



Università
Ca' Foscari
Venezia
Facoltà
di Lettere
e Filosofia

Corso di Laurea
in
Storia delle Arti e
Conservazione dei Beni Artistici

Prova finale di Laurea

Shock, inganno, spaesamento.
L'incipit filmico e il
disorientamento visivo.

Relatore

Prof.ssa Valentina Carla Re

Correlatore

Prof.ssa Stefania Portinari

Laureando

Ottavia Ganga

Matricola 831269

Anno Accademico

2011/2012

A Francesco

INDICE

Introduzione	7
--------------	---

CAPITOLO PRIMO

Soglia, confine, limite.

Introduzione al concetto di incipit: significato, valore e funzioni.

1.1	Il problema dell'inizio	14
1.2	La cornice di un'opera	17
1.3	Le soglie	23
	1.3.1 Punto di contatto	29
1.4	Lunghezza e limiti	35
1.5	Le funzioni	39
1.6	I modi dell'inizio	50
	1.6.1 Strutture-tipo	55
1.7	Buio in sala, inizia il film	65
1.8	L'entrata nella finzione	68
1.9	L'incipit cinematografico	70
1.10	I titoli di testa	74

CAPITOLO SECONDO

Incipit shock, inganno, spaesamento.

Percezioni e reazioni dello spettatore destabilizzato.

2.1.	Premessa	85
2.2	Lo shock della percezione	88
2.3	Shock visivo	91
	<i>Dancer in the Dark</i> di Lars von Trier	93
	<i>Fargo</i> di Joel e Ethan Coen	106
	<i>Sin City</i> di Robert Rodriguez	116
	<i>Pulp Fiction</i> di Quentin Tarantino	125
	<i>Halloween</i> di John Carpenter	133
2.4	Dissociazioni. Il contrasto tra visivo e sonoro	153
	<i>Profondo Rosso</i> di Dario Argento	154
	<i>Il Divo</i> di Paolo Sorrentino	161
	<i>Ultimo tango a Parigi</i> di Bernardo Bertolucci	170
2.5	Film dentro il film	190
	<i>Blow Out</i> di Brian De Palma	195
	<i>Omicidio a luci rosse</i> di Brian De Palma	206
	<i>Scream 4</i> di Wes Craven	218

Bibliografia	238
Filmografia	241
Risorse on-line	245

INDICE DELLE IMMAGINI

Figg. 1-6:	<i>Dancer in the Dark</i> , L. von Trier (2000).	141
Figg. 7-8:	<i>West Side Story</i> , J. Robbins e R. Wise (1961).	143
Figg. 9-12:	<i>Fargo</i> , J. e E. Coen (1996).	144
Figg. 13-18:	<i>Sin City</i> , R. Rodriguez (2005).	146
Figg. 19-22:	<i>Pulp Fiction</i> , Q. Tarantino (1994).	149
Figg. 23-28:	<i>Halloween</i> , J. Carpenter (1978).	151
Figg. 29-32:	<i>Profondo Rosso</i> , D. Argento (1975).	181
Figg. 33-38:	<i>Il Divo</i> , P. Sorrentino (2008).	183
Figg. 39-47:	<i>Ultimo tango a Parigi</i> , B. Bertolucci (1972).	185
Figg. 48-53:	<i>Blow Out</i> , B. De Palma (1981).	231
Figg. 54-57:	<i>Omicidio a luci rosse</i> , B. De Palma (1985).	233
Figg. 58-63:	<i>Scream 4</i> , W. Craven (2011).	235

INTRODUZIONE

Incipit, dal latino *incipĕre*, cominciare.

*Nei codici, parola iniziale della formula che si poneva di solito al principio di un'opera o di una sua parte, con indicazioni riguardo al titolo e al nome dell'autore. Nell'uso filologico e bibliografico, le parole iniziali di un testo.*¹

L'incipit nel lessico comune definisce l'inizio, l'avvio, il punto di partenza per la creazione di un'opera, ma i significati che si possono attribuire a questa parola e soprattutto ai molteplici e differenti usi che di essa vengono fatti, sono evidentemente molto più estesi. Riuscire a tracciare i confini dell'incipit è un'operazione molto delicata; in letteratura si potrebbe parlare della prima riga o del primo capitolo di un romanzo, in pittura del bozzetto che precede un quadro o delle prime pennellate di colore impresse sulla tela, l'incipit di un'opera teatrale potrebbe configurarsi nelle prime note dell'ouverture e infine nel mondo cinematografico l'esordio potrebbe essere rappresentato dalle prime immagini diegetiche o dai titoli di testa.

In ogni caso, di qualsiasi campo artistico si parli, l'azione del cominciare qualcosa, del dare vita alla propria opera presuppone un momento cruciale, un'operazione faticosa e difficile per chi la crea, per il suo autore.

Eccomi dunque giunta al "mio" momento cruciale, quello che Italo Calvino definisce come il luogo dove abbiamo la possibilità di esprimere tutto in tutti i modi possibili ma dobbiamo arrivare a dire una sola cosa in un determinato

¹ G. Devoto, G. C. Oli, *Dizionario della lingua italiana*, Firenze, Le Monnier, 1990.

modo.² Da dove cominciare, quindi, quando l'argomento della propria indagine è l'inizio? Come affrontare la partenza quando il foglio è ancora bianco e siamo consapevoli che essa rappresenta il momento decisivo per la buona riuscita del nostro lavoro?

Ho deciso di costruire il mio incipit partendo dalla semplice spiegazione degli interessi da cui la mia ricerca deriva, dei motivi che l'hanno originata, plasmata e portata a termine. La decisione di scegliere come oggetto del mio lavoro di tesi l'incipit cinematografico è scaturita in primo luogo da una passione personale che da sempre nutro per il mondo del cinema e in secondo luogo perché ritengo che l'incipit, inteso come luogo in cui il film prende avvio e si presenta allo spettatore, sia un momento dell'esperienza della visione che, purtroppo ancora oggi, molti di noi trascurano e tralasciano. Il pubblico, spesso distratto o semplicemente ancora non consapevole di trovarsi già all'interno del film, non presta, alle prime immagini proiettate sullo schermo o alla sequenza dei titoli di testa, l'attenzione che questa parte della pellicola si meriterebbe. L'incipit del film rappresenta infatti il momento d'incontro tra la storia e lo spettatore, un luogo di fondamentale importanza nel quale il film si autopresenta e contemporaneamente ci fornisce le informazioni determinanti per definire il genere a cui esso appartiene, per avere un'anticipazione del tipo di vicenda che racconta e per garantire una corretta comprensione della storia. Si configura inoltre come il momento privilegiato in cui si stabilisce il "patto di fiducia" tra narrazione e spettatore e in corrispondenza del quale il pubblico viene preso per mano e accompagnato per tutta la durata del film.

Insomma, una corretta interazione con quanto proposto dall'incipit e un buon grado di attenzione sono gli ingredienti necessari per godere di una completa, corretta e soddisfacente esperienza cinematografica.

² I. Calvino, *Lezioni americane: sei proposte per il prossimo millennio*, Milano, Mondadori, 1993, p. 137.

Detto ciò, il mio lavoro si propone, oltre che di dare una definizione al termine incipit, di studiarne le funzioni principali e di analizzare le varie modalità con cui esso si presenta al pubblico di lettori e spettatori, anche di affrontare come lo studio più propriamente letterario della questione dell'inizio possa quasi nella totalità dei casi riguardare anche il mondo cinematografico. Per quanto riguarda il cinema ho ritenuto interessante dare un taglio specifico alla mia ricerca e occuparmi, tra gli altri, di quegli incipit cinematografici che attraverso l'uso di particolari suoni, immagini, colori e ambientazioni riescono in qualche modo a disturbare lo spettatore creando effetti di shock.

Il risultato concreto degli obiettivi che mi sono posta è stata la creazione di un lavoro che presentasse una prima parte relativa ad una trattazione più generale del concetto di incipit che partisse dalla tradizione letteraria per poi giungere a quella cinematografica e una seconda parte dedicata all'analisi di alcune pellicole i cui incipit potessero fungere da esempi utili alla comprensione degli effetti traumatizzanti e disorientanti che spesso l'esordio può sortire. Ho voluto discutere alcuni inizi che, contrariamente a quello che la loro funzione ultima imporrebbe loro di fare, ovvero informare, guidare e accompagnare lo spettatore nel cammino della visione, agiscono in maniera diametralmente opposta, quindi sono responsabili di un forte shock, di un trauma percettivo o di un totale disorientamento.

Il mio lavoro, quindi, si costituisce di due capitoli. Il primo, più teorico, affronta l'incipit studiando il significato che nel tempo ha assunto in letteratura, le funzioni a cui deve assolvere per essere considerato tale, la lunghezza e i limiti e i modelli tradizionali in cui solitamente si configura. Un'ultima parte è dedicata più specificatamente alla definizione di incipit cinematografico, allo studio delle parti che lo compongono (titoli di testa,

logomorphing, pre-credit sequence, colonna sonora) e al compito delicato di “ancoraggio” che svolge nei confronti dello spettatore.

Nel secondo capitolo, invece, la trattazione teorica lascia il posto ad un’analisi dell’incipit filmico, realizzata attraverso lo studio di alcune pellicole esemplificative. In primo luogo ho voluto premettere che il mio interesse è rivolto verso quegli incipit che risultano essere disturbanti per lo spettatore, ho individuato tre diversi tipi di shock e ad ognuno di essi ho accompagnato l’analisi di alcune pellicole che ho ritenuto potessero esemplificare nella maniera più esaustiva le caratteristiche del caso. Per la categoria dello shock visivo ho preso in considerazione gli incipit dei film *Dancer in the Dark* (Lars von Trier 2000), *Fargo* (Joel e Ethan Coen 1996), *Sin City* (Robert Rodriguez 2005), *Pulp Fiction* (Quentin Tarantino 1994) e *Halloween* (John Carpenter 1978); per quanto riguarda lo shock prodotto dalle dissociazioni tra visivo e sonoro ho analizzato gli esordi di *Profondo Rosso* (Dario Argento 1975), *Il Divo* (Paolo Sorrentino 2008) e *Ultimo tango a Parigi* (Bernardo Bertolucci 1972); infine per lo shock iniziale di tipo interpretativo, proveniente dall’uso della strategia del film nel film, ho scelto i casi di *Blow Out* (Brian De Palma 1981), *Omicidio a luci rosse* (Brian De Palma 1985) e *Scream 4* (Wes Craven 2011).

Il corpus di film selezionati, per un totale di undici pellicole, è interamente riconducibile all’epoca contemporanea. Ho voluto concentrare il mio lavoro di analisi filmica in un ambito di produzione più recente in quanto la mia riflessione ha mantenuto fin dall’inizio un carattere più teorico che storiografico e quindi il mio interesse ultimo è sempre stato quello di fornire delle esemplificazioni utili a comprendere le problematiche che il mio lavoro si poneva. Io stessa provengo da studi più propriamente artistici che cinematografici, non ho avuto una formazione specifica nell’ambito del cinema e ho ritenuto più efficace e se vogliamo più utile ai fini comunicativi e

di comprensione adottare per la mia ricerca un corpus di film che fossero più conosciuti e condivisibili. Il mio percorso di studi mi ha portata a sviluppare un interesse trasversale per la contemporaneità e a rinforzare le mie conoscenze riguardo questo periodo di produzione artistica che, sia nell'ambito della storia dell'arte che in quello della storia del cinema, ha portato avanti un inesorabile processo di rielaborazione, ripresa, richiamo, citazione e integrazione di tutti quei concetti, quelle regole e quegli elementi che sono stati propri della classicità. Questo per giustificare il fatto che, a prescindere dalla mia scelta di occuparmi di cinema contemporaneo, che è stata dettata da un mio interesse e da una mia volontà personale, ritengo che il cinema della contemporaneità contenga in sé molti richiami a elementi della tradizione e un'interessante dose di aspetti innovativi e potenti dal punto di vista comunicativo e che quindi rappresenti materiale più che valido per un'analisi di espressione e contenuto come quella esposta nel mio lavoro. Durante il periodo di ideazione e stesura della tesi mi sono trovata a interagire con un corpo bibliografico davvero consistente ed eterogeneo. Avevo ingenuamente creduto che lo "stato dell'arte" riguardante l'incipit come momento d'inizio letterario e cinematografico si componesse di un numero meno cospicuo di opere rispetto a quelle di cui sono venuta a conoscenza e ho potuto studiare. Proprio perché ho trovato la letteratura sull'incipit già abbastanza completa, ho deciso, di concentrarmi su territori meno esplorati e rivolgere la mia attenzione verso quegli inizi insoliti che procedevano in direzione contraria a quelli che erano i precetti e le regole che avevo appreso dalla lettura dei testi; quegli inizi che invece di mettere a proprio agio lo spettatore e guidarlo nella storia, lo spaventano, lo traumatizzano e confondono la sua normale capacità di comprensione e interpretazione delle immagini. Ho deciso che la strada che volevo

intraprendere era quella che andava verso lo studio e l'analisi di questi particolari tipi di esordio e ho fatto dell'incipit "shock" il tema della mia tesi. Per quanto concerne la metodologia e i riferimenti bibliografici tramite i quali ho costruito e sviluppato il mio lavoro è stata mia premura costruire un primo capitolo con caratteristiche introduttive, informative ed esplicative del concetto di incipit e per farlo ho cercato di individuare fin da subito le definizioni del termine e gli usi che di esso si fanno in letteratura e cinema; per il mio lavoro iniziale ho consultato e studiato testi più specificatamente dedicati all'incipit letterario, tra i quali di fondamentale aiuto e importanza per la stesura della mia ricerca sono stati senza dubbio *Gli inizi difficili* di Andrea Del Lungo, *Cominciare e finire* appendice alle *Lezioni Americane* di Italo Calvino e *Soglie* di Gérard Genette. Dalla lettura di questi volumi ho potuto apprendere quanto sia delicata l'operazione di iniziare un'opera, quali siano le caratteristiche, i limiti, le regole e le consuetudini tramite le quali un incipit letterario possa definirsi tale e assolvere alle proprie funzioni. Per la parte cinematografica invece, tra i molti libri riguardanti la tematica dell'incipit filmico e dei titoli di testa che ho consultato, i più utili, direi anzi indispensabili, per una buona riuscita del lavoro sono stati il saggio di Roger Odin *L'entrata dello spettatore nella finzione*, il volume a cura di Valentina Re e Veronica Innocenti *Limina/Le soglie del film*, il testo di Fabio Carlini *Popcorn Time, l'arte dei titoli di testa* e la trattazione specifica della strategia del film nel film che occupa l'omonimo paragrafo del libro di Christian Metz *L'enunciazione impersonale o il luogo del film*. Attraverso lo studio di questo materiale sono riuscita a ricostruire il ruolo fondamentale e attivo dello spettatore nell'entrata nella finzione, in relazione alle informazioni visive, cromatiche e sonore che sono contenute nella sequenza dei titoli di testa e dell'incipit.

Ho imparato leggere le immagini diegetiche sezionandone significato, forma, estetica, messaggio e forza comunicativa cercando di creare un percorso di analisi, un repertorio di immagini, lettere, colori e suoni che, senza alcuna pretesa di esaustività, potesse trasformarsi in uno strumento utile e pratico da cui poter attingere.

CAPITOLO PRIMO

SOGLIA, CONFINE, LIMITE.

INTRODUZIONE AL CONCETTO DI INCIPIT: SIGNIFICATO, VALORE E FUNZIONI.

1.1 Il problema dell'inizio

Il Coniglio Bianco si mise gli occhiali. "Da dove devo iniziare, vostra Maestà?" domandò. "Inizia dall'inizio" rispose il Re con gravità, "poi vai avanti fino alla fine: quindi ti fermi".
LEWIS CARROLL, *Alice in Wonderland*.

Cominciare qualcosa è un momento davvero cruciale. È il momento di prendere una decisione, di fare una scelta: "ci è offerta la possibilità di dire tutto, in tutti i modi possibili; e dobbiamo arrivare a dire una cosa in un modo particolare."³

Il punto di partenza, quindi, rappresenta un momento fondamentale per chi scrive: "il distacco dalla potenzialità illimitata e multiforme per incontrare qualcosa che ancora non esiste ma che potrà esistere solo accettando dei limiti e delle regole."⁴

Fino ad un secondo prima che la penna si posi sul foglio di carta o il nostro dito tocchi una lettera della tastiera, abbiamo tutto l'intero mondo a nostra

³ Ivi.

⁴ Ivi.

disposizione; inteso come universo di esperienze, sentimenti, valori, memorie e potenzialità. Il compito dello scrittore è estrarre da questo mondo, un racconto, una storia, un sentimento, una parola.

Abbiamo a disposizione tutti i linguaggi: quelli elaborati dalla letteratura, gli stili in cui si sono espressi civiltà e individui nei vari secoli e paesi, e anche i linguaggi elaborati dalle discipline più varie, finalizzati a raggiungere le più varie forme di conoscenza: e noi vogliamo estrarne il linguaggio adatto a dire ciò che vogliamo dire, il linguaggio che è ciò che vogliamo dire.⁵

La difficile operazione dell'iniziare, è per ogni scrittore il momento in cui è necessario isolare la storia che si vuole raccontare da un universo indifferenziato e molteplice dove codesta si "nasconde".

Per il narratore l'allontanare da sé la molteplicità delle storie possibili, in modo da [...] rendere raccontabile la singola storia che ha deciso di raccontare questa sera; per il poeta l'allontanare da sé un sentimento del mondo indifferenziato per isolare e connettere un accordo di parole in coincidenza con una sensazione o un pensiero.⁶

L'inizio è anche la porta d'ingresso per un mondo completamente nuovo: quello della parola. Fuori da questa porta il resto del mondo è diverso; non è un mondo scritto, ma un universo "vissuto o vivibile".⁷

Con l'aiuto delle parole di Italo Calvino, abbiamo chiarito ed evidenziato quanto sia difficile e delicato per uno scrittore iniziare la propria opera.

⁵ Ibidem, p. 138.

⁶ Ivi.

⁷ Ivi.

Questo particolare momento spesso crea nell'autore sensazioni di frustrazione, ansia e indecisione, che lo spingono a sperare invano che la sua opera possa costruirsi da sola.

È dunque, desiderio irrealizzabile dell'artista, quello di trovare l'opera già perfettamente compiuta eliminando il terribile scoglio di come iniziarla.

Il pittore sogna di spolverare la tela con i pennelli per liberare un'opera nascosta e già terminata, così come lo scrittore potrebbe sognare di disperdere d'un soffio, o con un tocco di penna, il bianco della pagina per trovarvi il nero inchiostro di parole immaginate.⁸

In entrambi i casi, la volontà dell'artista è quella di eludere il processo di stesura dell'inizio di un'opera, sperando che essa possa trovarsi già compiuta in natura esattamente come lui l'aveva immaginata.

Il sogno di un'opera che sia apparizione e non costruzione si ricollega a un'utopica speranza di sfuggire all'inevitabile arbitrarietà della creazione artistica, nell'illusione che l'opera possa essere 'trovata' come se fosse inserita nell'ordine naturale delle cose, e non fosse invece il frutto delle scelte – ovvero dell'*arbitrio* – di un autore.⁹

La questione dell'inizio, quindi, questione fondamentale in tutti i campi dell'arte, ha un carattere problematico, in quanto si può iniziare da qualsiasi cosa, da qualunque parola, da infinite immagini e da molteplici gesti.¹⁰ Inoltre, l'incipit è una soglia a doppio senso perché da una parte si rivolge

⁸ A. Del Lungo, *Gli inizi difficili*, Padova, Unipress, 1997, p. 13.

⁹ Ivi.

¹⁰ Si prenderanno in esame nei paragrafi successivi di questo capitolo e più approfonditamente nel capitolo seguente alcune delle regole, delle situazioni-tipo, dei topoi, delle convenzioni e dei modelli riconoscibili e più o meno diffusi, con cui un'opera letteraria e o cinematografica è solita cominciare.

all'interno, cioè verso l'opera che sta per prendere forma, e contemporaneamente anche verso l'esterno, ovvero verso il mondo.

L'inizio è un luogo di contatto, di avvicinamento, tra qualcuno che racconta e qualcuno che ascolta. L'inizio di un libro è quindi l'incontro tra ciò che lo scrittore vuole raccontare e le aspettative che il lettore-spettatore possiede o si è creato. Le prime inquadrature di un film sono il luogo immaginario dove si incontrano il mondo del regista e della sua storia e il mondo vero di chi la guarda, che si lascia trasportare con fiducia in un universo fittizio, allontanandosi momentaneamente da quello reale.

Quando si comincia qualcosa, non si fa altro che distaccarsi dal reale per addentrarsi in un mondo finzionale, che lascia all'artista ogni modalità possibile ed immaginabile per iniziare questo passaggio, portando con sé anche noi.

1.2 La cornice di un'opera

Tra i compiti principali dell'artista c'è quello di tracciare i limiti della sua opera, sia dal punto di vista temporale, sia da quello spaziale. In sostanza disegnare una linea di confine tra ciò che è interno all'opera e ciò che ne resta al di fuori. La costruzione di una *cornice* è quindi elemento essenziale e determinante di qualsiasi opera d'arte.

La cornice del quadro, la ribalta teatrale, l'inizio e la fine di un'opera letteraria o musicale, le superfici che delimitano una scultura o l'insieme architettonico dallo spazio artistico tagliato fuori da essi,

non sono altro che forme diverse della legge comune dell'arte:
l'opera d'arte è il modello finito di un mondo infinito.¹¹

Come afferma Jurij Lotman, l'operazione necessaria per costituire un'opera d'arte, di qualunque natura essa sia, è quella di costruire dei confini, ovvero di tracciare una relazione tra la sfera del finito e quella dell'infinito.

Per capire meglio questo concetto di cornice dell'opera, cerchiamo di fare degli esempi più concreti: in tutte le arti, durante il corso dei secoli, le frontiere dell'opera d'arte sono state codificate e regolate. In musica ogni componimento si apre con l'ouverture, a teatro lo spettacolo comincia con l'apertura del sipario, in letteratura i limiti dell'opera sono marcati dall'inizio e dalla fine del testo e infine al cinema il film inizia con l'abbassarsi delle luci e la comparsa dei titoli di testa.

