

UD1 – LEZIONE B

GLI ASPETTI NARRATIVI E TECNICI DEL CINEMA

Nella lezione precedente si è appurato come, da un punto di vista storico, la sorte del cinema sia stata (e continui ad essere tuttora) la *fiction*, il racconto. Oggi, invece, analizzeremo in maniera più approfondita gli aspetti narrativi e tecnici del cinema. Quando si parla di racconto, il primo elemento da prendere in considerazione è indubbiamente la figura del narratore filmico, figura che ha catturato l'attenzione e l'interesse di molti studiosi del cinema. Basti pensare, ad esempio, agli studi sul narratore condotti da Francesco Casetti, il quale, nella sua teoria dell'«enunciazione cinematografica», dà al narratore l'appellativo di 'enunciatore'. Per comprendere a pieno il complesso rapporto tra l'entità narrante e gli spettatori può esserci d'aiuto partire dagli studi di François Jost, che ha coniato a tal proposito il termine di ocularizzazione.

L'ocularizzazione teorizzata da Jost è definibile come «la relazione che si instaura tra ciò che la macchina da presa (o l'istanza narrante) mostra e ciò che si presume il personaggio veda». Partendo da tale definizione, Jost passa poi a distinguere due casi principali:

- un'ocularizzazione zero (cioè, a racconto non ocularizzato), che si osserva quando l'immagine è data direttamente senza passare attraverso un personaggio. Lo sguardo dello spettatore, in questo caso, raggiunge in modo diretto e senza intermediazione le immagini del film che si dipanano davanti ai suoi occhi.
- si ha, invece, un'ocularizzazione interna quando la macchina da presa (vale a dire, l'entità narrante) si identifica con l'occhio di un personaggio: in questo secondo caso, ciò che lo spettatore vede coincide con quello che vede un singolo personaggio del film. Si tratta di quella tipologia di sguardo comunemente definita nel linguaggio tecnico 'soggettiva'. L'ocularizzazione interna, a sua volta, viene poi definita 'primaria' quando l'immagine contiene in sé le tracce che rimandano allo sguardo da cui è prodotta, ciò avviene per esempio quando essa suggerisce, mediante deformazioni ottiche, che la visuale è quella di un personaggio ubriaco,

stordito, miope, ecc.; oppure quando l'immagine è mobile, traducendo in questo modo la visione di un personaggio che si sta muovendo. Si ha, invece, un'"ocularizzazione interna secondaria" quando la visione soggettiva si presenta meno evidente: come quando si ricorre, ad esempio, al principio del raccordo di sguardo, che pone in relazione due immagini distinte, identificanti rispettivamente la fonte visiva (il personaggio nell'atto di guardare) e l'oggetto del suo sguardo. Un esempio di tale ocularizzazione può essere rintracciato in quei dialoghi in cui il montaggio ci fa vedere alternativamente le immagini dei due interlocutori, mostrandoci ciascuno dei due come presumibilmente appare agli occhi dell'altro.

Oltre al narratore, un altro aspetto estremamente rilevante nel racconto cinematografico è costituito dagli spazi e da come essi vengono rappresentati: la rappresentazione di uno spazio, infatti, tende sempre ad assumere un significato. Innanzitutto, va osservato che il carattere basilare attribuito e attribuibile allo spazio cinematografico è la sua potenziale illusorietà. Molto spesso, ad esempio, nel primo cinema americano (all'incirca dagli anni Trenta agli anni Cinquanta del secolo scorso) gli spazi esterni venivano ricostruiti e girati nei teatri di posa. Il cinema operava quindi un'illusione nei confronti dello spettatore, inducendolo a credere di avere davanti agli occhi uno spazio esterno, in realtà fittizio e artificiale. Un'illusione altrettanto consistente poteva essere giocata anche a un livello spazio-temporale. Grazie al montaggio, infatti, nei film vediamo spesso svolgersi nello stesso spazio azioni che sono state invece riprese a migliaia di chilometri di distanza.

Il secondo carattere dello spazio cinematografico è quello della sua valenza simbolica. A tal proposito, una delle contrapposizioni maggiormente sfruttate in ambito cinematografico è senza dubbio quella tra spazi chiusi e spazi aperti. Ne *La voce nella tempesta* (*Wuthering Heights*, 1939) di William Wyler, classico melodramma filmico, tratto dal romanzo *Cime tempestose* di Emily Brontë, i luoghi aperti, la brughiera e la collina, sede dapprima dei giochi infantili dei due protagonisti e poi dei loro incontri amorosi, rappresentano lo spazio idilliaco della serenità e dell'amore che unisce i due giovani innamorati: uno spazio in grado

persino di annullare la disparità sociale che divide i due protagonisti. Al contrario i luoghi chiusi (in specie le due case in cui i protagonisti si trovano a vivere) rappresentano la società e le sue leggi costrittive, che osteggiano il libero esplicarsi dei sentimenti.

L'ultimo elemento che prenderemo in considerazione oggi concerne l'aspetto temporale. A tal riguardo, occorre sin da subito operare una distinzione indispensabile tra 'storia' e 'racconto'. Per 'storia' s'intende la storia raccontata nel film, concetto che può essere paragonato alla 'fabula' della letteratura. Per 'racconto', al contrario, s'intende il 'discorso' filmico così come esso si presenta a noi spettatori e che, pertanto, può essere accostato all'"intreccio" letterario. Tempo della 'storia' e tempo del 'racconto' si presentano quindi come le due scale temporali imprescindibili in un film: esse sono legate tra loro da rapporti assai variegati e totalmente variabili da film a film.

Adattato da Michele Guerra, *Storia e critica del cinema*, Università di Parma (Corso Blended)