyotardiano in base al quale la scomparsa di alcune grandi narrazioni o metanarrazioni possa essere sufficiente per parlare di una liquidazione del progetto moderno: il fatto che la modernità non sia andata incontro alle attese che ha alimentato non può essere un indicatore della sua obsolescenza. Questa è per Charles un'idea relativamente povera e che non rende giustizia alla «ipercomplessità» della società contemporanea, sia essa considerata a livello sociale, economico, politico o culturale.

Si può anche non essere persuasi da alcune delle argomentazioni avanzate dal filosofo canadese – qui riproposte molto sinteticamente – e avere un'opinione più sfumata o differente circa il pensiero postmoderno, ma l'ipotesi secondo cui per molti aspetti stiamo vivendo un'epoca definibile come ipermoderna, in quanto contraddistinta da una serie di elementi tipici della modernità portati agli estremi, sembra piuttosto convincente. Cos'è il nostro tempo, in fondo, se non una radicalizzazione di quella logica moderna del perpetuo mutamento di ogni cosa di cui era persuaso Simmel?

### *Cinema e ipermodernità digitale: le forme filmiche intensificate e l'esperienza del soggetto contemporaneo.*

Quella dell'ipermodernità può risultare una nozione teorica piuttosto utile per riflettere sull'esperienza del soggetto nella metropoli odierna: un'esperienza sempre più frenetica e convulsa in cui gli *shock* percettivi di Benjamin, il «bombardamento di impressioni» di Kracauer, l'«intensificazione della vita nervosa» di Simmel, sono portati ad un considerevole livello di esacerbazione, in un mondo in cui la nostra vita quotidiana è costantemente accompagnata da – e si articola mediante – onnipresenti mezzi di comunicazione digitali.

Come nota Simone Arcagni in *Oltre il cinema. Metropoli e media* (2010), ai giorni nostri si assiste, in modo analogo a quanto accaduto a cavallo fra gli scorsi due secoli,

[19] *Ibid.*, p. 36.

«a uno sviluppo dell'ambiente urbano, del moltiplicarsi dei punti di vista, di una scienza in grado di velocizzare la comunicazione e rendere a portata di tutti esperienze visive nuove»[20]. Il cinema, ovvero il risultato della scopicità propria della modernità, è però ormai solo uno degli elementi della nuova scopicità che sta progressivamente prendendo forma, frutto di un processo di intensificazione che ha inglobato il cinema (ma anche la televisione) come modello e contenitore di temi, forme e immaginari; e che mediante continue «rimediazioni», per dirla con Jay David Bolter e Richard Grusin[21], produce un panorama mediale digitalizzato assai complesso e sfaccettato.

In un simile contesto, la più vistosa differenza tra la metropoli moderna e quella contemporanea è che quest'ultima è al contempo reale e virtuale. Anche la Parigi di cui scriveva Benjamin, osserva ancora Arcagni, «era mappata, situata in una geografia virtuale, oggetto di vedute panoramiche, ma oggi si tratta di una vera e propria sovrapposizione di reale e virtuale, un modello che si propone sempre più privo di soluzioni di continuità»[22]. Il reale viene investito dall'esplosione di una molteplicità di immagini, nel contesto di un «sistema di virtualità diffusa in cui, nella pratica quotidiana, reale e virtuale dialogano strettamente in maniera continua ed erodono l'uno i confini dell'altro»[23].

In una tale dimensione si parla dunque di *locative media*, che sono *mobile and networked*, vale a dire portatili e connessi alla rete (gli *smartphone* e i *tablet*): dispositivi in grado attraverso la tecnologia GPS di localizzare se stessi e di proiettarsi nello spazio indicando luoghi e persone, inserendosi in una mappa virtuale che riproduce la realtà e che segna la posizione degli utenti. Il tutto, naturalmente, attraverso la rete: basti pensare alle possibilità offerte da Google Earth, Google Maps e alla loro funzione integrata Street View. Lo spazio così «diviene virtualmente percorribile e identificabile, e gli spostamenti urbani sono sempre più un incrocio tra luoghi reali e percorsi virtuali»[24].

---

[20] Simone Arcagni, *Oltre il cinema. Metropoli e media*, Torino, Kaplan, 2010, p. 7.
[21] Per il concetto di «rimediazione» si faccia riferimento a Jay David Bolter e Richard Grusin, *Remediation: Understanding New Media*, Cambridge, MIT Press, 1999. In particolare, vedi pp. 2-84. Il volume è stato già citato per i concetti di «immediacy» e «hypermediacy», discussi a proposito della peculiare rappresentazione dello spazio e del tempo filmici propria del cinema intensificato (vedi cap. I, paragrafo 3 e capitolo II, paragrafo 3.1). Se si vuole consultare la versione italiana del testo di Bolter e Grusin, invece, cfr. pp. 27-116.
[22] Simone Arcagni, *Oltre il cinema*, cit., p. 10.
[23] *Ibid.*, p. 42.
[24] *Ibid.*, p. 49.