Indicando dunque i propri limiti, l'opera si presenta come un modello compiuto, come lo spazio chiuso della rappresentazione, nettamente separato dall'infinito mondo rappresentabile, che resta al di fuori.

Italo Calvino, in *Cominciare e finire*, appendice al saggio *Lezioni americane*, riesce a spiegare efficacemente questo concetto

L'inizio è il luogo letterario per eccellenza perché il mondo di fuori per definizione è continuo, non ha limiti visibili. Studiare le zone di confine dell'opera letteraria è osservare i modi in cui l'operazione letteraria comporta riflessioni che vanno al di là della letteratura ma che solo la letteratura può esprimere.¹²

¹¹ J. M. Lotman, *La struttura del testo poetico*, Milano, Mursia, 1972, pp. 251-252.

¹² I. Calvino, *Lezioni americane: sei proposte per il prossimo millennio*, cit., p. 735.

Il concetto di cornice come limite e demarcazione dell'opera però non ha sempre avuto, nel corso dei secoli della nostra storia artistica, la stessa valenza.

La retorica antica, ad esempio, imponeva un *exordium* regolamentato da indicazioni ben precise che dovevano obbligatoriamente essere seguite: nella pittura la cornice di un quadro ha sempre avuto la funzione e il compito di rendere più tangibili e visibili i limiti della tela, la musica ha introdotto l'ouverture per codificare e riconoscere l'inizio di un'opera teatrale, il teatro usa il sipario come delimitazione tra lo spazio della rappresentazione e quello riservato al pubblico.

In tutti questi casi, "la ricerca di una demarcazione netta e visibile si ricollega al desiderio di eludere il carattere artificiale e arbitrario dei limiti stessi, nel tentativo di naturalizzarli".¹³ Questo tentativo di dissimulazione, paradossalmente, era portato avanti tramite la forte demarcazione e segnalazione dei limiti: l'opera artistica era considerata tale solo se rappresentava un modello compiuto, costituito da un inizio, un mezzo e una fine. Ciò che in realtà viene dissimulato non sono le sue frontiere, ma soltanto il rapporto di continuità e contiguità che l'opera d'arte ha con il resto dell'universo che la attornia: "l'opera, apparentemente senza rapporti con ciò che la circonda, si propone allora come universo secondo, compiuto, illusoriamente autonomo da quello reale".¹⁴

Antonio Somaini nel suo saggio "*La cornice e il problema dei margini della rappresentazione*" parla di cornice come un'entità

contemporaneamente indispensabile e accessoria, capace di sottolineare il confine che separa lo spazio della rappresentazione dallo spazio circostante rimanendo esterna all'immagine ma parte del

¹³ A. Del Lungo, *Gli inizi difficili*, cit., p. 15.

¹⁴ Ivi.

dispositivo della rappresentazione, la cornice sembra dunque occupare un *luogo* difficile da determinare, un luogo in cui si incontrano tutte le aporie che portano con sé le nozioni di *margini*, *limite* e *soglia*. Essa è al tempo stesso gesto di chiusura e condizione dell'aprirsi della manifestazione, confine protettivo e luogo di accesso allo spazio della finzione: a seconda della sua forma materiale, essa sottolinea o occulta la cesura che separa l'immagine dallo spazio circostante, accentra o disperde lo sguardo che la contempla, rafforza o pregiudica il meccanismo di finzione e di *mimesis* messo in atto dall'eventuale costruzione prospettica dell'immagine.¹⁵

Fino al Novecento la codificazione della cornice aveva la funzione di delimitare l'opera d'arte, cercando di nascondere il suo carattere arbitrario e artificiale; nell'arte moderna, invece, si diffonde tra gli artisti la volontà di rendere palese il carattere arbitrario di questo taglio, questo limite, questa cornice dell'opera.

Una delle caratteristiche dell'arte moderna, non solo di avanguardia, è proprio quella di mettere in discussione da un lato il concetto di rappresentazione [...] e dall'altro i codici di delimitazione; si realizza così il passaggio da un'esposizione codificata che tende a naturalizzare le frontiere a una riflessione trasgressiva che vuole denunciare l'arbitrarietà.¹⁶

In molti casi infatti, la pittura si libera completamente della cornice, oltrepassandola, frantumandola e abolendola; sperimentando allo stesso tempo nuovi tipi di supporti diversi dalla classica tela (si pensi all'*Action*

¹⁵ A. Somaini, *La cornice e il problema dei margini della rappresentazione*, Le parole della filosofia, III, 2000, Seminario di filosofia dell'immagine, Milano.

¹⁶ A. Del Lungo, *Gli inizi difficili*, cit. p. 15.

painting). Anche in fotografia succede la stessa cosa: lo scatto fotografico ritaglia un pezzo del reale, ma molto spesso, come in alcune fotografie di Mapplethorpe o Man Ray, ciò che rimane fuori dallo scatto è molto più importante di ciò che resta impresso sulla pellicola.

Pensiamo, ad esempio, ad uno degli scatti più famosi di Man Ray, *Le Violon d'Ingres* (1924). In questa foto ciò che vediamo è una donna nuda, seduta di spalle, con le due "effe" del violino riprodotte sui due lati della sua schiena. Ma ciò che ha reso così famosa questa fotografia è tutto il discorso che ne resta al di fuori. In realtà l'immagine e il suo significato si costruiscono sulla base di richiami artistici del passato e su doppi sensi. La fotografia di Man Ray è sicuramente ispirata al dipinto del 1807 di Ingres, *La Baigneuse de Valpinçon*, e "ricorda, non senza ironia, una linea tante volte ripetuta da Picasso e Braque, segno allusivo al violino e alla chitarra",¹⁷ ma l'intento principale del fotografo era quello di creare un gioco umoristico che trasponesse in immagine il detto francese "violino di Ingres", che indicava una grande passione (il passatempo del pittore Dominique Ingres era suonare il violino), alludendo al soggetto della fotografia. Per Man Ray "il vero violino di Ingres sembra essere stata la donna, come testimonia l'estrema raffinatezza erotica di molte delle sue opere".¹⁸

Rifiutando le regole classiche della "cornice" l'arte moderna indica e talvolta tematizza il carattere arbitrario del taglio, di quel limite, del resto sempre più vago e fluttuante, fra l'opera e il mondo, mettendo così in crisi le forme e le materie tradizionali.¹⁹

¹⁷ J. H. Martin (a cura di), *Man Ray Fotografo*, Milano, Idea Books Edizioni, 1982, p. 7.

¹⁸ Ivi.

¹⁹ A. Del Lungo, *Gli inizi difficili*, cit., p. 15.

Tornando per un attimo alla volontà di costituire dei confini e dei limiti all'interno dei quali un'opera possa acquisire senso e significato, anche in ambito cinematografico troviamo molti casi in cui la storia risulta essere racchiusa all'interno di una cornice. Esistono infatti molti film che raccontano una storia che inizia, si sviluppa e si conclude seguendo i margini di una precisa costruzione. In molti casi la cornice si costruisce sulla temporalità della storia: il film inizia con una scena cronologicamente collocata nel presente, successivamente i fatti accaduti precedentemente a quella scena vengono narrati a ritroso, tramite un flashback, per poi ritornare a congiungersi temporalmente nel tempo presente. In questo caso inizio e fine si trovano sullo stesso asse temporale, mentre la vicenda che sta in mezzo si sviluppa in un piano temporale precedente.

In questo caso, solitamente, si ha una narrazione circolare, per cui il film si dipana da questo evento fondante per poi tornarvi alla fine. È il caso dei film che iniziano con la morte del protagonista ma che subito dopo raccontano in flashback gli eventi che hanno portato a questa soluzione estrema, che coincide con il finale. Per citare qualche esempio, ricordiamo *Viale del tramonto*, *Carlito's Way* (Brian De Palma, 1993), *A Perfect World (Un mondo perfetto*, Clint Eastwood, 1993) e *The Million Dollar Hotel* (Wim Wenders, 2000). Un altro esempio che rientra in questa categoria è il film *American Beauty* di Sam Mendes del 1999, in cui la voce del protagonista interpretato da Kevin Spacey, ci annuncia subito di essere già morto. Il suo monologo, la cui voce proviene come da un lontano universo celeste, dà il via alla storia che viene raccontata in flashback fino alla scena in cui è svelata allo spettatore la causa della sua morte precoce. A questo punto fa il suo ritorno, proprio come nell'incipit, la voce fuori campo del protagonista morto, che conclude circolarmente il film con un altro profondo monologo sulla bellezza della vita.

Altro caso di film “incorniciato” è quello di *Slumdog Millionaire* (*The Millionaire*, Danny Boyle, 2008), all’interno del quale tutti gli episodi più salienti dell’intera vita del protagonista, il ragazzo indiano Jamal Malik, sono narrati in flashback facendo riferimento ognuno ad una delle risposte del quiz televisivo di cui Jamal è concorrente nel presente.

1.3 Le soglie

Tutto è sempre cominciato già da prima, la prima riga della prima pagina
d’ogni romanzo rimanda a qualcosa che è già successo fuori da libro.
ITALO CALVINO, *Se una notte d’inverno un viaggiatore*.

L’incipit di un’opera è una zona piuttosto complessa, in quanto oltre a determinare i confini di essa, è anche il luogo di passaggio “dal silenzio alla parola, dal bianco allo scritto.”²⁰ Più che i termini “confine” o “limite”, per indicare questa zona di transizione e di inizio è preferibile il termine *soglia*.

La soglia, come tutti noi sappiamo, è un luogo indeciso e indefinito, un luogo di transito fra due spazi, nel nostro caso fra il mondo reale e il mondo della finzione. Perché questo delicato passaggio sia costruito nella maniera corretta e più idonea per il fruitore dell’opera, c’è bisogno di tutta una serie di accurate operazioni che vanno sotto il nome di *strategie d’apertura*. Si può parlare di strategie d’apertura per “indicare la relazione che obbligatoriamente si instaura fra i vari elementi del paratesto e l’incipit, le cui forme possono essere estremamente raffinate”.²¹

²⁰ Ibidem, p. 19.

²¹ Ibidem, p. 20.

Come viene ampiamente descritto nel libro di Genette il cui titolo è appunto *Soglie*, ci sono infinite modalità di inizio di un'opera e infinite soluzioni per far interagire gli elementi del *paratesto*²² tra loro al fine di creare un incipit che funzioni. Uno tra tutti è sicuramente il titolo, che più di ogni altro elemento può già fornire molte informazioni riguardo al campo semantico e formale in cui l'opera si potrà inserire. Pensiamo alla grafica del titolo del film di Jim Jarmusch del 1995, *Dead Man*. Il titolo del film interpretato da Johnny Depp, è realizzato con ossa umane giustapposte a formare le lettere che compongono la parola "dead man". Nel film di Gaspar Noé, il titolo *Irréversible*, è scritto al rovescio e anche metà delle lettere che compongono la parola sono girate dalla parte opposta. In *King Kong* sia nella versione originale del 1933 di Cooper e Schoedsack, che nel rifacimento di Peter Jackson del 2005, le lettere che compongono la parola si stagliano come massi pesantissimi sullo schermo. Nel film di David Fincher *Seven* (1995), alla lettera "v" viene sostituito il numero "7" creando un gioco grafico (*SE7EN*) che ci fa ugualmente leggere in maniera corretta la parola, ma che sottolinea immediatamente l'importanza che il numero sette avrà ai fini della storia. E infine, il titolo *Thank you for smoking* (Jason Reitman, 2005) è plasmato in modo da ricreare un vero pacchetto di sigarette.

Ma ritorniamo per un attimo sul concetto di soglia. La critica ha rilevato che l'inizio è inevitabilmente una soglia a "doppio senso", in quanto deve

²² G. Genette, *Soglie*, Torino, Giulio Einaudi editore, 1989, pp. 3-4. "Più che di un limite o di una frontiera assoluta, si tratta di una *soglia*, o di un 'vestibolo' che offre a tutti la possibilità di entrare o di tornare sui propri passi. 'Zona indecisa' tra il dentro e il fuori, essa stessa senza limiti rigorosi, né verso l'interno (il testo) né verso l'esterno (il discorso delle persone sul testo), margine, [...] frangia del testo stampato che, in realtà, dirige tutta la lettura. Questa frangia, in effetti, sempre portatrice di un commento autoriale, [...] costituisce, tra il testo e ciò che né è al di fuori, una zona non solo di transizione, ma di *transazione*: luogo privilegiato di una pragmatica e di una strategia, di un'azione sul pubblico, con il compito, [...] di far meglio accogliere il testo e di sviluppare una lettura più pertinente, agli occhi, si intende, dell'autore e dei suoi alleati."

confrontarsi con una doppia esigenza: quella della presa di parola e quella dell'entrata nella finzione.

I passaggi realizzati dall'incipit si moltiplicano se si pone l'analisi in termini di produzione e di ricezione dell'opera: l'incipit è infatti il luogo di chiusura della creazione dell'opera stessa, in cui il progetto e le intenzioni dell'autore si realizzano; ancora una volta, l'inizio rappresenta una soglia fra due spazi, quello della genesi e quella dell'opera pubblicata [...] Specularmente, l'incipit è il luogo di apertura della ricezione dell'opera, presentando il testo alla lettura e all'interpretazione.²³

In definitiva, la complessità dell'incipit deriva proprio dalla sovrapposizione e dall'intersezione di passaggi, da questa apertura simultanea di soglie che si sistemano su differenti livelli; l'inizio dunque è un luogo strategico dell'opera, in quanto è luogo decisionale in cui ad ogni passaggio corrisponde una presa di posizione arbitraria dell'artista.

Chiariamo ora il concetto dell'arbitrarietà dell'inizio. Ogni opera letteraria, ogni componimento musicale, ogni opera d'arte, ogni spettacolo teatrale o cinematografico presuppone la presenza di un autore.

Il carattere arbitrario dell'inizio può riferirsi "all'origine della parola, alla delimitazione del testo e alla direzione del racconto."²⁴ Il primo punto introduce la delicata questione dell'autore, nella quale si intersecano anche i concetti di origine, autorità e creazione. L'autore, "soggetto reale, ma anche

²³ A. Del Lungo, *Gli inizi difficili*, cit., p. 21.

²⁴ *Ibidem*, p. 22.

‘categoria’ storicamente e socialmente determinata, è in ogni caso il garante dell’origine dell’opera.”²⁵

L’indicazione del suo nome determina la provenienza della parola e di conseguenza anche una assunzione di responsabilità che testimonia la reale esistenza della sua persona. Questo è vero per ogni epoca.

Dall’*incipit liber...* dei manoscritti medievali, seguito poi dalla presentazione dell’argomento del libro e del nome dell’autore (nonché del luogo di provenienza, ulteriore garanzia di autenticità), fino all’indicazione del nome nella pagina di copertina dei moderni libri stampati.²⁶

L’esposizione chiara della presa di parola e il riferimento a un reale soggetto, rappresentano altrettanti validi tentativi di sfuggire all’arbitrarietà dell’origine, e in questo caso, il romanzo dispone di uno strumento molto efficace: si tratta dell’*inganno*. Il solo modo per soprassedere alla questione dell’origine è “infatti quello di far passare la finzione per vera, di naturalizzarla proiettandola nella realtà, creando l’illusione che tutto sia autentico.”²⁷

Certamente la strategia più conosciuta e usata dagli scrittori è il topos del *manoscritto ritrovato*. In questo caso l’autore finge di ritrovare un manoscritto contenente una storia che racconta, facendola passare per veritiera. Altri metodi atti a mascherare l’identità dell’autore sono le operazioni di pseudonimia o sdoppiamento fittizio della figura dello scrittore, che preferisce celarsi o mimetizzarsi piuttosto che rendersi riconoscibile. Queste sono “trappole” che gli autori mettono in scena per cercare di

²⁵ Ivi.

²⁶ Ibidem, pp. 22-23.

²⁷ Ibidem, p. 23.

incrementare la curiosità e l'interesse del destinatario verso l'opera in questione.

Abbiamo quindi chiarito il carattere arbitrario della delimitazione, ma è importante sottolineare, soprattutto in ambito letterario, che

l'incipit rappresenta la frontiera decisiva nella "cornice" dell'opera, nel passaggio problematico dal discorso del mondo al discorso del testo. Attraverso un atto di presa di parola, l'inizio del romanzo opera un taglio su una storia virtualmente infinita, e per questo rappresenta un passaggio decisamente più violento rispetto a quello inverso dell'*explicit*, del ritorno al silenzio.²⁸

L'arbitrarietà dell'incipit si ricollega dunque a quella "dell'origine nell'istante fatale di presa di parola, di fronte alla doppia esigenza dell'inizio di auto legittimarsi e di aprire lo spazio della finzione."²⁹ Per venire incontro a queste necessità, il testo ha creato alcune forme di inizio codificate, alcuni modelli che lo rendano ben riconoscibile, in modo tale da naturalizzare la soglia-frontiera dell'incipit: in primo luogo legittimando la presa di parola tramite riferimento a un'autorità esterna (ad esempio l'invocazione della Musa nei tempi antichi) o con l'affermazione dell'importanza del racconto; in secondo luogo costruendo un'incipit illusoriamente assoluto (si vedano molti inizi di Balzac), che rappresenti il momento della creazione di un mondo, della Genesi divina.

L'ingresso nello spazio linguistico del testo implica inoltre un ultimo arbitrio, quello legato alla direzione del racconto, alla sua possibilità di scegliere in ogni momento il suo percorso. Ad esempio nel corso dell'Ottocento i romanzi raccontavano storie che si fondavano su relazioni di causalità fra gli elementi

²⁸ Ibidem, p. 24.

²⁹ Ivi.

narrati, giustificando così facendo il proprio ordine in conformità con il rapporto causa-effetto; mentre nel Novecento gli autori hanno spesso volutamente messo in discussione l'origine della parola, l'identità della voce narrante e di conseguenza anche la sequenzialità logica del racconto.

In questa direzione, verso questa tendenza dissimulatrice, si muove anche parte del cinema europeo. È il caso di ricordare almeno il "movimento" cinematografico francese noto come *Nuovelle Vague*. Questa "corrente" artistica aveva come scopo ultimo quello di combattere contro le convenzioni testuali classiche e rivoluzionare i tradizionali schemi narrativi.

È riconducibile a questo movimento il film di Alain Resnais del 1961, *L'Anno scorso a Marienbad*, il cui incipit è costituito di una lunga carrellata della macchina da presa che mostra i soffitti di un "immenso, lussuoso, barocco, lugubre" albergo accompagnata dalla voce del protagonista che ripete all'infinito una serie di parole che descrivono gli spazi e le decorazioni delle numerose sale dell'hotel. Le parole che si sentono pronunciare sono sempre le stesse, vengono recitate da una voce maschile che sembra alternare la sua posizione rispetto all'immagine: alle volte sembra vicina e alle volte il tono si abbassa e pare provenire da molto lontano. Già dall'inizio emerge uno dei temi fondamentali del film, la ripetizione, che assieme all'attesa, rappresenta uno dei due leitmotiv della pellicola francese. Racconti, descrizioni, frasi e immagini ritornano costantemente e insistentemente in tempi e spazi diversi della storia, allo stesso modo in cui si fa insistente il corteggiamento del protagonista nei riguardi di una donna ospite dell'hotel che lui sostiene di aver già incontrato e conosciuto l'anno precedente. La pellicola si snoda tra una continua sovrapposizione di piani temporali che si intersecano formando un continuum difficoltoso e scollegato, che porterà lo spettatore man mano a perdere ogni riferimento e coordinata, lasciandosi cadere in un profondo senso di disorientamento e confusione. Il pubblico perde la capacità di

riconoscere e distinguere le varie temporalità della storia: passato, presente e futuro si fondono assieme e diventa difficile comprendere se ciò che si veda appartenga alla realtà oppure sia solo la proiezione fantastica indifferente del regista, dei personaggi o addirittura frutto dell'immedesimazione spettatoriale. Grazie a questo film, Resnais, allontanandosi fino a uscire da ogni schema logico, raggiunge l'apice del suo intento anticonformista, riuscendo a ricreare sullo schermo un'atmosfera altamente destabilizzante e opprimente per lo spettatore alla ricerca di un senso compiuto.

1.3.1 Punto di contatto

E questo è il momento della scelta: ci è offerta la possibilità di dire tutto, in tutti i modi possibili; e dobbiamo arrivare a dire una cosa, in un modo particolare.
ITALO CALVINO, *Lezioni americane*.

Il problema fondamentale che si pone per un'analisi dell'incipit, è quello del contatto che si viene a creare tra il mittente (autore) e il destinatario (lettore o spettatore). L'incipit quindi si presenta come il punto di contatto tra due poli della comunicazione, appunto il mittente e il destinatario. L'inizio di un'opera quindi deve contemporaneamente, fissare il suo contesto e costruire il suo codice. Più specificatamente l'incipit ha una funzione referenziale in quanto rimanda per forza a ciò che sta fuori dal testo, al cosiddetto discorso del mondo o sapere comune, e una funzione metalinguistica, in quanto l'incipit fornisce informazioni sulla natura, lo stile e la forma del testo.

Quindi per quanto riguarda il *contatto*, trattandosi di un tipo differito di comunicazione che viene a crearsi in assenza di un canale fisico tra le due parti

La sua funzione fatica, è rappresentata piuttosto da una serie di segni, di indizi, di avvenimenti, e quindi da una strategia di orientamento del lettore che permette di stabilire la comunicazione, nonché da una strategia di seduzione che mira a mantenere tale comunicazione producendo un effetto di desiderio.³⁰

Proprio perché risponde a tutte le funzioni elencate qui sopra, l'inizio è appunto definito un luogo strategico, un luogo d'apertura e di presa di contatto. Non si parla però di un solo punto strategico, ma di più luoghi, in quanto anche gli altri elementi del paratesto concorrono a svolgere queste funzioni di introduzione del destinatario nel mondo della finzione e di mantenimento attivo della sua attenzione. L'incipit è quindi un punto di contatto reale con il fruitore dell'opera, che può essere il lettore che ha deciso di comprare quel libro o lo spettatore che ha deciso di comprare il biglietto per quella mostra, quel film o quel concerto.