È in questo peculiare ambito «iperurbano», in cui si deve prendere in considerazione ad esempio anche la diffusione degli *urban screen*, che va indagato il nuovo sguardo metropolitano. Tutte le possibilità offerte dalle nuove tecnologie digitali di schermi, portatili e non, modificano radicalmente la percezione delle grandi città: ne consegue un'esperienza alimentata da un'esplosione di *shock* e caratterizzata da livelli di intensità esponenzialmente accresciuti rispetto all'esperienza possibile nella Berlino di Simmel e Kracauer o nella Parigi di Benjamin.

Detto brevemente dell'esperienza del soggetto nella metropoli odierna attraverso il lavoro di Arcagni[25], se si considera il fondamentale ruolo svolto dai mezzi di comunicazione digitali nell'orientare la nostra percezione quotidiana – basti pensare anche solo alla pervasività del mezzo televisivo o, ancor di più in questi anni duemila, a quel camaleontico, onnicomprensivo e ampiamente diffuso contenitore di immagini in movimento che è Internet –, appare ragionevole affermare che l'esperienza di *shock* nel mondo contemporaneo, per quanto certamente più intensa nelle metropoli che altrove, riguardi ormai una parte ben più consistente della popolazione mondiale.

Di ciò si rende conto già nel 1995 Paolo Jedlowski, sociologo che nell'introduzione all'edizione italiana de *Le metropoli e la vita dello spirito*, riflettendo sull'attualità del pensiero simmeliano scrive che, nonostante dal 1903 siano cambiate molte cose nel mondo e nel nostro rapporto con esso, «i tratti dell'esperienza descritta da Simmel non sembrano mutati in modo sostanziale: è piuttosto l'intero spazio sociale che sembra progressivamente modellarsi sul carattere artificiale, intellettualizzato, concentrato, anonimo e stimolante all'eccesso della metropoli simmeliana»[26]. Il notevole sviluppo dei media digitali cui oggi assistiamo ha dunque radicalizzato l'intensità dell'esperienza del soggetto metropolitano, estendendo però l'«intensificazione della vita nervosa» anche al soggetto extra-metropolitano.

Arrivati a questo punto, viene allora spontaneo chiedersi quali siano i mezzi attraverso cui il cinema contemporaneo può essere in grado di rappresentare una tale esperienza del soggetto nel contesto ipermoderno digitalizzato.

---

[25] I discorsi dello studioso italiano sulla «medializzazione» della metropoli contemporanea, come d'altronde egli stesso dichiara esplicitamente, si rifanno soprattutto a tre autorevoli lavori: *Window Shopping. Cinema and the Postmodern* di Anne Friedberg (Berkeley, University of California Press, 1993), *La città dei bits. Spazi, luoghi e autostrade informatiche* di William J. Mitchell (Milano, Electa, 1997) e *Atlante delle emozioni: in viaggio tra arte, architettura e cinema di Giuliana Bruno* (Milano, Bruno Mondadori, 2006).

[26] Paolo Jedlowski, *Introduzione*, in Georg Simmel, *Le metropoli e la vita dello spirito*, cit., p. 26.

La risposta è connessa proprio ad una serie di diffuse modalità espressive del cinema intensificato. Da una parte, le figure dello stile proposte da Bordwell di cui si è già ampiamente detto (vedi in particolare cap. I, paragrafo 2); dall'altra, una rispettiva intensificazione che riguarda la componente narrativa secondo due prospettive differenti: la prima concerne la disarticolazione di un intreccio che tende con decisione a smarcarsi da uno sviluppo cronologico e lineare; la seconda ha invece a che fare con il peculiare incedere eccessivo della trama.

Lo stile febbrile proprio del cinema intensificato, anche solo per le inquadrature che si susseguono sempre più velocemente e per i movimenti di macchina assai frequenti e ampi, oltre che rapidi, può essere a buon diritto considerato una rappresentazione espressiva delle maggiori concitazione e frenesia che dominano le vite dei soggetti contemporanei. Dunque, è a nostro avviso possibile pensare lo stile intensificato in relazione all'«effetto di shock fisico» e alla stessa concezione benjaminiana del cinema come «dinamite dei decimi di secondo».