L'incipit è anche luogo in cui l'opera prende forma, luogo in cui l'artista trova lo spazio per la realizzazione del suo progetto e luogo in cui vengono proiettati tutti i suoi desideri. Come si è già visto tuttavia, iniziare una qualsiasi opera che sia un romanzo, una tela o uno spettacolo, è un procedimento molto difficile, che spesso provoca ansia e turbamento all'artista che si appresta a cominciare il suo lavoro.

³⁰ Ibidem, p. 28.

Pensiamo per esempio ad uno degli inizi ancora oggi più conosciuti e apprezzati di tutta la letteratura europea, sto parlando dell'incipit del famoso romanzo di Marcel Proust, *Alla ricerca del tempo perduto*

Per molto tempo, mi son coricato presto la sera. A volte, non appena spenta la candela, mi si chiudevano gli occhi così subito che neppure potevo dire a me stesso: "M'addormento". E, una mezz'ora dopo, il pensiero che dovevo ormai cercar sonno mi ridestava; volevo posare il libro, sembrandomi averlo ancora fra le mani, e soffiare sul lume; dormendo avevo seguitato le mie riflessioni su quel che avevo appena letto, ma queste riflessioni avevan preso una forma un po' speciale; mi sembrava d'essere io stesso l'argomento del libro: una chiesa, un quartetto, la rivalità tra Francesco I e Carlo V.³¹

L'inizio costituisce il luogo dove l'autore deve concentrare e sfruttare al meglio tutto il suo genio, deve trovare le parole giuste, anzi quelle perfette, per attirare il lettore, sorprenderlo e convincerlo a proseguire con lui il cammino nel mondo della finzione.

Infine, l'incipit rappresenta, come si è detto, una soglia che delimita e chiude lo spazio della genesi, aprendosi alla ricezione, offrendo l'opera al destinatario che da quel momento ne può liberamente fruire; ed è proprio in questo transito che l'incipit si configura come "luogo di concentrazione di una ricerca stilistica mirante a produrre un effetto di desiderio nel lettore."³²

È cosa fondamentale che qualsiasi testo, sia esso letterario ma anche filmico, stabilisca in esordio un contatto fra chi produce il racconto (l'emittente) e chi lo fruisce (il destinatario); in altri termini bisogna che si crei la giusta *competenza* nel lettore-spettatore: quest'ultimo non ha bisogno di sapere

³¹ M. Proust, *Alla ricerca del tempo perduto, La strada di Swann*, trad. Natalia Ginzburg, Torino, Giulio Einaudi editore s.p.a., 1949 e 1998, p. 1.

³² A. Del Lungo, *Gli inizi difficili*, cit., p. 35.

tutto ciò che conosce l'autore, ma deve comunque essere messo nella condizione di poter decifrare il testo-film nella sua complessità. Ecco il motivo della presenza nell'incipit di alcune situazioni e costanti che servono proprio ad agevolare l'orientamento del destinatario nel testo e a favorirne la comprensione.

Purtroppo però non sempre l'autore, parlo soprattutto dell'epoca della modernità, fornisce al fruitore elementi chiari ed esplicativi ai fini di una buona comprensione dell'opera.

Spostiamoci per un attimo nel mondo cinematografico. In genere, i film riconducibili al cinema classico presentano incipit che suggeriscono chiavi di lettura utili per il pubblico e attivano processi di identificazione; ma se pensiamo al cinema della modernità la situazione si capovolge.

Il cinema della modernità invece tende a istituire nell'*incipit* un discorso metalinguistico, volto a negare l'immedesimazione e ad allertare l'attenzione del pubblico, per esempio attraverso procedure di interpellazione, oppure tende semplicemente a non dare informazioni, magari visualizzando i movimenti di un personaggio senza nulla dire circa la sua identità o le ragioni del suo agire.³³

È il caso, ad esempio, di molti film di Michelangelo Antonioni, in particolare de *L'Eclisse* (1962), in cui ogni tipo di contenuto informativo viene azzerato o ridotto al minimo. Il film comincia con l'apertura della tenda di una finestra che ci porta all'interno di una casa dove abitano Vittoria e Renato, una coppia in crisi. I due sono distanti e si parlano a malapena. L'uomo fa delle domande alla sua compagna ma lei risponde a monosillabi, si nasconde nelle stanze

³³ M. Veronesi, *Le soglie del film. Inizio e fine nel cinema*, Torino, Kaplan, 2005, p.47.

della casa e rifiuta costantemente il confronto. Lui fa fatica a parlare, è teso, ma cerca con tutte e sue forze di recuperare un rapporto che ormai sembra definitivamente perduto. Vittoria sfugge, è vaga nelle sue risposte e rifiuta ogni contatto fisico con Renato. L'atmosfera che pervade tutto l'incipit è di forte incomunicabilità: i due personaggi sono molto distanti pur essendo nello stesso spazio chiuso e le loro parole sembrano vuote, vaghe e senza senso. Tutto ciò descrive un amore finito, una lotta inutile a recuperare un sentimento ormai svanito per sempre. Vittoria si stende sul divano con la faccia voltata e schiacciata sul cuscino; è stanca di parlare. Renato si siede su una sedia e soffre in silenzio; la tenda della finestra si richiude lasciandoci intravedere un paesaggio immobile e grigio.

Anche nell'incipit di *Questa è la mia vita* (Jean-Luc Godard) dello stesso anno, Nanà e Paul, i due protagonisti, sono inquadrati di spalle seduti al bancone di un bar e la forte negazione del campo-controcampo impone allo spettatore una visione alquanto anomala, che lascia poco spazio all'occhio.

Questi esempi chiariscono un aspetto fondante di tutto il cinema della modernità:

il prevalere del dialogo sull'azione e, soprattutto, il fatto che i personaggi non sono dentro l'inquadratura per farsi vedere, non esistono in funzione dell'immagine e della nostra visione, ma possiedono una loro autonomia, una densità di esistenza, vivono letteralmente la propria vita, rivelandoci di esse solo pochi frammenti.³⁴

Nel cinema contemporaneo si arriva a fare di più, si giunge a depistare e in qualche modo a "ingannare" completamente lo spettatore. È il caso di due

³⁴ Ibidem, p. 48.

film usciti entrambi nel 1999: *Fight Club* (David Fincher) e *Il Sesto Senso* (M. Night Shyamalan). In tutte e due le pellicole viene volutamente rimosso un particolare saliente della storia che risulterebbe invece decisivo per una corretta lettura del film. Nel primo caso viene omessa la schizofrenia di uno dei protagonisti (Edward Norton), che porterà lo spettatore a credere che il suo alter ego (Brad Pitt), frutto solo della sua malattia mentale, esista davvero come personaggio della storia. Nel secondo film invece, l'inganno narrativo si compie tramite l'occultamento di alcuni indizi: la morte dello psicologo (Bruce Willis), ferito gravemente nella prima scena, non viene mai messa in scena, anzi tutti i dettagli del film sembrano confermare il fatto che sia sopravvissuto all'aggressione e quindi sia ancora vivo.

La chiave di lettura dell'incipit, anzi per meglio dire le chiavi di lettura dell'incipit, posso essere molteplici perché svariate sono le possibilità che si aprono a chi si appresta a fruire un'opera artistica. Il desiderio generale sarebbe quello di riuscire ad entrare lentamente nell'opera per seguire poi lo stesso lento, faticoso e accidentato percorso di chi l'ha creata. Ma questo purtroppo non è possibile, in quanto artista e destinatario si trovano in due posizioni molto diverse tra loro.

Ogni incipit dirige e orienta chi si appresta a incontrare l'opera e quindi possiamo affermare che

l'inizio è un luogo *critico* nella genesi, per la ricerca che presuppone, e un luogo *strategico* nella lettura, per il valore orientativo e informativo che assume anche quando il calcolo strategico sembra essere assente dal testo.³⁵

³⁵ A. Del Lungo, *Gli inizi difficili*, cit., p. 36.

Possiamo definire l'inizio una sorta di "trappola", un luogo dove è possibile catturare il lettore e chiedergli di smettere per un po' le sue attività quotidiane per entrare e aderire al discorso del testo. Si richiede quindi una sospensione dell'incredulità e una partecipazione emotiva attiva alle vicende narrate, cercando inoltre di colmare le eventuali lacune informative che presenta l'opera.

Usando una metafora, si potrebbe parlare di una funzione di "ancoraggio" dell'incipit, in quanto è il luogo dove il destinatario, e quindi chi si appresta a fruire l'opera, viene "ancorato" dall'artista, viene stuzzicato e sedotto dall'autore, con lo scopo di attirare la sua attenzione e far sì che questa non diminuisca mai. Allo stesso modo, l'incipit ha anche, come abbiamo visto in questo paragrafo, una funzione orientativa, ovvero fornisce le istruzioni e le coordinate per una corretta lettura dell'opera artistica. In sostanza, l'inizio, creando un forte contatto con il destinatario, assume un importante valore tematico, introduttivo e di anticipazione, "nell'intreccio di passaggi, aperture e orientamenti che moltiplicano i significati del testo."³⁶

1.4 Lunghezza e limiti

In my beginning is my end.
THOMAS S. ELIOT, *Four Quartets*.

Ma dove inizia e dove finisce l'incipit? Quando possiamo affermare che ci troviamo realmente all'interno della storia?

³⁶ Ibidem, p. 37.

Questo è sicuramente un quesito teorico al quale è ancora difficile dare una risposta soddisfacente ed esaustiva. La parola incipit generalmente designa la prima parola o la prima frase di un'opera letteraria. Questa accezione deriva dalla formula latina di inizio dei manoscritti medievali: "*Incipit liber...*",

la cui funzione era quella di designare l'inizio di un testo e al tempo stesso di presentarlo attraverso l'indicazione dell'argomento del libro, del nome dell'autore, del suo luogo di provenienza, ecc.³⁷

L'inizio dunque aveva inizialmente una serie di compiti, che poi sono stati assunti da altri elementi del paratesto, quali la copertina, la fascetta, il frontespizio ecc.

Senza dubbio però, limitarsi a definire incipit solo la prima riga di un romanzo è riduttivo. Credo che sia necessario prendere in esame una prima unità del testo, la cui lunghezza può essere molto variabile, in quanto si può pensare ad una chiusura dell'incipit quando nel testo si presenti una frattura, un cambiamento di scenario o di argomento.

Andrea Del Lungo in *Gli inizi difficili*, costruisce una sorta di decalogo delle situazioni e delle modalità con cui un inizio può concludersi.³⁸

Prendendo spunto dalla sua classificazione, vediamo quali sono i principali modi di chiusura e delimitazione dell'incipit:

- Indicazioni di tipo grafico, per esempio la chiusura di un paragrafo, uno spazio bianco o un salto di pagina.
- Il passaggio narrativo ad un altro tema o discorso
- Il passaggio dal piano narrativo a quello commentativo o descrittivo
- Il cambiamento di narratore

³⁷ Ibidem, p. 38.

³⁸ Ibidem, pp. 38-39.

- Il cambiamento di focalizzazione
- La fine di un dialogo o monologo
- Un cambiamento di temporalità

Queste sono solo alcune delle caratteristiche che possono definire la chiusura dell'incipit, infatti questa problematica ancora non ha trovato una soluzione e una trattazione definitiva. L'unica cosa certa è che questa frontiera è mobile e sfocata; e infatti si può definire l'incipit come

zona strategica di entrata nella finzione, i cui limiti sono spesso instabili e incerti, e la cui ampiezza può variare considerevolmente secondo i casi.³⁹

Concludendo, l'incipit può sostanzialmente essere definito come un frammento che comincia sulla soglia d'ingresso nella finzione e che termina alla prima frattura importante del testo e, allo stesso modo, come un frammento con funzioni di passaggio che interagisce con gli altri elementi paratestuali e con il testo che lo segue, essendo non solamente un luogo di orientamento ma anche un luogo di continuo riferimento per il lettore:

come una prima nota o un primo accordo rispetto ai quali un'intera sinfonia deve confrontarsi.⁴⁰

Anche nel cinema, per fare sì che la storia cominci, deve accadere un fatto straordinario, inaspettato e inusuale, come racconta la voce narrante di Guy de Maupassant nel film di Max Ophuls *Le Plaisir (Il Piacere, 1952)*

³⁹ Ibidem, p. 40.

⁴⁰ Ibidem, p. 41.

Sopra il portone c'era una lanterna. Mi scuso, ma non posso tacerne.
D'altronde si spegnerà subito, deve essere spenta perché la storia
cominci...⁴¹

Questo banale e semplice gesto dello spegnersi della lanterna, rende possibile l'avvio della storia. Quello che c'era prima poco importa a confronto con un "dopo" che è capace di attirare e catalizzare le emozioni e la curiosità degli spettatori. C'è bisogno quindi di un avvenimento che spezzi la calma e la prevedibilità del quotidiano, un fatto che nella semplice azione di accadere, possa aprire infiniti mondi diversi e infinite storie possibili.

Nella riflessione di Vladimir Propp, l'inizio della vicenda è determinato da due fattori differenti: il danneggiamento (da parte dell'antagonista al protagonista) oppure la mancanza (desiderio del protagonista di ottenere o riavere qualcosa). Il primo fattore è sempre preceduto da una situazione normale e di benessere che accentua il contrasto con la tragedia che sta per succedere, il secondo invece prevede un esordio che stabilisce una mancanza (individuale o collettiva) che può essere una malattia, la povertà, la stupidità o il desiderio di sapere, dell'amore ecc.⁴²

Anche la morte, tra le tante situazioni che possono scatenare la storia, è un episodio molto frequente nell'incipit di film. In numerose pellicole la morte di uno dei personaggi o addirittura del protagonista, può costituire l'evento traumatico che dà il via alla genesi del racconto. Si pensi al suicidio dello studente nel film *Wetherby (Il mistero di Wetherby)*, David Hare, 1984) oppure a quello dell'antiquario nel prologo del film *The Ninth Gate (La nona porta)*, Roman Polanski, 1999), che altera un presumibile equilibrio iniziale dando il via ad una misteriosa catena di delitti, che porterà poi alla scoperta di una

⁴¹ La voce di Guy de Maupassant ne *Le Plaisir (Il Piacere)*, 1951) di Max Ophuls, episodio *La maison Tellier*.

⁴² V. Propp, *Morfologia della fiaba*, Torino, Einaudi, 1966, pp. 31-71.

verità sconvolgente. In ultima battuta, ricordiamo il film *The Big Heat* (*Il grande caldo*, Fritz Lang, 1953) all'inizio del quale il gesto estremo di un poliziotto innesca una serie di indagini che porteranno successivamente alla sconfitta del nemico.

1.5 Le funzioni

Ecco dunque ora sei pronto ad attaccare le prime due righe della prima pagina. Ti prepari a riconoscere l'inconfondibile accento dell'autore. No. Non lo conosci affatto. Ma, a pensarci bene, chi ha detto che questo autore ha un accento inconfondibile? Anzi, si sa che è un autore che cambia molto da libro a libro. E proprio in questi cambiamenti si riconosce che è lui. ITALO CALVINO, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*

Vi sono determinate funzioni che l'incipit deve assolvere. Generalmente la più importante è senz'altro quella espositiva: l'inizio deve informare il lettore sull'argomento, e sul contesto temporale e spaziale dei fatti narrati; facendo questo crea subito una situazione accogliente per lo spettatore, costruisce un mondo chiaramente riconoscibile e permette al pubblico di orientarsi nella storia.

Ma come vedremo, non sempre gli incipit forniscono questo tipo di informazioni, spesso anzi, sortiscono l'effetto contrario, provocando quindi spaesamento, incomprendimento e shock.

In ogni caso, la questione dell'individuazione di alcune funzioni fondamentali dell'incipit resta molto importante. Sempre seguendo il testo di Andrea Del Lungo, si possono individuare cinque funzioni principali dell'incipit che in linea di massima appartengono a quasi tutte le epoche storiche. Vediamo quali sono.

Funzione codificante

Dalla breve citazione tratta dall'opera di Calvino, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, di cui sopra, possiamo evincere quanto sia importante offrire, a chi si appresta la lettura di un'opera, degli elementi di riconoscimento. Questi segnali rappresentano un punto decisivo nell'aspetto di codificazione di ogni incipit. Già nei secoli precedenti, una delle esigenze fondamentali era appunto quella di

creare una giustificazione alla presa di parola, e di affermare in vari modi la legittimità del testo: sia nel riferimento a una *auctoritas*, di tipo sovrumano o umano; sia attraverso un discorso giustificativo di affermazione dell'importanza morale e sociale dell'opera; sia tramite altri modi di garanzia propri dell'incipit ma anche della prefazione, diffusi soprattutto nel realismo, quali ad esempio la richiesta del racconto, e il ricorso a un narratore o a un personaggio con funzione di testimone.⁴³

Evidentemente, la funzione dell'incipit non è solo di tipo giustificativo ma è quella di creazione e successiva esposizione di un codice che fornisca elementi di riconoscimento e nel quale il destinatario possa trovare una traccia orientativa che gli permetterà di affrontare l'opera più adeguatamente.

Proprio per questo motivo, Jurij Lotman parla di funzione codificante dell'incipit, poiché il fruitore

è interessato ad avere una informazione il più possibile completa sul genere, sullo stile del testo, su quei tipici codici artistici che egli deve

⁴³ Ibidem, p.107.

rafforzare nella propria coscienza per poter comprendere il testo. Queste informazioni egli le attinge, generalmente, dall'inizio.⁴⁴

L'incipit ha anche il compito di collocare l'opera nell'intertesto rappresentato dall'insieme dei lavori dello stesso artista. L'inizio oltre a orientare la ricezione deve altresì dare risposta alle attese del lettore rispetto a modelli e codici preesistenti.

L'opera appena pubblicata non si presenta come un'assoluta novità in uno spazio vuoto, bensì predispone il suo pubblico ad una forma ben precisa di ricezione mediante annunci, segnali palesi e occulti, caratteristiche familiari o indicazioni implicite. Essa sveglia ricordi di cose già lette, già dall'inizio alimenta attese per ciò che segue e per la conclusione, suggerisce al lettore un preciso atteggiamento emozionale, e in questo modo fornisce preliminarmente un orizzonte generale per la sua comprensione.⁴⁵

Concludendo, dal punto di vista codificante, ogni elemento presente all'interno dell'incipit è carico di significati che legati assieme costituiscono un potenziale indizio per il lettore, creando attese e aspettative che potranno essere confermate o smentite nel testo che segue.

Funzione seduttiva

A me il senso di smarrimento che dà un romanzo quando si comincia a leggerlo non dispiace affatto, ma se il primo effetto è quello della nebbia, temo che appena la nebbia si dirada anche il mio piacere di leggerlo si perda.
ITALO CALVINO, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*.

⁴⁴ J. Lotman, *La struttura del testo poetico*, cit., p. 261.

⁴⁵ H. R. Jaus, *Perché la storia della letteratura?*, Napoli, Guida, 1989, p. 42.

Con il termine “piacere di leggere” s’intende appunto l’emozione di piacere e desiderio che suscita in noi l’azione di cominciare un nuovo racconto e soprattutto la voglia che si forma dentro di noi, di continuare a farlo.

Compito dell’autore è quindi quello di coinvolgere, stregare, rapire e stupire il pubblico per catturarlo e intrappolarlo nella rete della storia.

Questo tipo di procedimento è quello che i teorici chiamano *funzione seduttiva*; ovvero quel rapporto strettamente personale che si instaura tra il lettore che attende la storia e l’autore che la scrive seguendo il proprio stile.

Le modalità di seduzione del lettore sono svariate e anche la capacità di un lettore di essere sedotto è estremamente soggettiva. Possiamo affermare che ogni incipit rappresenti una strategia a sé stante. Nonostante ciò è però possibile stabilire alcune configurazioni tipo, alcuni esempi, di strategie seduttive dell’incipit.

Le più usate sono: la drammatizzazione immediata, la presenza di enigmi, la tensione contraddittoria, la determinazione di un patto di lettura e infine l’imprevedibilità del racconto.

Se viene messo davanti a una di queste situazioni, comunemente nel lettore aumenta esponenzialmente la curiosità e la voglia di proseguire nella lettura del libro. Questa è la stessa operazione che viene adoperata nelle serie televisive, nella telenovelas e nelle saghe cinematografiche. Si conclude un episodio nel momento di massima tensione della vicenda per poi rimandarne lo scioglimento nella prossima puntata. Sorge spontanea la domanda: può un inizio, allo stesso modo di un finale aperto, incuriosire a tal punto il lettore da spingerlo a continuare la lettura? La risposta è affermativa perché, come precedentemente detto, l’incipit è luogo di frontiera decisiva dell’opera e rappresenta un passaggio decisamente più violento rispetto a quello dell’explicit.

Il romanzo può infatti preparare la sua fine: una delle regole fondamentali del genere romanzesco (perlomeno fino alla fine del secolo scorso) è che la situazione presentata nell'*incipit* subisca una trasformazione nel corso della narrazione, e che sia quindi un percorso verso l'*explicit*.⁴⁶

Il finale, in sostanza, non avrebbe alcun senso di esistere senza l'*incipit*, è quest'ultimo che lo anticipa e che lo crea. Ed è proprio per questo che la sua forma comunicativa e la sua carica seduttiva sono preponderanti rispetto a quelle del finale.

Questo elenco di possibili strategie non ha alcuna pretesa di esaustività sia chiaro, in quanto si potrebbe ipotizzare che anche un *incipit* privo di qualsiasi carica enigmatica o misteriosa, possa altrettanto facilmente catturare l'attenzione del lettore e sedurlo. Anche una serie di parole, di evocazioni, di ricordi oppure un dialogo tra due personaggi o la descrizione di un paesaggio potrebbero incuriosire e sorprendere piacevolmente il lettore, senza bisogno di metterlo di fronte ad un mistero. La cancellazione e l'assenza di ogni strategia indica e afferma la differenza di un testo rispetto a modelli, stereotipi e forme conosciute di *captatio benevolentiae*. Si può allora parlare di seduzione in senso proprio, cioè che si esercita tramite la persona, attraverso una scrittura che trova la sua forza di attrazione nella sua capacità "stupefacente", in un effetto di sorpresa, di spaesamento iniziale, di frustrazione delle attese del lettore.

⁴⁶ A. Del Lungo, *Gli inizi difficili*, cit., p. 24.

Funzione tematica

L'inizio di una qualsiasi opera svolge senza ombra di dubbio anche una funzione di tematizzazione, in quanto ha il compito di presentare in maniera esplicita o implicita gli argomenti del testo.

Veniamo ora alla differenza tra tematizzazione esplicita ed implicita. La prima accezione comporta una presentazione degli argomenti del testo in maniera molto chiara e inequivocabile; tramite presentazione, annuncio o anticipazione delle tematiche al lettore. La seconda, invece, presuppone che ogni elemento del testo porti con sé la traccia del tema, senza bisogno di sottolinearlo in maniera esplicita.

Anche in questo caso, lo studio di questa funzione è strettamente dipendente dai singoli inizi delle singole opere che formano di volta in volta dei casi isolati e particolari. È doveroso dire che nell'incipit è possibile che le due accezioni – implicita ed esplicita – si trovino contemporaneamente. Un esempio è l'incipit della *Recherche* di Proust, già precedentemente citato, dove siamo di fronte ad un incipit con una doppia valenza di tematizzazione: esplicitamente l'autore ci fa capire che il tema della storia è proprio l'"io" narrante, e implicitamente ci fa intuire il desiderio di scrittura di Proust e la soggettività dell'opera.

Allo stesso modo possono anche esserci incipit che presentano argomenti che non troveranno poi nessun legame con il resto della storia narrata. È il caso, ad esempio, dell'incipit del romanzo di Milan Kundera *L'insostenibile leggerezza dell'essere*, in cui l'autore nell'incipit porta avanti una lunga riflessione sul principio dell'eterno ritorno.

L'idea dell'eterno ritorno è misteriosa e con essa Nietzsche ha messo molti filosofi nell'imbarazzo: pensare che un giorno ogni cosa si ripeterà così come l'abbiamo già vissuta, e che anche questa ripetizione debba ripetersi

all'infinito! Che significato ha questo folle mito? Il mito dell'eterno ritorno afferma, per negazione, che la vita che scompare una volta per sempre, che non ritorna, è simile a un'ombra, è priva di peso, è morta già in precedenza, e che, sia stata essa terribile, bella o splendida, quel terrore, quello splendore, quella bellezza non significano nulla. Non occorre tenerne conto, come di una guerra fra due Stati africani del quattordicesimo secolo che non ha cambiato nulla sulla faccia della terra, benché trecentomila negri vi abbiano trovato la morte fra torture indicibili.⁴⁷

All'inizio del libro sembra non esserci alcuna connessione tra la storia narrata nell'incipit con quella che verrà poi in seguito; si tratta, quindi, di un inizio di tipo commentativo.

Quanto alla differenza tra tematizzazione esplicita ed implicita di cui sopra, credo sia importante non sottovalutare il fatto che rappresenti un importante passaggio dalle forme di inizio classiche a quelle moderne: la presentazione dei fatti in modo esplicito rappresentava un modello tipico di incipit del romanzo "classico", mentre un esordio implicito è segno caratteristico del romanzo contemporaneo, all'interno del quale si preferisce omettere una spiegazione chiara dei fatti a favore piuttosto di una graduale disseminazione di indizi che dovranno essere decodificati man mano dal lettore.

Funzione informativa

Il mio vero nome e' così noto negli archivi o registri di Newgate e dell'Old Bailey, e ci sono ancora in sospeso riguardo la mia condotta personale cose di una tale gravità che non si può pretendere che riporti qui il mio nome o la storia della mia famiglia
DANIEL DEFOE, *Fortune e sfortune della famosa Moll Flanders*.

⁴⁷ M. Kundera, *L'insostenibile leggerezza dell'essere*, Milano, gli Adelphi, 1989, p. 11.

Visibile non visibile, detto non detto, buio e luce, conosciuto e sconosciuto. La volontà informativa dell'incipit si sviluppa tramite la tensione generata tra due poli opposti: la volontà rivelatrice e quella dissimulatrice.

Quindi nel momento in cui l'artista dà forma alla sua opera e la comincia, deve equilibrare la quantità e il tipo di informazioni da fornire al destinatario, in modo tale da non dire né troppo né troppo poco, ma fornire le informazioni in una misura corretta, per fargli capire che cosa si sta apprestando a leggere ma anche trovare un modo per farlo proseguire con curiosità nella lettura. Citando nuovamente Andrea Del Lungo

a parte il livello informativo autoreferenziale sul testo e quello tematico, la costruzione dell'universo romanzesco dipende essenzialmente da un'informazione che può essere di tipo *referenziale*, rinviando alla realtà del mondo, o di tipo *costitutivo*, focalizzandosi invece sugli elementi dell'universo funzionale.⁴⁸

Nel caso di informazione di tipo referenziale l'ingresso nella finzione è determinato attraverso un riferimento a un sapere particolare o generale che l'autore trasmette al suo destinatario, legando l'universo della finzione a quello della realtà referenziale, assicurando una "leggibilità del testo".⁴⁹

Nel secondo caso, invece, l'informazione si concentra più che altro sul contesto della storia narrata, facendo particolare riferimento a coordinate temporali e spaziali e ai personaggi dell'azione. Anche in questo ambito però i tipi di informazione non sono sempre così nettamente separate.

Può succedere, ad esempio, che la comparsa di una data nella parte iniziale della storia sia legata all'universo finzionale ma che allo stesso tempo rinvii anche al tempo storico reale, lo stesso vale se viene nominato un luogo o lo

⁴⁸ A. Del Lungo, *Gli inizi difficili*, cit., p. 116.

⁴⁹ Ivi.

status sociale di un personaggio. L'informazione dell'incipit quindi può spesso essere ambivalente e variabile. È proprio questa tendenza all'ambivalenza che determina la tensione informativa iniziale, basata proprio su due poli opposti: ciò che viene svelato all'inizio e ciò che rimane taciuto.

Parlando di cinema, succede molte volte che la distribuzione delle informazioni sia depistante per lo spettatore, al quale vengono fornite indicazioni false e fuorvianti. È il caso di molti film di genere thriller o giallo, durante i quali è nettamente negata al pubblico la conoscenza dell'assassino, che verrà svelata solo alla fine. A questa categoria appartengono per esempio i film *Frenzy* (Alfred Hitchcock, 1972) e *Dressed to kill* (*Vestito per uccidere*, Brian De Palma, 1980). Questa tecnica dell'occultamento di identità del killer si ritrova spesso anche nei film di indagine giudiziaria, in cui si cerca di stabilire a tutti i costi l'innocenza di un imputato. Pensiamo al thriller *Primal Fear* (*Schegge di paura*, Gregory Hoblit, 1996), in cui l'avvocato (Richard Gere) è l'unico a credere nell'innocenza del ragazzo (Edward Norton), imputato che sostiene di essere affetto dal disturbo di personalità multipla. Alla fine del processo, dopo che tutto il film è basato sull'idea che l'imputato sia innocente, si scopre che in realtà non soltanto è colpevole del delitto, ma ha anche finto sulla sua malattia psichiatrica. La medesima costruzione ha la pellicola di Billy Wilder *Witness for Prosecution* (*Testimone d'accusa*, 1957), dove il fatto che l'avvocato creda all'innocenza dell'imputato trascina anche il pubblico a fidarsi di lui. L'incredibile colpo di scena finale sorprende tanto l'avvocato quanto lo spettatore: l'imputato era in realtà colpevole.

Funzione drammatica

Andare davanti al giudice, dirgli: "Ho commesso un delitto. Quella povera creatura non sarebbe morta se io non l'avessi uccisa. Io Tullio Hermil, io stesso l'ho uccisa".
GABRIELE D'ANNUNZIO, *L'Innocente*.

L'ultima funzione dell'incipit è quella di mettere in moto la storia, entrando nell'azione, più o meno direttamente.

Ci sono infiniti modi di cominciare una storia perché infinite sono le possibilità che ha l'autore di far partire il suo racconto da qualsiasi punto dell'intreccio, tempo e luogo.

Una storia può infatti cominciare nel pieno del suo svolgimento, (incipit in medias res) oppure entrare lentamente e progressivamente nel cuore della vicenda garantendo una maggiore tensione informativa, o ancora l'autore può decidere di dilatare e differire l'inizio della storia in punti diversi del testo, offrendo al destinatario un insieme di indizi che gli permettano autonomamente di ricostruire l'azione.

Anche questo tipo di funzione è quindi variabile. Possiamo anche qui individuare due poli opposti: quello della drammatizzazione immediata e quello della drammatizzazione ritardata.

Al primo tipo appartiene il cosiddetto inizio in medias res, ovvero un'immersione rapida e totale nel nucleo della storia; al secondo tipo invece appartiene la tecnica di differire costantemente l'inizio in vari punti del racconto. È chiaro che tra i due poli esistono un'infinità di altri inizi possibili che si situano in una posizione intermedia tra l'inizio in medias res e quello di tipo differito.

Le ultime due funzioni analizzate, informativa e drammatica, sono strettamente dipendenti e correlate tra loro e proprio dai possibili legami che intercorrono tra loro si possono avere differenti classificazioni dell'incipit.

Per portare al termine questa riflessione sul ruolo e sulla funzione dell'incipit in un'opera, bisogna sottolineare che le prime tre funzioni affrontate (codificante, seduttiva e tematica) sono costanti e indipendenti, mentre le ultime due (informativa e drammatica) sono interdipendenti e strettamente legate tra loro.

Stai per cominciare a leggere il nuovo romanzo *Se una notte d'inverno un viaggiatore* di Italo Calvino. Rilassati. Raccogliti. Allontana da te ogni altro pensiero. Lascia che il mondo che ti circonda sfumi nell'indistinto.⁵⁰

Il celebre romanzo di Calvino inizia suggerendo al lettore di rilassarsi, lo invita ad abbandonare ogni attività fisica e cerebrale per lasciarsi trasportare all'interno del mondo della finzione. Non è forse questa la funzione ultima di ogni incipit?

Nel mondo cinematografico, come in quello letterario, il regista può decidere di far cominciare il proprio film in maniera decisamente drammatica. In questo senso catapulta lo spettatore con poco preavviso (a volte addirittura senza) nel pieno del dramma. È il caso, ad esempio, di molti film di guerra che iniziano mettendo in scena atroci battaglie, scontri sanguinolenti e morti improvvise. Uno dei più famosi è senza dubbio l'incipit del film diretto da Steven Spielberg del 1998, *Saving Private Ryan (Salvate il soldato Ryan)*, che, dopo una breve scena in cui un vecchio signore ha un mancamento davanti ad una lapide in un cimitero, tramite l'uso del flashback si sposta rapidamente a mostrare il terribile e violentissimo sbarco in Normandia del 6 giugno 1944. Questi primi ventiquattro minuti di film ricostruiscono la

⁵⁰ I. Calvino, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, cit., p.3.

tremenda carneficina subita quel giorno dal plotone di soldati della fanteria e trascinano il pubblico violentemente nel mezzo del dramma. La cruda ed estremamente realistica descrizione dello sbarco a *Ohama Beach* che questi pochi ma intensi minuti di pellicola dipingono, accompagnati da effetti sonori particolarmente toccanti, provocano in chi guarda la pellicola un forte trasporto drammatico e un gran coinvolgimento emotivo sin dall'inizio del film.

1.6 I modi dell'inizio

Il 25 maggio 1796 il generale Bonaparte entrò in Milano a capo di quella giovane armata che aveva varcato il ponte di Lodi e annunciato al mondo che dopo tanti secoli Cesare e Alessandro avevano un successore.
HENRI STENDHAL, *La certosa di Parma*.

Il giorno che l'avrebbero ucciso, Santiago Nasar si alzò alle 5.30 del mattino per andare ad aspettare il bastimento con cui arrivava il vescovo.
GABRIEL GARCIA MARQUEZ, *Cronaca di una morte annunciata*.

Da dove cominciare a raccontare una storia? Questa questione è uno degli scogli più temuti nella narrazione; in quanto il problema risiede nel rapporto che intercorre tra la realtà del tempo storico e quella fittizia e tra l'ordine naturale del mondo e quello arbitrariamente deciso dall'artista che si appresta a cominciare.

Come risolvere questo problema? Del Lungo sostiene che

il più efficace sistema per mascherare l'arbitrio della scelta è di far risalire l'inizio della narrazione a un presunto principio assoluto, che giustifichi l'atto inaugurale e legittimi l'ordine del discorso narrativo

con un effetto di naturalizzazione: non a caso, l'apertura su un momento di creazione, quella della nascita di un personaggio, è un vero *topos* dell'incipit.⁵¹

Per chiarire il concetto è possibile ipotizzare che, dal punto di vista temporale, esistano due modalità opposte di incipit: quello appena visto che tende a cominciare la storia dall'*in principio* e l'altro che contrariamente si immerge senza indugi nel cuore della storia, ovvero l'incipit *in medias res*. Solitamente il "lontano inizio" è rappresentato dalla nascita del protagonista della storia che si sta per raccontare. Anche se il momento in cui il personaggio viene al mondo non è per definizione un inizio assoluto, in quanto preceduto da altri fatti (ad esempio l'atto di concepimento); questo tipo di incipit si caratterizza come reale momento di genesi dell'universo finzionale.

Avrei desiderato che mio padre o mia madre, o meglio tutti e due, giacché entrambi vi erano egualmente tenuti, avessero badato a quello che facevano, quando mi generarono. Se avessero debitamente considerato tutto quanto dipendeva da ciò che stavano facendo in quel momento [...] se essi avessero debitamente soppesato e valutato tutto ciò, ed agito in conseguenza, sono fermamente persuaso che io avrei fatto al mondo una ben diversa figura da quella in cui forse apparirò al lettore.⁵²

Riflettendoci attentamente, questo tipo di inizio è fortemente fittizio anche sul piano formale: un personaggio non può descrivere in prima persona la

⁵¹ A. Del Lungo, *Gli inizi difficili*, cit., p. 81.

⁵² L. Sterne, *La vita e le opinioni di Tristram Shandy, gentiluomo.*, Torino, Einaudi, 1990, p. 7.

propria nascita. Ma, nonostante questo aspetto ironico iniziale, l'autore, facendo uso di questo espediente, dichiara la volontà di "iniziare dall'inizio".

Se davvero avete voglia di sentire questa storia, magari vorrete sapere prima di tutto dove sono nato e com'è stata la mia infanzia schifa e che cosa facevano i miei genitori e compagnia bella prima che arrivassi io, e tutte quelle baggianate alla David Copperfield, ma a me non mi va proprio di parlarne. Primo, quella roba mi secca, e secondo, ai miei genitori gli verrebbero un paio d'infarti per uno se dicessi qualcosa di troppo personale sul loro conto.⁵³

Come si evince dai due esempi che ho scelto di riportare, "iniziare dall'inizio" vuol dire aprire il racconto della storia su un avvenimento inaugurale, ovvero su un inizio che il lettore riconosce come tale. In sostanza il tempo anteriore agli avvenimenti narrati nell'incipit viene brutalmente chiuso e cancellato a favore del momento in cui prende avvio la storia: quella è l'unica temporalità che deve essere presa in considerazione.

Lo stesso discorso può essere fatto anche in ambito cinematografico. Molti sono i film, infatti, che iniziano con la nascita del protagonista, facciamo qualche esempio. Nel film *The Kid* (Charlie Chaplin, 1921) la nascita del bambino è la condizione necessaria per la quale accadranno successivamente tutti gli eventi della storia: l'abbandono, il rapimento, il ritrovamento del neonato da parte di Charlot. In *Adaptation (Il ladro di orchidee*, Spike Jonze, 2002), dopo una prima parte di incipit costituito da una voce fuori campo, viene messa in scena addirittura l'origine del Pianeta, dal Big Ben al brodo primordiale fino a giungere alla società dei nostri giorni. In un solo minuto di film sono condensati più di quattro miliardi di anni di storia umana.

⁵³ J. D. Salinger, *Il Giovane Holden*, Torino, Einaudi, 1993, p.3.

Un esempio più divertente potrebbe essere l'esordio del film comico *Look who's talking* (*Senti chi parla*, Amy Heckerling, 1989), in cui le prime inquadrature provengono direttamente dall'interno del corpo della madre ci mostrano l'istante in cui il bambino che sarà poi il protagonista della storia, viene concepito.

Al contrario, l'incipit in medias res posiziona l'inizio nel pieno svolgimento della storia, letteralmente in mezzo all'azione. Questa modalità d'inizio produce nel lettore un effetto di immediata e forte drammatizzazione e inoltre, se l'incipit presenta anche un enigma, la tensione e la curiosità di sapere che cosa è successo precedentemente, si fanno ancora più forti.

Quindi, volendo definire il concetto di incipit in medias res, si potrebbe suggerire che

il concetto di medias res, debba legarsi non solo all'ordine degli avvenimenti narrati, ma anche all'intensità "drammatica" dell'inizio; e considerando tali sfumature, manterrei la definizione di in medias res per indicare quella forma di esordio che introduce immediatamente, fin dalle prime righe, il lettore nel corso degli avvenimenti, rinunciando a ogni tensione informativa preliminare.⁵⁴

È evidente che esistono una pluralità di sfumature che si formano tra i due concetti estremi di incipit, quello in principio e quello in medias res. Molti inizi infatti costruiscono un ingresso molto più lento e graduale nella storia, presentando fin dalle prime righe un discorso esplicativo e informativo che mano a mano si intreccia con la vicenda.

⁵⁴ A. Del Lungo, *Gli inizi difficili*, cit., p. 89.

È importante sottolineare dunque che in tutti gli incipit, siano essi in medias res o più progressivi, la carica drammatica dipende non solo da un'operazione di dinamicità formale ma anche dalla presenza di enigmi e soprattutto dal momento preciso in cui ha inizio la storia, o più precisamente dal taglio temporale che le si vuole dare.

Questi sono solo due dei tanti modi possibili in cui una storia può iniziare. Un racconto può cominciare anche dalla fine: la narrazione viene aperta sul punto in cui la storia invece si conclude, per poi probabilmente recuperare il filo cronologico della vicenda ritornando progressivamente verso l'inizio.

Parlando di cinema, "un vero inizio in medias res evita le forme archetipiche di esordio [...] e concentra il suo dinamismo narrativo su eventi apparentemente normali, colti nell'ordinarietà del quotidiano o su fatti straordinari nei quali i personaggi incorrono incidentalmente."⁵⁵

Rientrano in questa categoria molti incipit parlati di Woody Allen, di cui alcuni esempi recenti sono *La maledizione delle scorpione di giada* (2001), *Hollywood Ending* (2002) e *Anything Else* (2002). Altri incipit in medias res sono costruiti per presentare allo spettatore il protagonista del film, che è spesso colto nella sua abitazione, nella sua routine giornaliera o mentre si sta preparando per andare al lavoro. È quello che succede all'inizio del film *On Dangerous Ground* (*Neve rossa*, Nicholas Ray, 1951), dove il regista entra nelle case dei poliziotti che si apprestano a prepararsi per entrare in servizio e ognuno di loro congeda la propria moglie, consapevole del rischio a cui sta andando in contro in quella giornata.

⁵⁵ M. Veronesi, *Le soglie del film. Inizio e fine nel cinema*, cit., p. 60.

1.6.1 Strutture-tipo

Come visto nel precedente paragrafo, esistono diversi modi, più o meno dinamici e drammatici, per iniziare una storia. Ma esistono anche alcune situazioni-tipo, alcuni *topoi* che si ripresentano spesso in più opere e sono estremamente noti.

Una prima classificazione comprenderebbe una distinzione in base al tipo di discorso iniziale; esistono infatti incipit narrativi, incipit commentativi e incipit descrittivi. I primi rappresentano la categoria più diffusa e si strutturano con la presenza di situazioni-tipo fortemente riconoscibili; i secondi presentano una digressione iniziale che può riferirsi sia a ciò che verrà raccontato, sia alla narrazione stessa; gli ultimi infine si concentrano sulla descrizione di un luogo, un personaggio, un ricordo ecc.

Ad ognuna di queste categorie appartengono alcuni temi riconoscibili e diffusi che permettono al destinatario di capire il genere del testo che ha di fronte e sapersi orientare nella lettura. I *topoi* più diffusi riguardano sicuramente la categoria degli incipit narrativi e in questa sede mi occuperò unicamente di questi ultimi perché ritengo sia di fondamentale importanza avere le idee chiare sulle situazioni-tipo con cui una storia può iniziare, in quanto questo tipo di scelta dell'incipit viene spesso ripresa anche da molti registi per far iniziare i loro film.

Pensiamo a quante partenze e quanti addii, a quante nascite e quante morti, a quanti misteri, viaggi, attese e scoperte e soprattutto a quanti amori iniziati o finiti hanno popolato le prime righe dei romanzi o le prime scene di un film.

Cerchiamo di fare ordine e presentare alcune possibili configurazioni iniziali del racconto. Ho scelto di approfondirne quattro tipi: il risveglio, la partenza e l'arrivo, l'incontro e l'attesa e la scoperta.

Il risveglio

Un mattino, al risveglio da sogni inquieti, Gregor Samsa
si trovò trasformato in un enorme insetto.
FRANZ KAFKA, *La Metamorfose*.

In questo tipo di incipit, si opera un passaggio dal buio alla luce, dalle tenebre del sonno alla rinascita del risveglio. Molto spesso quest'ultimo porta con sé un cambiamento radicale, una trasformazione fisica o psichica, che mette in moto la storia.

Dal sonno incosciente allo stato cosciente e razionale, si torna alla vita che il più delle volte non è sempre la solita di tutti i giorni, qualcosa evidentemente è cambiato o sta per cambiare. Una nuova giornata comincia per il protagonista e nessuno sa, compreso lui, che cosa gli riserverà il destino.