Pur essendo ben più vigorosi rispetto a quelli del cinema delle attrazioni, gli *shock* percettivi delle forme filmiche intensificate hanno subito in qualche modo un'evoluzione: la loro peculiarità infatti è quella di non essere più legati a doppio filo al contesto della distrazione; essi infatti sono inseriti all'interno di una struttura narrativa ben codificata in cui lo spazio per la contemplazione non viene affatto trascurato (si faccia riferimento, a tal proposito, alla insostenibilità dell'opposizione narrazione/spettacolo di cui si è a più riprese discusso: vedi in particolare cap I., paragrafo 1).

Ma passiamo ora brevemente alla seconda e alla terza modalità – entrambe legate alla componente narrativa – con le quali il cinema intensificato può essere visto in relazione alla natura del mondo che ci circonda. Come esposto in precedenza, Kracauer vedeva una forte omologia tra la natura degli spettacoli offerti dai palazzi berlinesi degli anni venti e la struttura disordinata della società moderna. Assumendo l'affascinante prospettiva kracaueriana, è interessante notare come la struttura sempre più caotica, convulsa, nonché di difficile decifrabilità del mondo ipermoderno digitale e globalizzato, possa essere colta nella forma narrativa di quei film contemporanei che prediligono la frammentazione e lo sviluppo non lineare, a episodi o con continui salti in avanti e indietro nel tempo (questo tipo di «narrazioni modulari» sono analizzate

approfonditamente da Allan Cameron in *Modular Narratives in Contemporary Cinema*: vedi cap. I, paragrafo 3). Ma si pensi anche ai numerosi film corali prodotti in questi ultimi anni, che ontologicamente presuppongono una frammentazione dello spazio e del tempo e un'apertura alla complessità del mondo e alle molteplici relazioni tra eventi, persone e luoghi, anche molto lontani tra loro, che ne caratterizzano lo svolgimento (per il concetto di «network narratives», vedi cap. II, paragrafo 2).

La diegesi del cinema «sovreccitato», come abbiamo definito in alcune occasioni il nostro oggetto di studio, ci offre poi un ulteriore spunto di riflessione circa la messa in forma per immagini dell'esperienza del soggetto odierno. Se infatti per Ben Singer lo sviluppo serrato del *plot* del *serial-queen melodrama* rappresentava una versione estetica della quotidianità urbana degli anni dieci, allora le trame del cinema contemporaneo d'azione incentrate su continui colpi di scena, ribaltamenti di prospettive e una incessante atmosfera di *suspense* che segue un ritmo forsennato, potrebbero a buon diritto essere esaminati secondo una logica di omologia tra l'incedere spasmodico della narrazione del cinema intensificato e il ritmo convulso dell'esistenza degli abitanti *in primis* metropolitani, ma non solo (vedi l'analisi di *The Hurt Locker* proposta nei paragrafi 3 e 3.1 del secondo capitolo).

Data la vastità degli argomenti affrontati in queste poche pagine conclusive, è necessario sottolineare che le osservazioni proposte – ancor più quelle finali sul cinema intensificato pensato in connessione con le forme dell'esperienza soggettiva – sono da considerarsi come suggestioni e spunti di riflessione. Il legame tra il linguaggio del cinema contemporaneo e le configurazioni dell'esperienza del soggetto nell'epoca globale e ipermoderna della digitalizzazione, infatti, ci sembra un campo di indagine meritevole di ulteriori approfondimenti.

# BIBLIOGRAFIA


Giaime Alonge e Giulia Carluccio, *Il cinema americano contemporaneo*, Roma-Bari, Laterza, 2015.

Paul Thomas Anderson, *Foreword*, in David Thompson, *Altman on Altman*, London, Faber and Faber, 2006; trad. it. *Prefazione*, in David Thompson, *Altman racconta Altman*, Milano, Kowalski, 2007.

Lucilla Albano, *Il secolo della regia. La figura e il ruolo del regista nella storia del cinema*, Venezia, Marsilio, 2004.

Rick Altman, "Dickens, Griffith, and Film Theory Today", «The South Atlantic Quarterly», vol. 88, n. 2, primavera 1989.

Simone Arcagni, *Il postmoderno di Jullier*, in Laurent Jullier, *Il cinema postmoderno*, Torino, Kaplan, 2006.

Simone Arcagni, *Oltre il cinema. Metropoli e media*, Torino, Kaplan, 2010.

Ana Maria Bahiana, "Interview with Kathryn Bigelow", «Cinema Papers», n. 86, gennaio 1992.

Kathryn Bigelow, *Autoritratto di Kathryn Bigelow*, in Anna Praderio, *Ragazze vincenti. L'ascesa al potere delle donne a Hollywood*, Il Castoro, Milano, 1997.

Jennifer M. Barker, *The Tactile Eye: Touch and the Cinematic Experience*, Berkeley, University of California Press, 2009.

Raymond Bellour, *L'analyse du film*, Paris, Éditions Albatros, 1979; trad. it. *L'analisi del film*, Torino, Kaplan, 2005.