In questo caso, l'incipit coincide con l'inizio di un nuovo giorno nella vita del protagonista, il risveglio quindi segna il punto di partenza della narrazione, un atto inaugurale.

Ugualmente importante e diffuso è l'inizio contrario al risveglio, ovvero il passaggio confuso e onirico tra la veglia e il sonno. L'esempio più celebre di questo topos è certamente l'ormai pluricitato incipit della *Recherche* di Proust. In questo caso si attua uno sconvolgimento della percezione temporale, i sogni si confondono continuamente con la realtà e il tempo della veglia e del sonno si incrociano e si alternano, creando un gioco enigmatico di

inclusioni ed esclusioni. La linea di confine tra sonno e veglia viene distorta e dissolta fino all'apertura di un nuovo spazio rappresentato dal libro che il protagonista legge prima di dormire.

Questo tipo di inizio è stato ampiamente usato anche nel cinema. Basti pensare brevemente a quante pellicole si aprono con il risveglio del protagonista che alzandosi dal letto va incontro al suo destino o al contrario quante volte siamo convinti di vedere sullo schermo l'inizio del film e invece tutto ad un tratto l'attore si sveglia e scopriamo che quello che abbiamo visto era soltanto un sogno. Nel cinema però accade anche che il sogno assuma dei significati diversi e più lontani dalla sua comune accezione di esperienza o insieme di esperienze che si creano durante il sonno. Infatti in molte pellicole capita che si parli più di dimensione di tipo onirico piuttosto che di sogno vero e proprio. Sarà capitato ad ognuno di aver creduto di essere riusciti a comprendere sino in fondo una storia, quando ad un tratto tutte le vostre certezze sono state spazzate via. Questo perché il regista non svela direttamente nell'esordio la chiave di lettura corretta del film, ma piuttosto dissemina indizi fondamentali (soprattutto nell'incipit) che se letti attentamente dallo spettatore possono far capire il senso e la dimensione della storia.

Pensiamo al film *The Others* (Alejandro Amenabar, 2001): gli indizi per capire che la narrazione si situa in un territorio soprannaturale ci sono ma sono impercettibili; ecco perché lo spettatore si renderà conto che i personaggi della storia sono dei defunti solo verso il finale del film. Prendiamo ad esempio anche il film *Shutter Island* (Martin Scorsese, 2010). Per tutto il film siamo convinti che il protagonista (Leonardo Di Caprio) sia un detective in missione e solo alla fine, nonostante il film sia pieno di suggerimenti che ci dicono il contrario, ci rendiamo conto che in realtà non è che un paziente dell'ospedale psichiatrico in cui crede anch'egli di essere in missione per

l’FBI. Un ultimo caso è anche quello che riguarda il film *Abre los ojos* (*Apri gli occhi*, Alejandro Amenabar, 1997), in cui sin dal titolo il regista invita lo spettatore a tenere gli occhi ben aperti e a prestare attenzione ad ogni minima traccia, a cimentarsi quindi in questa sorta di caccia al tesoro, che è la visione del film, che gli permetterà di scovare la giusta chiave per la comprensione corretta della storia.

La partenza e l’arrivo

Come sono lieto di essere partito!
J.W.GOETHE, *I dolori del giovane Werther*.

Era tarda sera quando K. arrivò.
FRANZ KAFKA, *Il Castello*.

La situazione-tipo della partenza ha la funzione di aprire un infinito numero di possibilità su come cominciare la storia. Il racconto diventa imprevedibile: non sappiamo dove il personaggio stia andando o da cosa stia fuggendo, non siamo a conoscenza di chi incontrerà durante il suo viaggio o chi aveva intenzione di raggiungere partendo e non sappiamo nemmeno se il viaggio sarà pericoloso o tranquillo e se potrà essere d’aiuto al protagonista o peggiorare la situazione in cui ora si trova.

Al contrario, esiste anche l’incipit in cui il topos non è più quello della partenza ma quello dell’arrivo. Anche quest’ultima è una delle strategie d’apertura utilizzate in letteratura e non solo. Il personaggio invece di mettersi in marcia per raggiungere una destinazione (che può essere resa nota o meno) fa il suo ingresso in un altro posto, diverso da quello di provenienza. Molto spesso il topos dell’arrivo si riduce all’attraversamento di una soglia o all’ingresso del personaggio in uno spazio chiuso. Tutto ciò

presuppone non solo la descrizione di un nuovo spazio e quindi, anche in questo caso, inaugurazione di un nuovo ambiente, ma anche un “altrove” e un “prima” dal quale il personaggio proviene.

Per concludere, questi due tipi narrativi di incipit, che quindi presuppongono uno spostamento verso un luogo, l’arrivo in un diverso contesto o il movimento che si attua attraversando una qualsiasi soglia, si collegano con un tema più ampio che è quello del viaggio. Viaggio che può essere inteso sia nel senso di spostamento dal luogo di provenienza a quello di arrivo, sia in senso più metaforico come cammino della vita o viaggio interiore alla scoperta di sé stessi.

Per citare alcuni esempi cinematografici, ricordiamo il film *The Shining* (*Shining*, Stanley Kubrick, 1980), che inizia con la ripresa continua della macchina del protagonista che si sta dirigendo verso l’Overlook Hotel, luogo in cui i protagonisti trascorreranno tutto l’inverno.

Sono alla ricerca di se stessi anche i personaggi del film *Deliverance* (*Un tranquillo weekend di paura*, John Boorman 1972), essi affrontano un viaggio verso l’ignoto per risalire il fiume prima che il paesaggio venga definitivamente deturpato dall’uomo, e qui si ritroveranno ad affrontare ognuno le proprie paure. Lo stesso significato assumono le partenze che caratterizzano i film di fantascienza: il protagonista parte per un universo sconosciuto con l’intento di acquisire nuove conoscenze o per ritrovare qualcuno. È il caso dei film *Planet of the Apes* (*Il pianeta delle scimmie*, Franklin J. Schaffner, 1968), *Mission to Mars* (Brian De Palma, 2000) e *Lost in space* (Stephen Hopkins, 1998).

L'incontro

Entrò nella mia vita nel febbraio del 1932 per non uscirne più.
FRED UHLMAN, *L'amico ritrovato*.

Il tema dell'incontro presuppone un contatto e una situazione di passaggio tra due personaggi, in questa situazione la posizione del lettore è quella di un voyeur che osserva dall'esterno l'incontro.

Due protagonisti della storia si incontrano. Ma cosa succederà dopo? L'incipit dell'incontro può presupporre anche una successiva ricerca di una situazione amorosa alla quale si arriverà, generalmente, dopo aver superato numerosi ostacoli. Alcuni di questi esempi sono l'amore impossibile, quello non corrisposto o la distanza che separa forzatamente i due innamorati.

Quello dell'incontro quindi è uno dei più classici e diffusi incipit. Infatti, quando due personaggi della storia si ritrovano assieme, per caso o volutamente, la storia grazie al loro incontro prende automaticamente avvio, suscitando nel lettore domande alle quali vorrà presto avere una risposta. Chi sono? Da quanto si conoscono? Non si vedono da molto tempo? Erano innamorati o lo diventeranno? Ecc ecc.

La situazione-tipo all'interno dell'incipit dell'incontro è quella del gioco o incrocio di sguardi. Già presente in quasi tutte le epoche letterarie passate, la sequenza dello sguardo implica un contatto visivo tra i due personaggi che scatena un meccanismo basato sui ricordi, sulla memoria, sul passato vissuto assieme oppure apre la strada a possibili ostacoli che potranno intralciare il loro futuro assieme.

Riassumendo quindi possiamo affermare che

l'enigma nel romanzo può nascere non solo da una tensione fra il detto e il non-detto, ma anche dal contrasto fra il visibile e in non-visibile: si deve allora ipotizzare che oltre all'enigma della parola, che corrisponde a una strategia informativa già oggetto di molti studi, esista anche un enigma dello sguardo, dipendentemente piuttosto da una strategia di rivelazione fondamentale in ogni incipit.⁵⁶

Molto spesso, anche nel cinema, l'incipit dell'incontro si costruisce tramite la dinamica esordiale dell'incrocio di sguardi. Si veda l'incipit di *Closer* (Mike Nichols, 2004), in cui l'incontro tra Alice e Dan, ancora sconosciuti, è costruito sul continuo incrocio dei loro sguardi, sulla dialettica dei punti di vista e sull'alternanza di campo e controcampo, il tutto mediato dall'incidente di cui è vittima la ragazza.

Altro famosissimo incipit basato sull'incontro di due personaggi è il celebre film di Bernardo Bertolucci del 1972, *Ultimo tango a Parigi* nel quale i due protagonisti, che ancora non si conoscono, si incontrano casualmente nello stesso appartamento di Rue Jules Verne a Parigi, entrambi interessati ad affittarlo. A partire da questo loro incontro inaspettato, si costruirà poi la loro tormentata e conflittuale storia d'amore.

⁵⁶ Ibidem, p. 77.

L'attesa e la scoperta

Stavamo nell'aula di studio quando entrò il preside seguito da un uomo
vestito in borghese, e da un bidello che portava un grosso banco.
Quelli che dormivano si svegliarono, e tutti si alzarono in piedi,
come colti in pieno lavoro.
GUSTAVE FLAUBERT, *Madame Bovary*.

"Che fai?" mia moglie mi domandò vedendomi insolitamente indugiare
davanti allo specchio. "Niente" le risposi "mi guardo qua, dentro il naso,
in questa narice. Premendo, avverto un certo dolorino".
LUIGI PIRANDELLO, *Uno, Nessuno, Centomila*.

L'attesa e la scoperta sono due temi iniziali che apparentemente sembrerebbero contrari l'uno all'altro ma invece entrambi fanno parte di una unica strategia di rivelazione. Questi due tipi di incipit sono collegati perchè

la scoperta svela gradualmente gli elementi narrativi attraverso l'esplorazione condotta da un personaggio, e l'attesa, posizione insostenibile del romanzo, annuncia immediatamente l'inizio della storia, necessitando di un avvenimento che venga a sbloccare la situazione iniziale.⁵⁷

Il topos dell'esplorazione, oltre ad essere una metafora della lettura per eccellenza, è anche una tipologia di incipit che lavora su due differenti livelli: il primo rappresenta la presa di parola da parte del narratore e quindi lavora in legame con la narrazione, il secondo è legato alla storia ed è rappresentato dall'entrata inaugurale nella finzione.

Il topos dell'attesa invece, se ben utilizzato dall'autore, attraverso l'inserimento nella prime righe del romanzo di un enigma, crea nel

⁵⁷ A. Del Lungo, *Gli inizi difficili*, cit., p. 69.

destinatario un effetto di *suspence* e tensione, che lo lascia in attesa di scoprire che cosa succederà dopo. Sostanzialmente una situazione iniziale viene resa più dinamica prima grazie all'effetto di attesa e poi con l'inserimento dell'ostacolo che muoverà tutta la storia.

Un elemento utile ad aumentare lo stato di tensione e attesa nel lettore è senz'altro l'incipit in medias res, che rende l'inizio dinamico e imprevedibile.

Tutto ciò che deve fare l'autore è ritardare il più possibile la soluzione dell'enigma, stando molto attento però a non ritardarlo troppo perché in quel caso il lettore, invece di essere teso e incuriosito dall'attesa, ne risulterebbe annoiato.

Concludendo con le parole di Del Lungo:

Le situazioni della scoperta e dell'attesa, legate alla messa in scena dei personaggi, riflettono effettivamente la posizione del lettore di fronte al testo, rinviando metaforicamente alla sua esplorazione: la scoperta né è il segno, l'attesa né è l'annuncio.⁵⁸

Molti incipit filmici catalizzano l'entrata nella finzione grazie alla scoperta di un mistero e all'elaborazione della paura. Pensiamo all'inizio di *The Fog* (*Fog*, John Carpenter 1979), in cui un vecchio marinaio di notte racconta ad un gruppo di ragazzini una terrificante e misteriosa leggenda. Questo racconto, aiutato dal buio, dal rumore sinistro del mare e dalla luce irregolare che emette il falò sulla spiaggia, crea nei bambini un terribile senso di paura e inquietudine che si manifesta ancor prima che accada qualcosa di realmente pericoloso.

Spesso è anche l'imprevedibilità del pericolo a creare tensione nel pubblico: ansia, angoscia e terrore emergono anche se realmente niente di terrificante

⁵⁸ Ibidem, p. 70.

o pauroso è ancora successo. È quello che succede nel film *The Birds* (*Gli Uccelli*, Alfred Hitchcock, 1963); in questo caso già nei titoli di testa si ha la sensazione che presto succederà qualcosa di catastrofico. La credits sequence è costituita da un mix di immagini e colonna sonora che creano immediatamente un effetto di inquietudine nello spettatore e producono sia a livello visivo che sonoro, una distorsione percettiva alquanto marcata. Stormi di uccelli assomigliano a ombre indefinite, a macchie nere senza contorno che volano all'impazzata sullo schermo accompagnati da una musica stridente e ed elettronica. La costruzione acustica è realizzata tramite il mescolamento di strumenti musicali, versi degli uccelli e rumore di battito d'ali interrotto da lunghe pause di silenzio angosciante. Tutto il paratesto introduttivo, sapientemente studiato, contribuisce a suscitare nel pubblico sensazioni di angoscia, shock, inquietudine e terrore anche se ancora nulla di catastrofico è realmente successo. Questo mix di suggestioni visive e sonore fa però presagire, già dai titoli di testa, che questa furia animale incontrollabile e selvaggia seminerà il panico tra gli umani.

Anche la misteriosa sopravvivenza del protagonista di *Unbreakable* (*Unbreakable – Il Predestinato*, M. Night Shymalan, 2000) al devastante incidente ferroviario avvenuto all'inizio del film introduce al tema della predestinazione dell'eroe, che irrompe nella vita del protagonista e della sua famiglia e ne stravolge il destino. Anche in questo caso si crea nello spettatore una forte attesa che lo accompagnerà per tutta la vicenda, fino al momento in cui non si comincerà a intuire la sua sovranaturale predestinazione di super eroe.

1.7 Buio in sala, inizia il film

Trovare parcheggio è sempre molto difficile, bisogna affrettarsi perché la pubblicità sta finendo e tra poco compariranno i titoli di testa. Trovato il posteggio, bene! Il film almeno lo si è già deciso e ci si posiziona in coda alla cassa. Si compra il biglietto, si corre verso il bar a comprare popcorn e coca-cola e via veloci verso la maschera che strappa il nostro biglietto. Si giunge alla sala, si trovano i posti, ci si toglie il cappotto, si spegne il telefonino e appena in tempo... buio in sala, inizia il film!

Leggendo queste righe, ogni frequentatore assiduo di cinema, ci si sarà almeno in parte riconosciuto. Ogni qual volta si decide di andare al cinema a vedere un nuovo film, si avvia una serie azioni che si ripetono quasi sempre uguali. Qualche cosa però, non è sempre la stessa. Alla fine della proiezione usciamo dalla sala in un certo senso diversi, cambiati. Se il film ci è piaciuto il nostro sguardo si fa sognante e assente, se invece la pellicola ci ha delusi si torna più in fretta nella realtà carichi di giudizi e polemiche pronte a dar vita ad una discussione tra amici.

Cosa succede quindi quando si spengono le luci e l'immensità dello schermo illuminato ci cattura?

Succede che stiamo per varcare una soglia, un ingresso, un confine. Citando Calvino, dobbiamo rilassarci, smettere di pensare e di parlare per entrare nella condizione spirituale ottimale per poterci godere il film.

Ci viene chiesto di abbandonare il nostro mondo, la nostra realtà quotidiana, per entrare in un nuovo universo: quello della finzione, della fantasia, insomma quello del film.

Le prime scene del film, addirittura le prime inquadrature, come le prime righe di un romanzo o le prime note di una sinfonia, catturano la nostra attenzione, dando il via ad un contatto intimo tra spettatore e finzione, la cui buona riuscita sarà fondamentale per il giudizio che daremo a quel film quando le luci in sala si saranno nuovamente accese.

Le prime immagini, i primi volti, rumori, colori, suoni o silenzi che provengono dallo schermo sono proprio quelli che avranno il compito e il potere di prenderci per mano e guidarci senza mai mollare la presa, per tutta la durata del film.

Possiamo definire l'incipit come il luogo dove avviene una sorta di "imprinting", spazio in cui si muovono i primi passi nel mondo della finzione, ci si orienta e si impara a procedere con cautela interpretando nella maniera più corretta tutti gli stimoli visivi e auditivi che la pellicola ci presenta.

Il contatto più profondo, il legame più intimo e stretto, la relazione più importante tra spettatore e finzione hanno luogo solamente nell'esordio.

Per rendere più efficace questa sorta di "allacciamento" tra "destinatario" e "mittente", occorre che lo spettatore sia predisposto a lasciarsi sedurre e trasportare da ciò che vede sullo schermo. Ecco perché il contesto in cui i film vengono proiettati è una sala buia e silenziosa.

C'è una situazione da cinema e tale situazione è pre-ipnotica. Per citare una metonimia che risponde al vero, il nero della sala è prefigurato dalla fantasticheria crepuscolare che precede il nero e conduce il soggetto, di strada in strada, di manifesto in manifesto, a inabissarsi infine in un incubo oscuro, anonimo, indifferente, dove deve prodursi quel festival di affetti che viene chiamato film.⁵⁹

⁵⁹ R. Barthes, *Sul cinema*, Genova, Il Melangolo, 1994, p.146.

Il buio e il silenzio sono due condizioni fondamentali per potersi rilassare e godere di questo rituale luminoso e sonoro che è il film. Lo spettatore viene solitamente ipnotizzato e catturato dallo spettacolo visivo e sonoro che le immagini in movimento sullo schermo provocano, ma basta poco perché questa simbiosi onirica venga a mancare e lo spettatore venga distratto da qualcosa che sta succedendo nel mondo reale delle sala del cinema.⁶⁰

In sala le luci si abbassano e i titoli di testa cominciano a scorrere sul grande schermo poi, il rumore che temevamo: CRUNCH CRUNCH.

Una minaccia che sembra ripeterci."Da qui fino alla fine del film non vi darò tregua".⁶¹

Come dicevo, basta poco per distrarsi, ma la nostra curiosità verso ciò che mostra e vuole raccontarci il film è più alta di qualsiasi rumore esterno. Bisogna fare in modo che nulla ci riporti bruscamente nella realtà, facendoci abbandonare l'universo finzionale all'interno del quale ci ha condotti l'incipit. Inizialmente, distrazioni a parte, lo spettatore è bendisposto alla ricezione delle immagini, ma vorrà ben presto essere ricambiato e premiato per la sua attenzione. Vorrà che la sua curiosità e le sue alte aspettative vengano presto soddisfatte.

Come ho più volte ripetuto nei paragrafi precedenti riguardo alla letteratura e all'arte in generale, la prima impressione è quella che più conta. Le prime righe di un romanzo ti permettono subito di capire se quel libro fa per te e se

⁶⁰ Non bisogna dimenticare che nell'età contemporanea abbiamo assistito ad un continuo moltiplicarsi delle "esperienze del film". Se in passato le pellicole potevano essere guardate soltanto in sale cinematografiche attrezzate per la loro riproduzione, oggi invece possiamo guardare i film nei luoghi e nei contesti più svariati. Pensiamo alla distribuzione del film tramite l'avvento prima del VHS e poi del DVD che ci hanno permesso, ad un prezzo abbastanza modico, di gustarci le nuove uscite direttamente sul divano della nostra casa, oppure recentemente con la massificazione dell'uso di internet e della tecnologia portatile possiamo essere spettatori dei film dallo schermo del nostro portatile o del nostro smartphone in qualsiasi posto, senza alcun limite di tempo e spazio.

⁶¹ F. Carlini, *Popcorn time. L'arte dei titoli di testa*, Genova, Le Mani - Microart's Edizioni, 2009, p. 9.

continuerai a leggerlo e, anche per quanto riguarda il film, l'incipit sarà il luogo della scelta, il luogo decisivo e strategico per far cadere lo spettatore nella "trappola" oppure farlo distrarre dal mondo che lo circonda, o peggio ancora, farlo addormentare o addirittura alzarsi e uscire dalla sala.

1.8 L'entrata nella finzione

Roger Odin nel suo saggio *L'entrata dello spettatore nella finzione*, analizza e studia le modalità d'ingresso dello spettatore nel mondo finzionale costituito dal film di Jean Renoir *Une Partie de campagne* e afferma che, se si volesse ulteriormente approfondire questo delicato e fondamentale approccio tra lo spettatore e la storia, sarebbe prima opportuno analizzare i modi in cui è garantito l'ingresso del pubblico nel mondo del film trovando la risposta a due fondamentali domande. Queste, secondo l'autore, interessano non soltanto il film di Renoir, ma la totalità del cinema di finzione.

Quali sono le motivazioni che spingono una persona fuori di casa per andare a vedere un film?

Odin dichiara che "il problema posto è, evidentemente, quello della costruzione dell'entità 'spettatore di cinema'".⁶² Un'entità che, già secondo Metz, si è formata nel corso degli anni grazie a un costrutto di tipo economico, finanziario, sociologico ma ancora oggi soprattutto psichico.

⁶² R. Odin, "L'entrata dello spettatore nella finzione", in L. Cuccu, A. Sainati (a cura di), *Il discorso del film. Visione, narrazione, enunciazione*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1988, p. 264.

Perché la scelta ricade su un film piuttosto che su un altro?

“Con questa domanda, ci si spinge di colpo, a quanto pare, verso atteggiamenti più individualizzati, che soltanto delle indagini di tipo psico-sociologico sarebbero in grado di circoscrivere”⁶³. Odin continua affermando che “la scelta di un film è sempre meno libera di quanto non si creda”⁶⁴.

Quindi, quali sono i criteri che influenzano la scelta del film?

È evidente infatti che “si sceglie” un film sempre un film senza averlo visto. Anche qui, sicuramente, esistono dei “dispositivi” che occorrerebbe analizzare: la pubblicità cinematografica, la critica, i circuiti di distribuzione, la disposizione geografica...⁶⁵

In sostanza, un film ci può interessare o incuriosire ancora prima di averlo visto, grazie ad una serie di informazioni che ci arrivano dall'esterno.