Walter Benjamin, "L'œuvre d'art à l'epoque de sa reproducion mécanisée", «Zeischrift für Sozialforschung», vol. 5, n. 1, 1936; trad. it. *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, in Id., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa*, Torino, Einaudi, 2000.

Walter Benjamin, "Über einige Motive bei Baudelaire", «Zeischrift für Sozialforschung», vol. 8, nn. 1-2, 1939; trad. it. *Di alcuni motivi in Baudelaire*, in *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, Torino, Einaudi, 1995.

Sandro Bernardi, *L'avventura del cinematografo. Storia di un'arte e di un linguaggio*, Venezia, Marsilio, 2007.

Paolo Bertetto (a cura di), *L'interpretazione dei film*, Venezia, Marsilio, 2003.

Paolo Bertetto, *L'analisi interpretativa. «Mulholland Drive» e «Una femme mariée»*, in Id. (a cura di), *Metodologie di analisi del film*, Roma-Bari, Laterza, 2006.

Paolo Bertetto (a cura di), *Metodologie di analisi del film*, Roma-Bari, Laterza, 2006.

Paolo Bertetto, *Lo specchio e il simulacro. Il cinema nel mondo diventato favola*, Milano, Bompiani, 2007.

Jay David Bolter e Richard Grusin, *Remediation: Understanding New Media*, Cambridge (Massachusetts), MIT Press, 1999; trad. it. *Remediation: competizione e integrazione tra media vecchi e nuovi*, Milano, Edizioni Guerini e Associati, 2002.

David Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, Madison, The University of Wisconsin Press, 1985.

David Bordwell, *Historical Poetics of Cinema*, in Robert Barton Palmer (a cura di), *The Cinematic Text: Methods and Approaches*, New York, AMS Press, 1989.

David Bordwell, "Intensified Continuity: Visual Style in Contemporary American Film", «Film Quarterly», vol. 55, n. 3, 2002.

David Bordwell, *The Way Hollywood Tells It. Story and Style in Modern Movies*, Berkeley, University of California Press, 2006.

David Bordwell, *Mutual Friends and Chronologies of Chance*, in Id., *Poetics of Cinema*, New York, Routledge, 2008.

David Bordwell, *"Blood" Flows Without Quick Cuts*, in «Variety», 7 febbraio 2008, http://www.variety.com/2008/film/news/blood-flows-without-quick-cuts-1117980477/ (10 aprile 2015).

David Bordwell, *Hands (and Faces) Across the Table*, in «David Bordwell's Website on Cinema», 13 febbraio 2008, http://www.davidbordwell.net/blog/2008/02/13/hands-and-faces-across-the-table/ (10 aprile 2015).

David Bordwell e Kristin Thompson, *Film Art. An Introduction* (sesta edizione), New York, McGraw Hill, 2001; trad. it. *Cinema come arte. Teoria e prassi del film*, Milano, Il Castoro, 2003.

David Bordwell e Kristin Thompson, *Film Art. An Introduction* (nona edizione), New York, McGraw Hill, 2009.

David Bordwell, Janet Staiger e Kristin Thompson, *The Classical Hollywood Cinema. Film Style and Mode of Production to 1960*, New York, Columbia University Press, 1985.

Edward Branigan, *Narrative Comprehension and Film*, London-New York, Routledge, 1992.

Giuliana Bruno, *Atlas of Emotion: Journeys in Art, Architecture, and Film*, London-New York, Verso, 2002; trad. it. *Atlante delle emozioni: in viaggio tra arte, architettura e cinema*, Milano, Bruno Mondadori, 2006.

Warren Buckland, *A Close Encounter with «Raiders of the Lost Ark»: Notes on Narrative Aspects of the New Hollywood Blockbuster*, in Steve Neale e Murray Smith (a cura di), *Contemporary Hollywood Cinema*, London-New York, Routledge, 1998.

Warren Buckland (a cura di), *Film Theory and Contemporary Hollywood Movies*, London-New York, Routledge, 2009.

Warren Buckland (a cura di), *Puzzle Films. Complex Storytelling in Contemporary Cinema*, Chichester-Malden, Wiley-Blackwell, 2009.

Warren Buckland (a cura di), *Hollywood Puzzle Films*, New York, Routledge, 2014.

Allan Cameron, *Modular Narratives in Contemporary Cinema*, Basingstoke, Palgrave MacMillan, 2008.

Giulia Carluccio, *Emozioni originarie. Prima del cinema classico, dentro il cinema classico*, in Giulia Carluccio e Federica Villa (a cura di), *Il corpo del film: scritture, contesti, stile, emozioni*, Roma, Carocci, 2006.