In prima battuta una pellicola ci può attirare per il suo titolo originale, per il nome del suo famoso regista, perché ci recita il nostro attore preferito o perché è la trasposizione di un romanzo che abbiamo finito da poco di leggere.

In secondo luogo c'è il cosiddetto passaparola, cioè possono giungerci all'orecchio commenti e giudizi positivi o negativi su un film dalle persone che frequentiamo e che riteniamo possano indovinare i nostri gusti.

Altrimenti, possiamo essere invogliati a comprare il biglietto di un film dopo averne “assaggiato” il trailer alla televisione o su internet o ancora possiamo essere influenzati dalla pubblicità che lo circonda, dalle critiche di esperti che

⁶³ Ivi.

⁶⁴ Ivi.

⁶⁵ Ivi.

parlano della pellicola sui giornali e all'interno di trasmissioni televisive, oppure dalle interviste rilasciate dal regista o dagli interpreti.

È chiaro quindi che la disponibilità alla visione dello spettatore, dipende dai più svariati motivi, molto spesso non legati esclusivamente all'esperienza della visione stessa. A causa di questo contesto esterno, da cui arrivano all'orecchio dello spettatore le informazioni più disparate, le sue aspettative potranno essere molto alte, e all'esordio è richiesto di non deluderle.

1.9 L'incipit cinematografico

L'inizio del film, fornendo le principali informazioni riguardo la storia, costruisce una sorta di ponte, di collegamento, tra i destinatari (costituiti dal pubblico di spettatori) e la narrazione. È proprio durante i primi minuti, per mezzo delle prime inquadrature, che il film, facendo appello ad ogni strategia, ogni mezzo e ogni tecnica, costruisce quel collegamento che coinvolge lo spettatore nella storia. L'incipit, quindi, ha la funzione di attrarre e sedurre lo spettatore e invitarlo alla visione.

Anche riguardo al mondo cinematografico, spesso si è parlato dell'incipit come di una soglia o di un ingresso da oltrepassare.

Zone liminari, di passaggio, zone che marciano l'ingresso dello spettatore nella finzione e ne accompagnano l'uscita. L'inizio e la fine del film possono rivestire un ruolo essenziale nel definire modelli narrativi e convenzioni di genere, nello stabilire strategie enunciative,

nel regolare punti di vista e regimi del sapere, nell'individuare modelli culturali e di ricezione.⁶⁶

Nel volume a cura di Valentina Innocenti e Valentina Re intitolato *Limina/Le soglie del film*, troviamo un'ampia raccolta di saggi di diversi autori che riflettono sull'inizio e la fine del film. In questa sede, ho deciso di occuparmi in particolar modo della questione dell'inizio e dell'analisi approfondita dell'incipit filmico, tralasciando, onde evitare di creare inutile confusione, ogni riflessione sui finali.

Tornando all'incipit, abbiamo appena affermato che si configura come una soglia che divide, che fa da spartiacque, tra l'interno e l'esterno, il dentro e il fuori, il visibile e il non visibile, la realtà e la finzione.

Proprio questa sua natura di "doppio" lo rende molto malleabile e adatto all'utilizzo delle più svariate forme di interpellazione che si rivolgono tutte verso un'unica direzione: quella spettatoriale.

Ai fini della nostra indagine, l'incipit è considerato come un esordio, un prologo, un'introduzione, che ha il compito di fornire al pubblico una serie di informazioni, spesso anche molto ambigue e di difficile comprensione, che vanno a preannunciare quella che sarà il tipo di storia raccontata. Possiamo paragonare l'incipit cinematografico all'ouverture dell'opera lirica. Entrambe funzionano come frammenti, contemporaneamente autonomi ma anche legati al resto dell'opera, che preparano lo spettatore a ciò che verrà in seguito. Come dicevo prima, le informazioni che l'inizio dà allo spettatore non sempre sono chiare e facilmente comprensibili; spesso anzi, è preciso volere del regista, dare solo una serie di indizi, di suggestioni e suggerimenti, molto enigmatici, misteriosi e ambigui. Questo tipo di operazione è studiata appositamente per aumentare le attese dello spettatore e allo stesso tempo

⁶⁶ V. Innocenti, V. Re (a cura di), *Limina/Le soglie del film*, Udine, Forum, 2004, p. 17.

catturare la sua attenzione e la sua curiosità, per portarlo a “incollare” gli occhi sullo schermo per vedere risolti tutti gli interrogativi che gli ha lasciato in testa l’incipit.

In questo senso l’incipit è un antefatto, una miscela di fotogrammi e musica, una sovrapposizione di stimoli visivi e sonori, che ci scorteranno verso la scoperta di un mondo ancora straniero e sconosciuto.

Parliamo ora dei limiti. Quando possiamo affermare che l’incipit è terminato e che la storia sta realmente iniziando? Quando e dove, invece, l’incipit inizia?

Queste domande ci suoneranno familiari, in quanto già abbiamo affrontato la questione della lunghezza e dei limiti dell’inizio, quando parlavamo dell’esordio in letteratura, ma vediamo come ci si comporta con il cinema.

Generalmente l’inizio di un film si fa coincidere con le prime immagini che appaiono sullo schermo o con i titoli di testa, ma definire con precisione quale sia la fine della parte introduttiva non è compito facile.

Come in letteratura anche nel cinema, l’esordio può essere costituito dalla prima riga di un romanzo o dalla prima inquadratura di un film, ma può allo stesso modo presupporre un capitolo intero o un’intera sequenza cinematografica, che si configurano come antefatto introduttivo. Perciò ogni incipit e ogni storia costituiscono un caso a parte e quindi non esiste una regola che impone quanto lungo deve essere l’inizio.

In ogni caso, l’importante è che, indipendentemente dalla sua lunghezza, l’incipit assolva le sue principali funzioni che sono, come abbiamo visto nei paragrafi precedenti, quella informativa, seduttiva, tematica e drammatica.

L’incipit è luogo deputato a guidare lo spettatore dentro la finzione e fargli scoprire un mondo nuovo di cui non sa nulla; la sua funzione principale è dunque quella di coinvolgere il destinatario e prepararlo alla storia. Per

assolvere adeguatamente alle sue funzioni ogni incipit avrà lunghezza e limiti propri.

Di qualsiasi genere sia, classico e rassicurante, esplicativo e informativo oppure spiazzante e depistante, l'incipit deve necessariamente fornire allo spettatore un quadro di ciò che lo aspetta, stabilendo dei punti di riferimento.

Detto questo, cerchiamo di capire dove si collochi la fine dell'inizio. Sembra un gioco di parole, ma è necessario definire dove termina il compito dell'incipit e inizia la storia vera e propria.

Anche se non c'è una regola precisa e se spesso i confini dell'esordio sono molto nebulosi, l'antefatto termina solitamente quando lo spettatore ha la sensazione che stia cambiando qualcosa, che qualcosa stia appunto per cominciare e che si vada verso un'altra direzione.

Se in letteratura l'incipit si conclude quando si cambia scenario, si cambiano le coordinate spazio-temporali o ci sia l'arrivo di un nuovo personaggio, anche nel cinema succede la medesima cosa. Passano gli anni, cambia la città, fa la sua comparsa un nuovo personaggio, ne muore un altro, c'è una catastrofe, un sogno, un flashback ecc, questi sono solo alcuni dei modi tramite i quali l'introduzione si spezza, si taglia, per lasciare posto al vero inizio della vicenda.

1.10 I titoli di testa

Ci eravamo lasciati mentre le luci della sala si stavano abbassando e pian piano lasciavano entrare il buio. Lo schermo si accende, si sentono le prime note musicali e i primi rumori, cominciano a scorrere i titoli di testa. Il film è cominciato?

Allungando bene le orecchie riusciremo a sentire una musica in sottofondo. Quella dei titoli di testa, voi domanderete? No, quella di un ragazzino che prova la sua nuova suoneria polifonica. Dimentichiamoci del suono e cerchiamo di concentrarci almeno sulle immagini, ma ecco passare davanti a noi il solito gruppo di ritardatari, che nella più fortunata delle ipotesi è una comitiva di quindici persone. Qualche minuto ancora in piedi perché si slaccino la zip della giacca che, quasi sicuramente, rimarrà inceppata. Implorando pietà e comprensione, uno di loro si volterà, incrocerà il nostro sguardo furioso e si giustificherà dicendo: “Ci scusi, tanto il film non è ancora cominciato”.⁶⁷

Ma allora, quando comincia il film? Saul Bass avrebbe detto che il film comincia con il primo fotogramma che appare sullo schermo.

Anche i titoli di testa, come l'incipit, appartengono ad uno “spazio soglia” del film. Se una volta svolgevano un compito puramente informativo per lo spettatore, oggi la credits sequence di un film, se realizzata a regola d'arte, può anche essere considerata come una sequenza indipendente “che può

⁶⁷ F. Carlini, *Popcorn time. L'arte dei titoli di testa*, cit. p. 9.

essere guardata e apprezzata anche senza aver bisogno del film al quale appoggiarsi".⁶⁸

I titoli di testa, infatti, hanno ormai perso il ruolo puramente informativo che avevano, diventando piccoli film nel film che permettono allo spettatore di calarsi nella storia già dal primo istante. Opere creative a tutti gli effetti, che possono rivelare particolari utili alla comprensione della storia o addirittura anticipare gli eventi, condensare temi e atmosfere, evocare il genere d'appartenenza o semplicemente suscitare interesse nello spettatore.⁶⁹

Le prime immagini diegetiche, i primi attimi del film hanno proprio il potere e il dovere di accompagnarci nel mondo della finzione. Lo spazio dei titoli di testa, come anticipavo prima, è un luogo liminare, di transito, di confine che ha anche una carica informativa e comunicativa molto forti.

Nei titoli di testa abbiamo informazioni strettamente tecniche che riguardano la creazione e la produzione del film: vengono citati tutti coloro che, assolvendo a diverse mansioni, hanno collaborato alla realizzazione della pellicola. Ma troviamo anche informazioni, il titolo in primo luogo, che gettano un ponte tra ciò che si colloca fuori dalla sala cinematografica e ciò che fa parte del film.

Dal canto loro i titoli si preoccupano di condurre lo spettatore dentro il film e non importano le modalità se le operazioni riescono, conta il

⁶⁸ Ibidem, p. 10.

⁶⁹ Ibidem, p. 9.

risultato che si ottiene attivando il movimento circolare che congiunge i due universi.⁷⁰

Le funzioni svolte dai *credits* nel cinema sono numerose e spesso anche un po' ambigue: i titoli di testa costituiscono un momento metacinematografico e autoriflessivo del film e contemporaneamente sottolineano la presenza di un processo di produzione. La sequenza dei titoli di testa, in sostanza, rappresenta uno dei momenti in cui il film si rispecchia e si ripiega su se stesso.

Ma oltre a ciò, i titoli rappresentano anche un invito alla visione rivolto al pubblico e un contenuto informativo che soddisfa le pretese e le attese dello spettatore. Anche i titoli di testa, quindi, assieme all'incipit, concorrono a guidare e incanalare l'attenzione del destinatario verso ciò che sta per succedere.

Quello che i titoli possono fare è creare l'atmosfera e rievocare il nucleo centrale della storia del film – dice Saul Bass – devono esprimere la storia in maniera metaforica.⁷¹

Oltre che direttamente con lo spettatore, i titoli di testa entrano in contatto con ciò che costituisce l'apparato paratestuale del film, in particolare con loghi di produzione, manifesti, locandine e spot pubblicitari e trailer.

Il legame che si crea tra questi elementi è solitamente di tipo grafico e iconografico, si cerca infatti di fare in modo che lo stile, la grafica, i colori e le immagini di un determinato film siano fortemente riconoscibili da parte dello spettatore e ritrovabili in ogni apparato della comunicazione.

⁷⁰ Ibidem, p. 14.

⁷¹ P. Kirkham, *Intervista a Saul Bass "Looking for the Simple Idea"*, Sight e Sound, febbraio 1994, cit. in F. Carlini, *Popcorn time. L'arte dei titoli di testa*, p. 12.

Il riconoscimento di un film dalla sua comunicazione grafica comporterà una curiosità da parte del pubblico, che sarà soddisfatta solo mediante l'acquisto del biglietto e la scelta di vedere quel film.

Un universo ricco di immagini variegate quello dei titoli di testa, un repertorio in cui si misurano arte della creatività e pratica del desiderio con l'unico scopo di avvicinare lo spettatore al testo-film attivando preventivamente sensi e cervello, curiosità e passione.⁷²

Molte volte capita però che ci sia una leggera dissonanza tra lo stile dei titoli di testa e quello dell'apparato paratestuale. Questo succede perché non sono le medesime persone che si occupano della realizzazione dell'uno e dell'altro e non può esserci sincronia tra la creazione dei credits e quella di locandine e manifesti. In questi casi si cerca di creare ugualmente un legame tra i due apparati della comunicazione, tramite allusioni, uso del colore e del lettering e richiami metaforici.

Nel film *Nosferatu, Phantom der Nacht* (*Nosferatu, principe della notte*, Werner Herzog, 1979) titoli di testa e paratesto di manifesti e locandine cercano di sostenersi e rimandarsi a vicenda facendo uso di immagini inquietanti, colori cupi, musiche tetre e angoscienti. L'incipit con la presenza di pipistrelli, mummie e l'urlo di una giovane in primo piano sono l'ideale prosecuzione di manifesti rappresentanti il terribile protagonista che tiene in braccio una fanciulla pallida ed esanime.

Stessa cosa succede per il film di Ingmar Bergman *Nattvardstarna* (*Luci d'inverno*, 1962) il cui inizio mette in scena un fondo nero su cui compaiono i titoli di testa scanditi da un suono solenne e incombente di campane che preannunciano l'atmosfera e il ritmo della storia. Stessa sensazione si ha dando un'occhiata alle locandine italiane del film: i colori sono cupi e

⁷² F. Carlini, *Popcorn time. L'arte dei titoli di testa*, cit., p. 16.

scurissimi, i volti dei personaggi sofferenti e tristi, il titolo del film e il nome del regista sono realizzati su fondo nero e inclinati in modo da suggerire disequilibrio e tensione emotiva.

La soglia del paratesto, se negli anni passati costituiva un confine più nettamente marcato, nell'epoca contemporanea si spinge "in direzioni più prossime al testo fino a diventarne parte, divenendo non più solo un *limen*, un varco da cui transitare, ma anche un vero e proprio luogo, uno spazio a cui accedere e in cui aggirarsi."⁷³

Un esempio di evoluzione del paratesto, che sempre più frequentemente oggi troviamo all'inizio dei film, è la manipolazione del *logo cinematografico*.

"Loghi" delle case di produzione e distribuzione modificati graficamente, sempre più di consueto, infatti, aprono i titoli di testa di lungometraggi di animazione e non solo, e tale operazione rende più curiosa e complessa la dialettica riguardante l'esordio filmico, dal momento che le variazioni riscontrate rivelano come il "paratesto-logo" si ritrovi ad essere partecipe anche del mondo diegetico del film.⁷⁴

Soprattutto nel periodo dei primi anni Novanta, il logo di produzione non è più solo un'informazione commerciale o economica del paratesto, ma si inserisce, assieme ai credits, nelle zone liminari del testo-film.

Conservando ancora la forma e la grafica che lo rendono universalmente riconoscibile, oggi il marchio di produzione si arricchisce di elementi grafici nuovi che lo associano al contenuto della pellicola che sta presentando. Grazie a questa nuova tendenza "manipolatrice" del logo, esso "cessa di

⁷³ F. Betteni-Barnes, "Ai confini della realtà narrativa: il logo cinematografico tra credits, spettatore e testo filmico" in V. Innocenti, V. Re (a cura di), *Limina/Le soglie del film*, cit., p. 122.

⁷⁴ Ivi.

essere un *limen* neutro [...] ed assume su di sé funzioni di avvio del processo di lettura del testo che in passato avremmo definito come più propriamente pertinenti alle prime immagini del racconto.”⁷⁵

Così facendo, si fa strada la volontà del testo filmico contemporaneo di anticipare costantemente il proprio inizio e allo stesso modo il *restyling* del logo, che lo rende oggetto ludico e divertente, cattura maggiormente l’attenzione del pubblico di spettatori e mette in atto strategie di seduzione, prima proprie esclusivamente dell’incipit.

Pensiamo ad esempio al logo della casa cinematografica *Warner Bros.*, costituito da uno scudo dorato con all’interno le due iniziali W e B., in numerosi film di questa major cinematografica il logo assume delle forme, dei colori e delle caratteristiche particolari e sempre differenti che vanno ad anticipare i contenuti della pellicola.

In *Batman e Robin* (1997) e in *Batman Forever* (1995), entrambi diretti da Joel Schumacher, lo scudo del logo della *Warner Bros.* si plasma con un effetto di *morphing* fino ad assumere la famosa sagoma del pipistrello simbolo del supereroe. In *Jack Frost* (Troy Miller, 1998) e in *The Polar Express* (*Polar Express*, Robert Zemeckis, 2004) il logo è invece ricoperto di neve e di ghiaccio, mentre in *Fred Claus* (*Un fratello sotto l’albero*, David Dobkin, 2007) lo scudo della casa cinematografica è addobbato con lucine colorate a richiamare l’atmosfera natalizia del film.

In *Lethal Weapon 4* (*Arma letale 4*, Richard Donner, 1998) il marchio viene divelto e distrutto dalla violenta e improvvisa esplosione di bomba mentre in *Blazing Saddles* (*Mezzogiorno e mezzo di fuoco*, Mel Brooks, 1974) viene lentamente bruciato dalle fiamme fino a sciogliersi completamente.

Altre volte il logo può assumere colorazioni e sfondi differenti per richiamare l’atmosfera della storia o darne alcuni indizi. È il caso di *Matrix* (*The Matrix*,

⁷⁵ Ivi.

Andy e Larry Wachowski, 1999) in cui il logo, sempre *Warner Brothers*, è interamente colorato di quel verde acceso che richiama la dominante cromatica di tutto il mondo fantastico del film o di *Minority Report* (Steven Spielberg, 2002) in cui i loghi *Dreamworks* e *Fox* sono immersi nell'acqua, elemento fondamentale del film e indizio utile per la comprensione della storia.

Restando sulla *Dreamworks*, è interessante anche il gioco grafico proposto nel film d'animazione *Shrek* (Andrew Adamson e Vicky Jenson, 2001) in cui le due lettere "s" presenti nel nome della casa cinematografica vengono trasformate nelle "s" di *Shrek*, diventando verdi come l'orco e con due orecchiette simili a quelle del personaggio. In questo caso parliamo di *divertissement* grafico, fatto soprattutto con finalità pubblicitarie e di merchandising.

La funzione principale dei titoli di testa era originariamente quella di fornire informazioni utili a chi si accingeva a guardare un film. Chi l'ha prodotto, chi ne ha inventato e scritto la storia, chi è il direttore della fotografia, chi l'ha interpretato e via di seguito.

Poteva accadere che molte persone lavorassero alla sceneggiatura dello stesso film, contribuendo in misura diversa, ma non tutti comparivano nei titoli di testa, tra gli sceneggiatori. E dato che il successo e la professionalità di uno sceneggiatore e quindi il suo stipendio, venivano valutati in base alla qualità e alla quantità di film scritti, era molto importante che esistesse una traccia ufficiale di questo lavoro svolto.⁷⁶

⁷⁶ G. Muscio, *Scrivere il film*, Milano, Savelli, 1981, p. 59.

Tutti questi nominativi concorrevano insieme a sancire l'appartenenza del film, sia come prodotto intellettuale che come bene economico. I titoli di testa rappresentano quindi "il documento incontrovertibile che attesta paternità di produzione e lavoro."⁷⁷ Senza il proprio nome nei credits, anche con la presenza di un soprannome o pseudonimo, professionalmente non si esiste.

Questo era necessario perché molte volte, nella storia del cinema, ci sono state delle controversie sulla paternità di sceneggiature e soggetti che hanno provocato litigi, rivendicazioni e cause giudiziarie. Molto spesso infatti, i nomi che apparivano nei credits di un film celavano dietro la loro identità vicende ben più complesse e scomode.

Alcuni avevano la fortuna della firma, altri ricevevano qualche centinaia di mila lire e una pacca sulla spalla. [...] Le difficoltà sono dietro l'angolo, difficoltà che magari vengono risolte da oscuri collaboratori ai quali forse, nei titoli, non viene accreditato nulla. O in caso contrario, "abusivi" che entrano fra i fortunati il cui nome brilla sullo schermo senza aver fatto niente nel film.⁷⁸

Dietro i titoli spesso si nascondono vicende controverse, ma ciò che dicono deve essere comunque preso per vero. Le informazioni che essi ci fanno avere sono molto utili per permettere allo spettatore attento e interessato di costruire una mappa, un percorso, per poter cominciare a orientarsi all'interno del film. Accade spesso, ahimè, che ci siano molti più spettatori distratti o disinteressati che considerano i titoli di testa come una sezione di irrilevante importanza, che può benissimo essere saltata o addirittura un

⁷⁷ Ibidem, p. 22.

⁷⁸ Ibidem, p. 23.

momento buono per fare l'ultima telefonata con il cellulare o l'ultima parola con la persona affianco.

La ragione per cui sono nati i credits è senza dubbio quella di attestare la proprietà di un progetto e rendere giustamente noti i nomi di tutte quelle persone che hanno lavorato e collaborato alla realizzazione di esso. Oramai però, lo spazio di pellicola dedicato ai titoli di testa è diventato

la sede per valorizzare la pellicola attraverso i nomi dei personaggi più altisonanti (attori, in genere) che hanno partecipato al lavoro. Infine, più tardi nel tempo e con un obiettivo comunicativamente più sofisticato, le sequenze dei titoli fanno proprio anche il ruolo di consapevoli accompagnatori del pubblico dentro al film.⁷⁹

I titoli di testa quindi, specialmente se in forma di sequenza autonoma, sono a tutti gli effetti elemento del paratesto, e per questo restano ancora sulla soglia del film, cercando di preparare il pubblico alla storia.