Giulia Carluccio, *Scritture della visione. Percorsi nel cinema muto*, Torino, Kaplan, 2006.

Giulia Carluccio (a cura di), *Clint Eastwood*, Venezia, Marsilio, 2009.

Giulia Carluccio (a cura di), *America oggi. Cinema, media, narrazioni del nuovo secolo*, Torino, Kaplan, 2014.

Michela Carobelli, "Kathryn Bigelow, l'etica della visione", «Close-Up», n. 10, ottobre-dicembre 2000.

Michela Carobelli, *Kathryn Bigelow. La compagnia degli angeli: percorsi e sogni di una regista americana*, Genova, Le Mani, 2005.

Francesco Casetti, *Teorie del cinema. 1945-1990*, Milano, Bompiani, 1993.

Francesco Casetti, *L'occhio del Novecento. Cinema, esperienza, modernità*, Milano, Bompiani, 2005.

Francesco Casetti, "L'esperienza filmica e la ri-locazione del cinema", «Fata Morgana», vol. 2, n. 4, 2008.

Francesco Casetti, "Ritorno alla madrepatria. La sala cinematografica in un'epoca post-mediatica", «Fata Morgana», vol. 3, n. 8, 2009.

Sébastien Charles, *L'hypermoderne expliqué aux enfants: correspondance 2003-2006*, Montréal, Liber, 2007; trad. it. *L'ipermoderno spiegato ai bambini. Lettere sulla fine del postmoderno*, Davide Miccione a cura di, Acireale-Roma, Bonanno, 2009.

Alessandra De Luca, "*Magnolia*", «Segnocinema», vol. 20, n. 103, giugno 2000.

Giorgio De Vincenti, *Il concetto di modernità nel cinema*, Parma, Pratiche, 1993.

Giorgio De Vincenti, *Moderno e postmoderno: dagli indici stilistici alle pratiche di regia*, in Giuseppe Petronio e Massimiliano Spanu (a cura di), *Postmoderno?*, Roma, Gamberetti Editrice, 1999.

Wheeler Winston Dixon, *Twenty-Five Reasons Why It's All Over*, in Jon Lewis (a cura di), *The End of Cinema As We Know It: American Film in the Nineties*, New York, New York University Press, 2001.

K. J. Donnelly, *The Classical Film Score Forever?: «Batman», «Batman Returns» and Post-Classical Film Music*, in Steve Neale e Murray Smith (a cura di), *Contemporary Hollywood Cinema*, London-New York, Routledge, 1998.

Raymond Durgnat, "Out of the Looking Glass, or a Phantasmagoric Mirror for England", «Monthly Film Bulletin», vol. 601, febbraio 1984.

Thomas Elsaesser, "Tales of Sound and Fury. Observations on the Family Melodrama", «Monogram», n. 4, 1972; trad it. *Storie di rumore e di furore. Osservazioni sul melodramma familiare*, in Alberto Pezzotta (a cura di), *Forme del melodramma*, Roma, Bulzoni, 1992.

Thomas Elsaesser, *Melodramma e "temporalità"*, in Vito Zagarrio (a cura di), *Studi americani. Modi di produzione a Hollywood dalle origini all'era televisiva*, Venezia, Marsilio, 1994.

Thomas Elsaesser, *Specularity and Engulfment. Francis Ford Coppola and «Bram Stoker's Dracula»*, in Steve Neale e Murray Smith (a cura di), *Contemporary Hollywood Cinema*, London-New York, Routledge, 1998.

Thomas Elsaesser, *The Mind-Game Film*, in Warren Buckland (a cura di), *Puzzle Films. Complex Storytelling in Contemporary Cinema*, Chichester-Malden, Wiley-Blackwell, 2009.

Thomas Elsaesser e Warren Buckland, *Studying Contemporary American Film: A Guide to Movie Analysis*, London, Arnold, 2002; trad. it. *Teoria e analisi del film americano contemporaneo*, Milano, Bietti, 2010.

Thomas Elsaesser e Malte Hagener, *Filmtheorie. Zur Einführung*, Hamburg, Junius, 2007; trad. it. *Teoria del film. Un'introduzione*, Torino, Einaudi, 2009.

Jean Epstein, "Grossissement", «Promemoir», nn. 1-2, febbraio-marzo 1921; trad. it. *Ingrandimento* (1921), in Giovanna Grignaffini (a cura di), *Sapere e teorie del cinema. Il periodo del muto*, Bologna, Editrice Clueb, 1989.

Ruggero Eugeni, *Grave Danger. Il design dell'esperienza*, in Maria Pia Pozzato e Giorgio Grignaffini (a cura di), *Mondi seriali. Percorsi semiotici nella fiction*, Milano, RTI, 2008.

Ruggero Eugeni, *Introduzione. Soggetto, senso, emozioni: lavorare sul film, ancora*, in Giulia Carluccio e Federica Villa (a cura di), *Dentro l'analisi: soggetto, senso, emozioni*, Torino, Kaplan, 2008.

Anne Friedberg, *Window Shopping. Cinema and the Postmodern*, Berkeley, University of California Press, 1993.

Umberto Galimberti, *Dizionario di Psicologia*, Torino, UTET, 1992.

Patrick Goldstein, *The New New Wave*, in «Los Angeles Times», 12 dicembre 1999, http://articles.latimes.com/1999/dec/12/entertainment/ca-42968 (11 marzo 2015).

Tom Gunning, *The Cinema of Attractions. Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde*, in Thomas Elsaesser (a cura di), *Early Cinema. Space, Frame, Narrative*, London, BFI, 1990.

Tom Gunning, *An Aesthetic of Astonishment: Early Film and the (In)credulous Spectator*, in Leo Baudry e Marshall Cohen (a cura di), *Film Theory and Criticism* (settima edizione), New York, Oxford University Press, 2009.

Miriam Hansen, *Babel & Babylon: Spectatorship in American Silent Film*, Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press, 1991; trad. it. *Babele e Babilonia. Il cinema muto americano e il suo spettatore*, Torino, Kaplan, 2006.

Neil Harris, *Humbug: the Art of P.T. Barnum*, Chicago, University of Chicago Press, 1981.

Jim Hillier (a cura di), *American Independent Cinema: A Sight and Sound Reader*, London, British Film Institute, 2001.

Chris Holmlund (a cura di), *American Cinema of the 1990s: Themes and Variations*, New Brunswick, Rutgers University Press, 2008.

Paolo Jedlowski, *Introduzione*, in Georg Simmel, *Le metropoli e la vita dello spirito* (1903), Roma, Armando Editore, 1995.

Henry Jenkins, *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*, New York, New York University Press, 2006; trad. it. *Cultura convergente*, Milano, Apogeo, 2007.

Deborah Jermyn e Sean Redmond, *Hollywood Transgressor: The Cinema of Kathryn Bigelow*, in Id. (a cura di), *The Cinema of Kathryn Bigelow: Hollywood Transgressor*, London-New York, Wallflower Press, 2003.

Deborah Jermyn e Sean Redmond (a cura di), *The Cinema of Kathryn Bigelow: Hollywood Transgressor*, London-New York, Wallflower Press, 2003.

Laurent Jullier, *L'écran post-moderne. Un cinéma de l'allusion e du feu d'artefice*, Paris, L'Harmattan, 1997; trad. it. *Il cinema postmoderno*, Torino, Kaplan, 2006.

Peter Keough (a cura di), *Kathryn Bigelow: Interviews*, Jackson, University Press of Mississippi, 2013.

Geoff King, *Spectacular Narratives: Hollywood in the Age of the Blockbuster*, London, I.B. Tauris, 2000.

Geoff King, *The New Hollywood Cinema: An Introduction*, London, I.B. Tauris, 2002; trad. it. *La Nuova Hollywood. Dalla rinascita degli anni Sessanta all'era del blockbuster*, Torino, Einaudi, 2004.

Geoff King, *American Independent Cinema*, London, I.B. Tauris, 2005; trad. it. *Il cinema indipendente americano*, Torino, Einaudi, 2006.

Geoff King, *Indiewood, USA: Where Hollywood Meets Independent Cinema*, London-New York, I.B. Tauris, 2009.

Siegfried Kracauer, *Theory of Film. The Redemption of Physical Reality*, New York, Oxford University Press, 1960; trad. it. *Teoria del film*, Milano, Il Saggiatore, 1962.

Siegfried Kracauer, *Kult der Zerstreuung* (1926), in *Das Ornament der Masse*, Frankfurt, Suhrkamp Verlag, 1963; trad. it. *Culto del divertimento*, in *La massa come ornamento*, Napoli, Prismi, 1982.

Jacques Lacan, *Le stade du miroir comme formateur de la fonction du je* (1949), in *Écrits*, Édition du Seuil, Paris, 1966; trad. it. *Lo stadio dello specchio come formatore della funzione dell'io*, in Id., *Scritti*, vol. I, Torino, Einaudi, 1974.

Christina Lane, “From *The Loveless* to *Point Break*: Kathryn Bigelow’s Trajectory in Action”, «Cinema Journal», n. 37, 1998.

Christina Lane, *Feminist Hollywood: From «Born in Flames» to «Point Break»*, Detroit, Wayne State University Press, 2000.