Ci sono invece titoli che vengono sovrainpressi alla prima sequenza del film (l'incipit) e che spesso si confondono con le immagini e sono più difficili da leggere e da percepire. In questo caso la credits sequence è più incline a far parte del diegetico.

In questo caso, lo spettatore è costretto simultaneamente a guardare un'immagine e a leggere un testo. Non sempre queste due operazioni sono facili da svolgere nello stesso momento, spesso immagine e testo sovrapponendosi, causano uno spaesamento dello spettatore, che il più delle volte si lascia sfuggire dettagli o informazioni importanti.

Leggere e vedere implicano processi percettivi e psicologici diversi e presuppongono due posizioni differenti dello spettatore di fronte al film.

⁷⁹ Ibidem, p. 26.

Altrettanti procedimenti mentali comportano la presenza di porzioni di testo di natura diegetica (per esempio l'insegna di un bar o di un negozio inquadrato) o extradiegetica (titoli di testa), che vengono a sovrapporsi all'immagine dell'incipit.

Nel primo caso

l'intervento di un testo scritto diegetico non provoca nessuna rottura nell'unità enunciativa del film; qui la lettura funziona all'interno della visione, ad un livello enunciativo inferiore alla struttura che enuncia l'immagine.⁸⁰

Nel secondo caso invece

La cosa funziona in tutt'altro modo per le iscrizioni grafiche dei titoli di testa che appaiono immediatamente come extra-diegetiche [...] alla struttura enunciativa del testo iconico si aggiunge una seconda struttura enunciativa dello stesso livello: la struttura generatrice del testo scritto.⁸¹

In parole più semplici, in ogni inquadratura del film che presenti del testo diegetico, la visione non entra in conflitto con la lettura, in quanto tutte e due agiscono allo stesso livello enunciativo. Mentre se un'inquadratura presenta del testo extra-diegetico, lo spettatore si trova a dover gestire uno spazio che fornisce due diversi tipi di informazioni: i titoli di testa che appartengono al paratesto e si collocano fuori dalla storia e le immagini che sono, invece, parte integrante di essa.

⁸⁰ R. Odin, "L'entrata dello spettatore nella finzione" in L. Cuccu, A. Sainati, *Il discorso del film. Visione, narrazione, enunciazione*, cit., p. 269.

⁸¹ Ivi.

In conclusione, riportando le parole di Roger Odin, possiamo quindi affermare che

Ciò che i titoli di testa proclamano, ed è importante che questo ci sia detto proprio all'inizio del film, è lo statuto *immaginario* di ciò che il film ci farà vedere, della diegesi. Dopo questo avvertimento, niente potrà più disturbare seriamente il nostro godimento della finzione [...] I titoli di testa sono ciò che permette veramente l'entrata dello spettatore nella finzione.⁸²

⁸² Ibidem, pp. 272-273.

CAPITOLO SECONDO

INCIPIIT SHOCK, INGANNO, SPAESAMENTO.

PERCEZIONI E REAZIONI DELLO SPETTATORE DESTABILIZZATO.

2.1 Premessa

Se consideriamo il cinema come frutto e prodotto dell'immaginario, con una realtà e una esistenza proprie, l'incipit filmico si configura come la porta aperta verso un mondo nuovo fatto di emozioni, suggestioni e logiche originali e uniche, una soglia che lo spettatore deve varcare, assumendo ad ogni visione uno sguardo e un comportamento diverso. Entrando nel film attraverso l'inizio, dà il via a un processo di scoperta e conoscenza che lo accompagnerà per tutta la durata della storia.

È proprio lo sguardo dello spettatore, lo strumento in grado di dare senso e significato alla pellicola. Il pubblico, decide e plasma il tipo di esperienza che vivrà davanti allo schermo e sceglie nel corso della storia su quali elementi soffermarsi e su quali invece soprassedere. Fondamentale in questo senso è quindi il tipo di esperienza che si viene a creare: il film ci propone un modo di vedere il reale, una sua interpretazione, un suo punto di vista, fatto di immagini, suoni, voce e musica, ma è compito dello spettatore negoziare la propria posizione rispetto alla storia, costruendo tramite il suo sguardo e la sua attenzione, forme e relazioni sempre nuove.

Ogni persona coglie quelle tracce visive e sonore che lo colpiscono maggiormente e così facendo compie una selezione di elementi estetici e percettivi che gli permettono di creare o arricchire il proprio personale bagaglio.

L'esordio del film è il punto in cui noi plasmiamo l'esperienza della nostra visione. Il contesto spazio-temporale dell'incipit si configura come luogo in cui si fanno spazio la nostra percezione e la nostra esperienza, intesa come bagaglio personale, che, assieme, determineranno il tipo e la forza dell'impatto emotivo e il grado di coinvolgimento con il quale ci affacciamo all'inizio della storia vera e propria.

Nel capitolo precedente abbiamo cercato di fornire una definizione corretta del termine incipit, ma abbiamo anche tentato di ricostruirne la sua struttura ovvero come "dovrebbe" essere composto per garantire al fruitore una corretta lettura della narrazione. Ci siamo soffermati sulle funzioni principali che l'inizio deve assolvere, principalmente informare e orientare alla lettura e alla visione, ma abbiamo anche accennato al fatto che molte volte, all'interno degli esordi, si vengono a creare delle forti lacune informative oppure sono presenti inganni e trappole che possono disorientare e destabilizzare chi si accinge a godere dell'opera in questione.

In questa sede, vorremmo approfondire la questione dello spaesamento della percezione, cercando di trovare alcuni esempi, sempre in campo cinematografico, che ci permettano di irrobustire la nostra convinzione che esistano degli incipit che provocano sensazioni nello spettatore ben lontane da quelle che la tradizione ci insegna che dovrebbero essere. Esistono infatti incipit cinematografici che volutamente creano una rottura, un solco profondo tra lo spettatore e il film, che mettono in scena la storia privandola

di alcuni elementi fondamentali per la comprensione della vicenda oppure creando effetti visivi e sonori profondamente shockanti.

Ritornando alle molteplici tipologie di interazione e reazione che si vengono a creare sulla base dell'esperienza e della percezione dei diversi spettatori, siamo in grado di individuare e classificare anche nuovi percorsi, nuove relazioni, nuovi raggruppamenti che descrivano le modalità e il grado di coinvolgimento spettatoriale.

La classificazione che proponiamo in questo capitolo non va considerata come immutabile o assoluta, ma vuole essere soltanto una delle tracce possibili per un'analisi dell'incipit filmico, uno strumento valido per la lettura e l'interpretazione di quelle immagini o di quei suoni che possono in qualche modo turbare il nostro corpo e la nostra mente durante la proiezione.

Prenderemo in esame sostanzialmente tre tipi di incipit: l'inizio come shock di tipo visivo, l'incipit come shock uditivo e gli effetti che si creano con l'uso della dissonanza tra visivo e sonoro e in ultima sede la confusione tra i livelli narrativi data dall'uso della tecnica del "film dentro il film".

2.2 Lo shock della percezione

Un trauma percettivo si verifica solitamente durante la fruizione di un'immagine o un segmento audiovisivo che più di altri presenta caratteristiche responsabili di una deviazione rispetto ad una situazione percettiva definita come "normale" od "ordinaria" e produce nello spettatore effetti di shock, disorientamento e inganno. A livello cinematografico questa reazione è causata dalla contrapposizione, dal contrasto senza risoluzione che viene messo in scena all'inizio del film.

Dal punto di vista visivo lo shock può essere il risultato dell'uso di colori forti, accecanti, fluorescenti, fortemente saturati che disturbano con violenza la psiche dello spettatore. L'impiego di queste cromie dirompenti provoca un disturbo percettivo ai danni della normalità della visione e il risultato che ne deriva è che lo spettatore fin dalle primissime inquadrature viene destabilizzato e disorientato. Questo tipo di reazioni di disturbo possono essere ricondotte a un trauma che io definirei come "fisiologico". Ci sono, infatti, indubbiamente dei colori e delle forme che agendo sul nostro sistema cerebrale, sensoriale e ottico, infastidiscono e rendono più difficoltosa la nostra esperienza visiva, alterandola e rendendone più complicata la riuscita.

Jacques Aumont nel suo libro *L'immagine*, ci fornisce una trattazione molto completa del funzionamento del nostro organo visivo e della percezione del colore. Afferma infatti che il nostro occhio è l'organo in grado di percepire i colori a differenziarli ma che questi ultimi, contrariamente a quello che si è portati a pensare, non si trovano sull'immagine, ma bensì all'interno della nostra percezione.

Così come il senso di luminosità deriva dalle reazioni del sistema visivo alla luminanza degli oggetti, allo stesso modo il senso del colore è dovuto alle reazioni alla lunghezza d'onda della luce da quelli emessa o riflessa: contrariamente alla nostra impressione spontanea, il colore non si trova "sugli oggetti", e nemmeno la luminosità, ma "dentro" la nostra percezione.⁸³

Il colore quindi è il risultato della quantità di lunghezza d'onda che un determinato oggetto o una determinata immagine sono in grado di assorbire. Le diverse colorazioni che percepiamo possono essere classificate empiricamente secondo tre parametri che sono: la tinta, la saturazione e la luminosità e la nostra "percezione del colore è dovuta all'attività di tre tipi di coni retinici, ognuno sensibile a una lunghezza d'onda diversa".⁸⁴

Ci sono gruppi di cellule, a livello di retina e corteccia, che hanno il compito specifico di percepire il colore che è dunque una "dimensione essenziale del nostro mondo visivo".⁸⁵ Sostanzialmente, l'occhio umano, salvo particolari patologie, percepisce tutti i colori allo stesso modo, ma ci sono alcuni di essi che, a livello psichico soggettivo, possono causare shock, difficoltà, disturbi o traumi della visione. Per esempio, pur essendo più rapido l'adattamento alla luce che quello al buio, molte persone trovano più fastidioso di altre uscire da una sala cinematografica completamente buia e ritrovarsi d'improvviso in una stanza piena di luce; allo stesso modo alcune persone percepiscono alcuni colori più intensamente e violentemente di altre.

Lo shock della visione è accompagnato da un trauma sonoro quando alle immagini distorte, alle inquadrature irregolari, al lettering frantumato e

⁸³ J. Aumont, *L'immagine*, Torino, Lindau, 2007, p. 20.

⁸⁴ *Ibidem*, p. 21.

⁸⁵ *Ivi*.

spigoloso e alla distorsione ottica si aggiungono note stridenti, musiche angoscianti e taglienti, suoni e rumori strazianti che provocano sensazioni di distorsione e dissociazione a livello percettivo e psichico. Anche in questo caso lo shock è riconducibile alla sfera fisiologica con l'unica differenza che in questo caso il disturbo non va ad agire soltanto sulla vista ma interessa anche il canale uditivo. Vista e udito sono chiamati in causa contemporaneamente e con lo stesso grado di coinvolgimento. Se ad esempio allo spettatore già infastidito da uno schermo completamente bianco e intensamente illuminato oppure da una dominante cromatica troppo brillante o da un'inquadratura completamente nera e disorientante, aggiungiamo anche il suono stridente delle note della colonna sonora o un rumore assordante, il risultato sarà un effetto di shock con potenza raddoppiata, perché costituito dall'unione di due traumi, quello della visione e quello dell'udito.

Oltre a queste prime due classificazioni che coinvolgono i nostri due principali sensi, la vista e l'udito, ci sono anche altri tipi di shock che intervengono sulle nostre capacità sensoriali distorcendo la normale percezione dello spazio e del tempo. È il caso dell'ultimo tipo di trauma che abbiamo deciso di affrontare, che a differenza dei due precedenti, potrebbe essere definito di tipo interpretativo, in quanto il disturbo proposto dal film non coinvolge più soltanto i nostri sensi ma anche le nostre capacità intellettive, in primis quelle di comprensione e interpretazione. Questo tipo di shock nel cinema è ritrovabile nell'uso della tecnica disorientante del "film dentro il film". Questa strategia comunicativa tende a nascondere inizialmente allo spettatore lo statuto delle scene che sta osservando, per svelare solo in un secondo momento, che coincide spesso con il raggiungimento di un livello di forte coinvolgimento, che si tratta di finzione nella finzione. Lo shock che ne deriva

è associabile alla sensazione di essere stati ingannati e alla sorpresa destabilizzante di averci creduto fino alla fine.

2.3 L'incipit come shock visivo

Schermi saturi di colore provocano un disturbo, una negazione dello sguardo, una violenza percettiva che agisce ai danni della "naturale" esperienza della visione. *Dancer in the Dark* di Lars von Trier inaugura la storia con uno schermo totalmente nero che priva lo spettatore della visione e allo stesso modo *Fargo* dei fratelli Coen immerge l'occhio in un deserto bianco di neve, un vuoto visivo che non lascia spazio alla presenza della vita umana. In entrambi gli incipit, le cromie totalizzanti del nero e del bianco collocano lo spettatore in una posizione di isolamento, spaesamento e solitudine.

Diverso è il tipo di shock visivo che provocano gli incipit di *Pulp Fiction*, *Sin City* e *Halloween*. Tre pellicole i cui incipit non provocano un trauma soltanto per le dominanti cromatiche disturbanti ma anche per il loro contenuto violento e inaspettato. In questo caso la reazione dello spettatore è il risultato di un processo di assorbimento delle immagini che tramite l'occhio arrivano al nostro cervello che le identifica come violente, pericolose e sconvolgenti provocando in noi effetti di panico, spaesamento e angoscia.

Nel film di Tarantino la normalità di una colazione di coppia al bar viene spezzata dallo svelamento dell'identità reale dei protagonisti che di lì a poco saranno i responsabili di un'inaspettata rapina a mano armata; nell'adattamento cinematografico del fumetto di Frank Miller ad opera di Robert Rodriguez lo shock iniziale avviene sia tramite l'uso inconsueto del bianco e nero mescolato al colore che con l'uccisione improvvisa dell'indifesa

ragazza col vestito rosso che sedotta e ingannata proprio dal suo killer si lascia assassinare inerme. Infine, nell'horror di John Carpenter, ciò che destabilizza e impaurisce maggiormente il pubblico è scoprire, alla fine dell'incipit, che l'assassino della ragazza è proprio il suo fratellino di sei anni, che senza esitazioni la pugnala ripetutamente con un coltello da cucina.

DANCER IN THE DARK di Lars von Trier

TITOLO ORIGINALE: Dancer in the dark; **REGIA:** Lars von Trier; **PRODUZIONE:** Danimarca, Francia, Svezia; **NAZIONE:** Danimarca, Francia, Svezia; **ANNO:** 2000; **GENERE:** drammatico-musicale; **DURATA:** 140'; **SCENEGGIATURA:** Lars von Trier; **FOTOGRAFIA:** Robby Muller; **SCENOGRAFIA:** Peter Grant; **MONTAGGIO:** Molly Malene Stensgaard, Francois Gedigier; **MUSICHE:** Bjork; **CAST:** Bjork, Catherine Deneuve, Jean-Marc Barr, David Morse, Peter Stormare.

TRAMA

Selma è una giovane ragazza cecoslovacca arrivata da poco in America assieme a suo figlio Gene. Lavora in una fabbrica come operaia e vive assieme al figlio in una roulotte parcheggiata nel giardino di casa di una coppia americana apparentemente benestante, Bill un poliziotto e la moglie Linda. Il loro matrimonio si basa esclusivamente sulla disponibilità economica che Bill ha fatto credere di possedere alla moglie, ma in realtà la casa dei due è interamente in mano alle banche.

Selma è afflitta da una grave malattia ereditaria che la sta portando alla cecità e teme per il figlio, anch'egli destinato a vivere nell'oscurità. Per riuscire a salvare la vista del suo bambino è necessaria un'operazione chirurgica molto costosa e la giovane madre non si perde d'animo e inizia a lavorare duramente per mettere via la somma necessaria all'intervento.

Per sfuggire alla dura realtà quotidiana e al lavoro in fabbrica, Selma sogna ad occhi aperti di diventare un giorno una famosa cantante di musical hollywoodiani: canta, balla e immagina un mondo fantastico fatto di luci, colori, coreografie e musica. Ogni rumore del mondo reale diventa per Selma

uno spunto per sognare e per continuare a cantare, la giovane trasforma ogni suono in un motivo musicale e così facendo cerca di distrarsi dal suo problema fisico che sta facendo calare il buio nella sua esistenza.

La situazione però precipita quando Bill, esasperato dalle continue richieste di denaro della moglie, ruba tutti i soldi risparmiati da Selma. Quando quest'ultima lo scopre, annebbiata dalla disperazione e dalla rabbia, lo uccide durante una colluttazione. In prigione Selma non si dà pace pensando al futuro del figlio e torturandosi per averlo messo al mondo anche se consapevole del suo destino. Tutto questo peso sulle sue spalle unito a tutti i suoi sensi di colpa la porteranno ad accettare la condanna a morte come unica via per la redenzione dei suoi peccati.

L'INCIPIIT

La struttura

L'incipit di *Dancer in the Dark* è costituito da tre parti fondamentali: la prima inquadratura è totalmente nera e occupa circa quattro minuti del film. Successivamente appare improvvisamente il titolo sovrapposto al nome del regista Lars von Trier. Dopo l'essenziale e breve cartello contenente il titolo della pellicola, la scena si apre durante le prove per la realizzazione di un musical. Siamo in un piccolo auditorium e la protagonista è seguita dai produttori dello spettacolo che le consigliano come muoversi in scena e come cantare.

Visivo e sonoro

I PARTE

Lo schermo appare totalmente nero per un lasso di tempo di circa tre minuti e mezzo (3:38 per la precisione). Si sente solo suonare una musica che da sola, senza l'ausilio di immagini o colori, ha il compito di presentare l'intero film. La traccia musicale, intitolata non a caso *Overture*, è la prima dell'album *SelmaSongs*, colonna sonora del film, realizzato nel 2000 dalla cantante e interprete del film, Bjork. (Fig. 1)

II PARTE

Conclusa l'overture iniziale, senza alcun preavviso, si stagliano sullo schermo nella medesima inquadratura sia il titolo del film che il nome del regista.

Su uno sfondo blu elettrico emerge tono su tono, quasi fosse inciso sulla superficie, il nome di Lars von Trier in stampatello e con caratteri grandi e allungati. Sovrapposto al suo nome troviamo il titolo del film: il testo è di colore bianco, con diverso font e di più piccola misura, ma sempre abbastanza evidente e corposo. Il cartello rimane solo qualche istante sullo schermo e poi scompare lasciando il posto alle prime inquadrature. (Fig. 2)

III PARTE

L'incipit vero e proprio comincia con l'inquadratura della protagonista Selma ripresa mentre si muove volteggiando graziosamente a ritmo di alcune note di pianoforte. Ci troviamo in un piccolo auditorium e la ragazza si muove sopra il palcoscenico seguendo alla lettera le istruzioni di un uomo, probabilmente il produttore dello spettacolo, che la guida in ogni movimento e ogni gesto. (Figg. 3-4-5-6)

Selma inizia a cantare la canzone *“My favourite things”* e continua a ballare e recitare sul palco tenendo tra le mani dei fiori, un piccolo pupazzo, una teiera e alcuni sacchetti di carta.

La ragazza saltella e balla serena e sorridente ma sempre molto attenta alle istruzioni impartitegli dal regista, di quello che si intuisce essere un musical.

Dopo pochi minuti di prova la musica si interrompe e la macchina da presa⁸⁶ inquadra due uomini in primo piano che danno le spalle alla ragazza tagliandola completamente fuori dall'inquadratura. I due uomini parlano della sua performance e uno di loro si dice molto scontento del modo di cantare e ballare di Selma.

La scena ritorna sul palco, questa volta il regista si trova con le attrici e invita Selma a muoversi stando più attenta a non fare cadere gli oggetti che tiene in mano e a lasciarsi andare più morbidamente al ritmo della canzone.

La giovane è molto attenta alle correzioni e la prova della scena riprende e si ripete più volte. La ragazza fa ancora qualche errore per colpa della sua co-protagonista nel musical (Catherine Deneuve), ma non sembra prendersela con lei, anzi, le due donne appaiono molto unite e amiche. Le prove proseguono e Selma, a causa del forte entusiasmo che mette in questo musical, sbaglia ancora qualche passo e viene corretta e ripresa più volte dal regista che cerca lentamente di farle ricordare la coreografia. Nonostante gli errori la produzione è soddisfatta del lavoro di tutta la compagnia e le prove si chiudono in un'atmosfera gioiosa e serena.

Percezioni e dialettiche audiovisive

L'incipit del film ha la funzione di farci comprendere sin dall'inizio quella che sarà la logica strutturale e organizzativa di tutto l'intero film. L'inizio non ci

⁸⁶ Da qui in avanti si troverà anche sotto l'abbreviazione “mdp”.

fornisce alcuna informazione sul tempo e sullo spazio della storia o sui personaggi che ne fanno parte, preferisce avvisarci che la vicenda procederà costruita con una dialettica linguistica e narrativa basata sull'alternarsi tra l'immagine e la sua assenza.

Il colore nero è anche metafora della cecità della protagonista che, con il suo lento ma inesorabile progredire, spegnerà tutto il mondo della ragazza, relegandolo a un buio eterno.

La dimensione sonora dell'introduzione, rappresentata dal pezzo musicale denominato *Overture*, ha come supporto visivo soltanto lo schermo nero e procede con il compito di aprire e presentare il film. È un caso singolare e raro che l'incipit di un film si apra solamente con la visione totalizzante del colore nero, solitamente alla sequenza d'inizio sono associate immagini diegetiche, colori, forme e lettere che aiutano lo spettatore a preparare l'occhio alla visione e a orientarsi nella storia. In questo caso, l'immagine nera, apparentemente priva di forza comunicativa e di carica espressiva, si riempie di significato e assieme al componimento musicale riesce a dare i primi stimoli e i primissimi indizi a chi osserva.