Christina Lane, *The «Strange Days» of Kathryn Bigelow and James Cameron*, in Deborah Jermyn e Sean Redmond (a cura di), *The Cinema of Kathryn Bigelow: Hollywood Transgressor*, London-New York, Wallflower Press, 2003.

Christina Lane, *Magnolia*, Chichester-Malden, Wiley-Blackwell, 2011.

Jon Lewis (a cura di), *The End of Cinema As We Know It: American Film in the Nineties*, New York, New York University Press, 2001.

Gilles Lipovetsky e Sébastien Charles, *Hypermodern Times*, Cambridge-Malden, Polity Press, 2005.

Jean-François Lyotard, *Le postmoderne expliqué aux enfants: correspondance 1982-1985*, Paris, Galilée, 1986; trad. it. *Il postmoderno spiegato ai bambini*, Milano, Feltrinelli, 1987.

Richard Maltby e Ian Craven, *Hollywood Cinema: An Introduction*, Oxford, Blackwell, 1995.

Lev Manovich, *The Language of New Media*, Cambridge (Massachusetts), MIT Press, 2001; trad. it. *Il linguaggio dei nuovi media*, Milano, Olivares, 2002.

Laura Marks, *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*, Durham, Duke University Press, 2000.

Adrian Martin, "*Mise ed scène* is Dead, or the Expressive, the Excessive, the Technical and the Stylish", «Continuum», vol. 5, n. 2, 1992.

Brian Massumi, *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*, Durham, Duke University Press, 2002.

Enrico Menduni, *I media digitali. Tecnologie, linguaggi, usi sociali*, Roma-Bari, Laterza, 2007.

Enrico Menduni e Vito Zagarrio (a cura di), *Rivoluzioni digitali e nuove forme estetiche*, numero monografico di «Imago. Studi di cinema e media», n. 3, 2011.

Christian Metz, *Le signifiant imaginaire. Psychanalyse et cinéma*, Paris, Union générale d'éditions, 1977; trad. it. *Cinema e psicanalisi* (seconda edizione), Venezia, Marsilio, 2006.

William J. Mitchell, *City of Bits. Space, Place and the Infobahn*, Cambridge (Massachusetts), MIT Press, 1995; trad. it. *La città dei bits. Spazi, luoghi e autostrade informatiche*, Milano, Electa, 1997.

Jason Mittell, "Narrative Complexity in Contemporary American Television", «The Velvet Light Trap», n. 58, inverno 2006.

Antonio Monda, *La magnifica illusione. Un viaggio nel cinema americano*, Roma, Fazi, 2007.

James Mottram, *The Sundance Kids: How the Mavericks Took Back Hollywood*, London, Faber and Faber, 2006.

Laura Mulvey, "Visual Pleasure and Narrative Cinema", «Screen», vol. 16, n. 3, autunno 1975; trad. it. "Piacere visivo e cinema narrativo", «nuova dwf», n.8, luglio 1978.

Laura Mulvey, “Afterthoughts on Visual Pleasure and Narrative Cinema Inspired by King Vidor’s *Duel in the Sun* (1946)”, «Framework», nn. 15-17, 1981; trad. it. “Le ambiguità dello sguardo”, «Lapis», n. 7, marzo 1990.

Giona A. Nazzaro e Fabrizio Liberti, *Kathryn Bigelow*, in Giona A. Nazzaro, *Interview: Conversazioni intorno al cinema*, Santhià, Grafica Santhiatese, 2000.

Angela Ndalianis, *Neo-Baroque Aesthetics and Contemporary Entertainment*, Cambridge (Massachusetts), MIT Press, 2004.

Steve Neale e Murray Smith (a cura di), *Contemporary Hollywood Cinema*, London-New York, Routledge, 1998.

Mark Olsen, *Singing in the Rain*, in Jim Hillier (a cura di), *American Independent Cinema: A Sight and Sound Reader*, London, British Film Institute, 2001.

Elliot Panek, “The Poet and the Detective: Defining the Psychological Puzzle Film”, «Film Criticism», vol. 31, nn. 1-2, 2006.

John Patterson, *Magnolia Maniac*, in «The Guardian», 10 marzo 2000, http://www.theguardian.com/film/2000/mar/10/culture.features (30 marzo 2015).

Veronica Pravadelli, “Postmoderno e nuova spettatorialità”, «Bianco & Nero», nn. 550-551, marzo 2004-gennaio 2005.

Veronica Pravadelli, *Moderno/Postmoderno. Elementi per una teoria*, in Bruno Torri (a cura di), *Nuovo cinema (1965-2005). Saggi in onore di Lino Micciché*, Venezia, Marsilio, 2005.

Veronica Pravadelli, *Feminist Film Theory e Gender Studies*, in Paolo Bertetto (a cura di), *Metodologie di analisi del film*, Roma-Bari, Laterza, 2006.

Veronica Pravadelli, *La grande Hollywood: stili di vita e di regia nel cinema classico americano*, Venezia, Marsilio, 2007.

Jonathan Rayner, *The Cinema of Michael Mann: Vice and Vindication*, London-New York, Wallflower Press, 2013.

David N. Rodowick, *The Virtual Life of Film*, Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press, 2007; trad. it. *Il cinema nell'era del virtuale*, Milano, Olivares, 2008.

Mark Salisbury, "Hollywood's Macho Woman? Kathryn Bigelow Talks to Mark Salisbury", «The Guardian», 21 novembre 1991.

Barry Salt, *Film Style and Technology: History and Analysis*, London, Starword, 1992.

Barry Salt, *The Shape of 1999: The Stylistics of American Movies at the End of the Century*, in Warren Buckland (a cura di), *Film Theory and Contemporary Hollywood Movies*, London-New York, Routledge, 2009.

Steven M. Sanders, Aeon J. Skoble e R. Barton Palmer (a cura di), *The Philosophy of Michael Mann*, Lexington (Kentucky), University Press of Kentucky, 2014.

James Schamus, *To the Rear of the Back End: The Economics of Independent Cinema*, in Steve Neale e Murray Smith (a cura di), *Contemporary Hollywood Cinema*, London-New York, Routledge, 1998.

Jeffrey Sconce, "Irony, Nihilism and the New American 'Smart' Film", «Screen», vol. 43, n. 4, 2002.

Gianluca Sergi, *The Dolby Era. Film Sound in Contemporary Hollywood*, Manchester-New York, Manchester University Press, 2004.

Steven Shaviro, *The Cinematic Body*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1993.

Steven Shaviro, *"Straight from the Cerebral Cortex": Vision and Affect in «Strange Days»*, in Deborah Jermyn e Sean Redmond (a cura di), *The Cinema of Kathryn Bigelow: Hollywood Transgressor*, London-New York, Wallflower Press, 2003.

Georg Simmel, "Die Großstädte und das Geistesleben", «Jahrbuch der Gehe-Stiftung», vol. 9, 1903; trad. it. *Le metropoli e la vita dello spirito*, Roma, Armando Editore, 1995.

Ben Singer, *Melodrama and Modernity: Early Sensational Cinema and Its Context*, New York, Columbia University Press, 2001.

Gavin Smith, *"Momentum and Design": Interview with Kathryn Bigelow*, in Deborah Jermyn e Sean Redmond (a cura di), *The Cinema of Kathryn Bigelow: Hollywood Transgressor*, London-New York, Wallflower Press, 2003.

Murray Smith, *Theses on the Philosophy of Hollywood History*, in Steve Neale e Murray Smith (a cura di), *Contemporary Hollywood Cinema*, London-New York, Routledge, 1998.

Vivian Sobchack, *The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience*, Princeton, Princeton University Press, 1992.

Vivian Sobchack, *Carnal Thoughts. Embodiment and Moving Image Culture*, Berkeley, University of California Press, 2004.

Robyn J. Stilwell, *Breaking Sound Barriers: Bigelow's Soundscapes from «The Loveless» to «Blue Steel»*, in Deborah Jermyn e Sean Redmond (a cura di), *The Cinema of Kathryn Bigelow: Hollywood Transgressor*, London-New York, Wallflower Press, 2003.

Wanda Strauven (a cura di), *The Cinema of Attractions Reloaded*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2006.

Eleftheria Thanouli, "Post-Classical Narration: A New Paradigm of Contemporary Cinema", «New Review of Film and Television Studies», vol. 4, n. 3, dicembre 2006.

Eleftheria Thanouli, *Post-Classical Cinema: An International Poetics of Film Narration*, London, Wallflower Press, 2009.

Kristin Thompson, *Storytelling in the New Hollywood: Understanding Classical Narrative Technique*, Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press, 1999.

Sharon Waxman, *Rebels on the Backlot: Six Mavericks Directors and How They Conquered the Hollywood Studio System*, New York, Harper Perennial, 2006.

David Wiener, "Bird's Eye View", «American Cinematographer» , vol. 81, n. 8, agosto 2000.

Linda Williams, *Discipline and Fun: Psycho and Postmodern Cinema*, in Christine Gledhill e Linda Williams (a cura di), *Reinventing Film Studies*, London, Arnold, 2000.

Vito Zagarrio (a cura di), *Studi americani: modi di produzione a Hollywood dalle origini all'era televisiva*, Venezia, Marsilio, 1994.

Vito Zagarrio, *La grande* mall *dell'immaginario. Il cinema di Quentin Tarantino*, in Id. (a cura di), *Quentin Tarantino*, Venezia, Marsilio, 2009.