Lo schermo totalmente privo di colore, che si ritroverà poi anche a conclusione del film, assume molti significati, alcuni percepibili all'inizio della storia e altri supportati dalle immagini della vicenda: il nero rappresenta la distanza spaziale tra realtà e fantasia, (il mondo vero e quello inventato da Selma con la fantasia), tra passato e futuro (la vita dura con il figlio e quella che lo vedrà crescere senza una madre) e in particolar modo tra malattia e morte e tra sofferenza e salvezza. Selma soffre per la sua malattia e per la possibilità che questa affligga anche il figlio e la sua morte rappresenta contemporaneamente l'espiazione dei suoi peccati (quindi la sua salvezza) e la sofferenza per chi le vuole bene.

La sonorità musicale, così pura, libera e slegata sia dal supporto che la produce sia dalla presenza di immagini diegetiche, si presenta come un potente mezzo comunicativo ed emotivo, svolgendo un ruolo inaugurale solitamente attribuito alle immagini e al testo. La musica, così esclusiva e libera in contrasto con la negazione della visione, si fa esperienza a trecentosessanta gradi e carica su di sé buona parte del compito di introdurre la storia e coinvolgere lo spettatore. L'ouverture, che in questo caso è sia filmica che musicale, ci suggerisce il modo più efficace per godere al meglio questa pellicola: l'essenza del film verrà colta soltanto abbandonandosi completamente alla dimensione sensoriale, che sarà l'unica e la sola che riuscirà a rendere visibile e vivibile sia il tempo che il pensiero.

Lo spettatore è fin da subito spinto ad immedesimarsi nella condizione della protagonista, è invitato a godere del mondo e a vivere la storia di Selma cercando di "guardarla" attraverso i suoi occhi e soprattutto ascoltarla.

Con la presenza simultanea del buio e della musica il regista tenta anche di metterci nei panni della protagonista Selma, che dopo il definitivo peggioramento della malattia che la porterà alla cecità completa e irreversibile, non potrà fare altro che continuare a vivere, o immaginare di farlo, grazie solo alla sua passione viscerale per la musica e per il canto.

Arriva il momento in cui finalmente si esce dal buio. L'inquadratura si apre sul viso di Selma nascosto dietro un paio di spessi occhiali neri. L'atmosfera e le immagini ci suggeriscono l'idea di una realtà frammentata, spezzettata, accelerata e tagliata. L'incipit è costruito tramite un montaggio brusco ed accelerato che lascia poco spazio alla comprensione. L'immagini è fatta di accenni, gesti appena mimati, inquadrature frettolose e tagli visibili.

È nel progetto di trasmissione in diretta dell'accadimento che il regista conferma una volta di più il suo spirito di sperimentatore: il film tradizionale non è che un monumento, ma a Lars Von Trier interessa l'evento, la rappresentazione unica e irripetibile della vita.⁸⁷

La sensazione è quella di un esasperato e angosciante iperrealismo filmico, avvertiamo costantemente la presenza della mdp che ci restituisce l'impressione di guardare sempre un'immagine filtrata.

L'intero incipit è costruito tramite una successione di piccoli tagli di montaggio, detti *jump cuts*, che contribuiscono a dare la sensazione di una realtà frammentata e ricostruita in maniera approssimativa, come un puzzle a cui mancano dei pezzi importanti; grazie alla presenza costante e tangibile della macchina da presa, l'immagine sembra farsi più leggera, effimera e impalpabile, pare farsi quasi pensiero. I tagli bruschi e il montaggio rapido fanno assomigliare le inquadrature più a un susseguirsi di idee e pensieri, di flussi di coscienza e di monologhi interiori piuttosto che a una successione di immagini e movimenti.

Il risultato è quindi quello di una diegesi in cui il singolo frammento d'immagine o il singolo movimento sembrano opporsi in maniera violenta al naturale e armonico andamento della totalità della storia, occupando posizioni privilegiate in una chiave di lettura che si basa sulla successione slegata di piccoli *frame* autonomi. L'effetto finale basato sull'impressione della successione di numerosi tagli irrazionali che contribuiscono a negare un senso logico e un legame spazio-temporale, fa risultare il passare del tempo come un passaggio violento e innaturale ma allo stesso tempo suggerisce la creazione di nuovi legami. In realtà la tecnica usata dal regista presupponeva l'uso di cento telecamere e aveva l'intento di ridurre al minimo il montaggio

⁸⁷ T. Porcelli, *Lars Von Trier e Dogma*, Milano, Il Castoro Cinema, 2001, p.169.

proprio per mostrare la realtà in maniera spontanea e vera, non costruire un prodotto a posteriori e artificialmente.

Nel progetto di utilizzare le cento telecamere, l'intento di von Trier era appunto di ridurre al minimo il montaggio [...] effettuando piuttosto una semplice scelta di immagini che trasmettesse agli spettatori la presa diretta dell'evento: una sorta di equivalente della spontaneità della camera a mano utilizzata per il resto del film.⁸⁸

Internamente a ognuno di questi brevi tagli, tramite i quali la narrazione procede, passando velocemente dall'inquadratura in primo piano del viso di Selma a una serie di suoi movimenti appena abbozzati per poi tagliarla fuori dalla scena bruscamente, è già fortemente presente il destino triste della giovane e coraggiosa eroina, vittima indifesa della sua malattia ed emarginata dal mondo che la circonda. Questo effetto marcato di continua alternanza di pieno e vuoto dell'inquadratura è il risultato della tecnica di ripresa usata dal regista.

Come se, nell'immobilizzare la macchina, la lasciasse altresì libera di muoversi meccanicamente, fuori dal suo dominio, permettendosi una regia alla deriva dove è lo strumento stesso a raccontare l'azione che casualmente si imbatte nel suo campo d'inquadratura. In questa sospensione del controllo del linguaggio dell'immagine, che Lars von Trier si è costruito con una cinefilia attenta, avviene la sua coraggiosissima immersione nel mondo della vita.⁸⁹

Questa successione di immagini a spot intermittenti e il montaggio un po' titubante vogliono rappresentare i primi segnali del suo disagio visivo, sono la

⁸⁸ Ibidem, p. 170.

⁸⁹ Ivi.

trasposizione della sua percezione delle realtà visiva e simboleggiano la volontà della giovane donna di far passare inosservata la sua grave malattia, cercando di prendersi gioco del mondo intero. Questi leggeri shock della visione, che interferiscono con il naturale andamento dell'azione e del tempo, sono metafora della sua malattia e della sua condizione sociale che, ad ogni singolo stacco di camera da presa, peggiorano inevitabilmente verso la totale cecità, la perdita del lavoro, il furto subito, e la prigionia, fino ad arrivare al giorno della sentenza di morte.

Adesso solo le immagini hanno il diritto di parola, quelle immagini ondivaghi affollate dal brulicare di corpi, volti, gesti, sguardi che traboccano continuamente dal campo – o dal vuoto lasciato nell'inquadratura da questi stessi corpi, volti, gesti, sguardi.⁹⁰

Il punto di vista spettatoriale

Nella prima parte dell'incipit lo spettatore è invitato alla contemplazione della forza musicale che procede accompagnata dalla negazione visiva provocata dall'uso del nero.

Il pubblico "guarda", o per meglio dire sente, attraverso gli occhi della protagonista e cerca di immedesimarsi nella sua vita fatta di buio e di note musicali.

La totale negazione della visione, come vedremo anche successivamente nell'incipit di *Fargo*, è sempre elemento fortemente destabilizzante e angosciante per chi si avvicina al film. L'assenza di informazioni visive scatena delle reazioni di isolamento ed estraneità molto forti che agiscono

⁹⁰ Ibidem, p. 166.

nella psiche dello spettatore creando dei veri e propri piccoli traumi percettivi.

Nell'incipit di *Dancer in the Dark* il prolungamento nel tempo di questa immagine fissa e nera, che dura quasi quattro minuti, accompagna lo spettatore a prendere una posizione mentale comoda e confortevole che, nonostante la volontà di cercare lo stesso la presenza di immagini sullo schermo, lo fa sprofondare in una landa desolata e serena dove lo sguardo non deve sforzarsi, ma allo stesso tempo lo fa cadere in un "sonno visivo" dal quale sarà più difficoltoso ridestarsi e comprendere le immagini che poco dopo faranno un'irruzione violenta e inaspettata sullo schermo.

Con l'arrivo della prima scena, infatti, l'occhio del pubblico è affaticato, inquieto e alla ricerca continua di un modo per riempire quello spazio vuoto, quella separazione che c'è tra lui e la scena mostrata. Lo spettatore non si dà pace e continua freneticamente a muovere lo sguardo dando vita ad un inseguimento serrato della scena che pare sfuggire senza sosta, priva di spazio e di temporalità.

Il pubblico, rendendosi conto di questa calcata disomogeneità espressiva, comincia ad accusare sensazioni di disorientamento e spaesamento, venendo in questo modo a contatto con l'essenza più profonda del tempo, con la sua successione e con la percezione del cambiamento che è indice di un andamento temporale frammentato e sfuggente che sembra costruire e demolire senza sosta le immagini e le emozioni, sottolineando la tragicità dell'esistenza di Selma.

L'insieme di queste micro sequenze autonome che formano l'incipit e che spezzano continuamente il flusso normale degli eventi e del tempo, causano nella mente di chi osserva il sorgere di una serie di piccoli shock percettivi. Ogni inquadratura, come congelata e immobile, riesce a far emergere anche il pensiero che, venendo in contatto con il reale, fa risultare l'immagine del film

ampiamente trasfigurata. In pratica ciò che avviene è uno sdoppiamento della realtà che procede in due binari separati. Il flusso del reale viene filtrato dal pensiero che trascendendo dalla realtà, si apre verso un'altra dimensione: il mondo parallelo di Selma, un universo mentale, musicale, intimo e spirituale. In questo nuovo mondo noi, sin dall'incipit, abbiamo un posto privilegiato, ne siamo gli ospiti.

Durante l'esordio, per merito del canto, della musica e della danza, Selma riesce a crearsi un proprio spazio, scevro da ogni regola e discriminazione, uno spazio libero, un "dove" alternativo che sembra essere il posto più bello e godibile per lei. In un primo momento per noi è difficile entrare in questo "posto magico" fatto di sensazioni, pensieri ed emozioni che non sono le nostre ma attraverso le quali saremo in grado di interagire con la protagonista e comprenderla fino in fondo. Lo sforzo iniziale a cui siamo sottoposti è stressante ma sarà fondamentale agganciarci fin dalle prime scene alla sua mente sognatrice e sottoscrivere quel patto iniziale tra film e spettatore, necessario nell'incipit, che ci permetterà di interiorizzare e interpretare adeguatamente il contenuto della storia.

Von Trier esce da questa sua ulteriore sperimentazione di un nuovo modo di fare cinema come un dio perdente che non può esprimere il suo giudizio attraverso il montaggio: i cento apparecchi alla fin fine si rivelano cento occhi spauriti di fronte alla possenza della vita, e il regista non può fare altro che pescare dai rimasugli, in mezzo alle tante e beffarde inquadrature vuote. In questo montaggio risultante non c'è il massimo della performance, ma solo quello che la vita stessa gli ha permesso di metterci dentro. Nel momento del sommo sfarzo tecnologico Lars von Trier perde definitivamente il controllo e

ne sconta gli errori. Ma è proprio nel fondo della sconfitta che trova la vita.⁹¹

Apparentemente accomunabile con l'incipit di *Dancer in the Dark*, sia a livello musicale che visivo, troviamo l'inizio del musical *West Side Story* (Jerome Robbins e Robert Wise, 1961). Anche in questo caso il film si apre con un'ouverture musicale accompagnata da uno sfondo fatto di campiture colorate da tinte intense e uniformi. I tre colori primari si susseguono sullo schermo accompagnati dalla musica: per primo compare il giallo che inaugura la scena per poi lasciare spazio al rosso e successivamente al blu. Nella parte finale dell'incipit fanno una breve comparsa anche l'arancione e il verde per poi culminare nuovamente nel blu. Lo schermo, oltre ad essere colorato alternativamente con questi colori, presenta anche delle particolari linee nere disposte verticalmente che sembrano abbozzare il contorno di un'immagine. Lo schermo blu si allarga sul titolo bianco e le linee verticali si uniscono a comporre i confini di una Manhattan stilizzata. (Figg. 7-8)

Gli incipit dei due musical procedono per molti versi in maniera simile: in entrambi i casi la musica procede come forza introduttrice aiutata soltanto dal colore uniforme e priva di alcun supporto di tipo diegetico, ma ciò che divide i due inizi è proprio la differenza cromatica.

Se nel film di Lars von Trier la visione è negata tramite l'uso totalizzante del nero, in *West Side Story* il susseguirsi di colori accesi e squillanti preannuncia la carica dinamica e spettacolare del film. L'ouverture così intensamente colorata anticipa uno spettacolo ricco di luci e colori e riesce ad intrattenere lo sguardo dello spettatore grazie ad un dinamismo d'insieme che si traduce in un susseguirsi vorticoso di musica e colore.

⁹¹ Ibidem, p. 171.

È proprio questo trionfo cromatico e musicale che trova il suo opposto, la sua più totale negazione, nell'ouverture di un altro musical, questa volta però drammatica, cupa e tinta di nero, *Dancer in the Dark*.

L'incipit, in questo caso, nega totalmente gli effetti di colore, dinamismo, energia e spettacolo, si svuota dei suoi caratteri più tradizionali per lasciare il posto ad un'inquadratura nera, immobile e intensamente drammatica.

Anche a livello prettamente musicale, i due esordi sono molto differenti: *West Side Story* si apre con una sonorità molto marcata, incalzante, allegra, gioiosa e che procede in crescendo per tutta la durata dell'incipit, mentre in *Dancer in the Dark* la sinfonia introduttiva emerge lenta e sussurrata e altrettanto piano si espande fino a riempire ogni parte dell'inquadratura nera. Entrambi i componimenti sembrano informare preventivamente lo spettatore riguardo i personaggi, i caratteri, le vicende e i significati della storia: da una parte l'ouverture colorata e spensierata ci anticipa una storia vivace, dinamica, allegra e completa di coreografia, immagini, colori e dialoghi; dall'altra l'ouverture tetra e seria anticipa la dolorosa e triste storia della cecità inarrestabile della protagonista, "la ballerina delle tenebre".

FARGO di Joel e Ethan Coen

TITOLO ORIGINALE: Fargo; **REGIA:** Joel e Ethan Coen; **PRODUZIONE:** Stati Uniti; **NAZIONE:** Stati Uniti; **ANNO:** 1996; **GENERE:** commedia nera, poliziesco; **DURATA:** 98'; **SCENEGGIATURA:** Joel e Ethan Coen; **FOTOGRAFIA:** Roger Deakins; **SCENOGRAFIA:** Rick Heinrichs; **MONTAGGIO:** Joel e Ethan Coen; **MUSICHE:** Carter Burwell; **CAST:** William H. Macy, Steve Buscemi, Peter Stormare, Kristin Rudrud.

TRAMA

La storia è ambientata in Minnesota durante il gelido inverno del 1987. Jerry è un venditore di auto d'epoca con la fissazione per gli affari ma con svariati problemi economici. Per risollevarle le sue finanze decide di inscenare il rapimento della moglie Jean in modo da costringere il suo ricco suocero a pagare il riscatto. Per fare ciò si avvale dell'aiuto di due sicari famosi in città e promette loro la metà del riscatto a operazione conclusa. Jerry torna a casa dalla moglie e non la trova: capisce che il finto rapimento è andato a buon fine e avvisa subito il suocero della scomparsa della donna. Quest'ultimo reagisce in maniera molto dura e nonostante Jerry cerchi di convincerlo che sia meglio avviare una trattativa privata con i rapitori senza coinvolgerla polizia, lui sembra determinato a prendere in mano la situazione.

Nel frattempo i due sicari scappano con la donna rapita ma vengono fermati dalla polizia durante il tragitto e per non correre pericoli fanno fuori il poliziotto e i testimoni della scena. Tutti questi cadaveri fanno insospettire il capo della polizia, Marge Gunderson, che comincia ad investigare sugli omicidi. La situazione è ormai fuori controllo: dopo che il padre della ragazza rapita si presenta per la consegna del riscatto viene ucciso da uno dei due

sicari e l'altro erroneamente uccide anche la donna. Si susseguono omicidi che portano Marge a restringere sempre di più il campo d'indagine arrivando a sospettare direttamente di Jerry. L'uomo nega ripetutamente ma la poliziotta è decisa a scoprire la verità. Infatti riesce a fermare uno dei sicari che stava scappando con il riscatto, mentre si stava liberando del cadavere del compagno e contemporaneamente Jerry viene arrestato in un motel fuori città dove si era rifugiato per scampare dalla polizia.

L'INCIPIT

La struttura

Il film si apre con un cartello che riporta un testo bianco scritto su fondo nero e ci avvisa che il film che stiamo per vedere è una storia vera.

Successivamente lo schermo diventa totalmente bianco, un bianco gelido tendente all'azzurro, ci si rende presto conto di essere in mezzo ad una distesa di neve. Su questo sfondo algido compaiono i titoli di testa.

Visivo e sonoro

I PARTE

Un cartello nero reca questa iscrizione in bianco:

"THIS IS A TRUE STORY. The event depicted in this film took place in Minnesota in 1987. At the request of the survivors, the names have been

changed. Out of respect for the dead, the rest has been told exactly as it occurred."⁹²

Inizia a suonare la prima traccia della colonna sonora "*Fargo, North Dakota*", interamente scritta da Carter Burwell. La musica ha un andamento dolce e rilassato, richiama la serenità e la pacatezza delle musiche orientali. (Fig. 9)

II PARTE

Il fondo nero lascia spazio alla successiva immagine che è invece completamente dominata dal bianco. Tutto lo schermo è occupato da una immensa distesa di neve, il bianco tende all'azzurro, colore della neve quando ghiaccia e non c'è spazio per vedere altro. L'inquadratura è satura di neve.

Compaiono i primi titoli, sono di colore nero e si caratterizzano per un font grafico sottilissimo e minimale. Le lettere che compongono ogni parola sono molto distanziate tra loro e sembrano ricordare i tabelloni alfabetici usati dagli oculisti per misurare la vista dei pazienti. Per essendo molto leggibile ed evidente, il lettering tende a perdersi e confondersi con l'algido e lattiginoso bianco dello sfondo.

I titoli occupano solo una piccola porzione dello schermo, quella inferiore, e si estendono su circa un terzo della larghezza dell'immagine.

Con il succedersi dei nomi del cast, comincia a intravedersi qualcosa sul fondo dello schermo: qualche piccola ombra più scura fa capolino sulla neve. Si intravedono degli uccelli che volano nel cielo e iniziano a definirsi i contorni di una strada. In lontananza si scorge la luce di due fari d'automobile che sta procedendo lentamente verso di noi. La macchina scompare probabilmente dietro un dosso e cala ancora sull'immagine il bianco accecante della neve.

⁹² Questa è una storia vera. Gli eventi riportati in questo film sono realmente accaduti in Minnesota nel 1987. Come richiesto dai sopravvissuti i nomi sono stati cambiati. In segno di rispetto per le persone scomparse, il resto della storia è narrata esattamente nel modo in cui è accaduta.

L'inquadratura si sposta, ora è frontale e non si vede più il paesaggio accennato in lontananza, la musica si fa più alta e le note diventano più marcate, il motivo sembra quello di una marcia trionfale dal sapore scozzese. Si vede chiaramente il contorno dell'auto che risale dopo il dosso e si dirige lentamente verso il nostro occhio. Ora è completamente visibile in mezzo alla neve e si nota anche che la macchina ne sta rimorchiando un'altra, probabilmente in panne. Non ci è concesso di vedere il volto del guidatore, percepiamo solo un'ombra, un contorno che, dalla corporatura e dalla presenza di un cappello, sembra suggerirci che si tratti di un uomo.

L'auto ci passa davanti e prosegue la sua strada lasciando l'inquadratura occupata nuovamente solo dal manto nevoso, tutto tace di nuovo ed è qui che trova spazio il titolo "F A R G O". La parola questa volta occupa il centro dello schermo e le lettere si fanno più grandi e più spesse, ma sempre molto distanziate tra loro.

La musica continua a incalzare il ritmo e la macchina fa la sua comparsa ancora sullo schermo, passa veloce davanti al nostro sguardo e continua il suo percorso lungo una strada che ormai si è fatta nitida ed evidente, ma sempre sommersa dalla neve.

L'automobile sparisce in lontananza e gradualmente il bianco freddo dello sfondo diventa nero.

Compare un testo scritto in bianco "FARGO, NORTH DAKOTA" e la mdp si sposta all'esterno di un bar di periferia, fuori ora è buio. (Figg. 10-11-12)

Percezioni e dialettiche audiovisive

La pellicola si apre con un avviso: questa è una storia realmente accaduta. Lo spettatore in questo caso è già preparato e predisposto a collocare i fatti che vedrà raccontati sullo schermo in un contesto reale, un contesto di verità.

Questo tipo di informazioni possono essere servite allo spettatore a crearsi una sorta di mappa di indizi che possono permettergli di poter capire più correttamente la trama e poter interagire con la storia più attivamente, essendo stato precedentemente istruito e convogliato verso un sentiero preciso.

Subito dopo il nero del cartello lascia il posto ad un'immagine dominata da una distesa di neve, da uno schermo privo di colorazione dove le menzioni scritte occupano solo una piccola porzione del filmico.

Una macchina passa davanti alla mdp e si rituffa nel paesaggio innevato, fino a scomparire del tutto.

Descritto in questo modo, l'incipit di *Fargo*, risulta essere molto banale ed elementare, ma in realtà nascosto dietro queste prime inquadrature si nasconde proprio il soggetto del film e la sua chiave di interpretazione.

I due elementi che più ci aiutano a interpretare nel giusto modo queste prime immagini sono: l'avviso che recita "questa è una storia vera" e la musica sinfonica di Carter Burwell (riarrangiamento di un tema popolare scandinavo scovato per l'occasione) che, attraverso le sue note solenni, è capace di creare effetti di solitudine, serietà e distacco che ci fanno quasi subito comprendere l'entità di una tragedia che sembra già inesorabile.

Il fatto di trovarci davanti alla ricostruzione di un fatto reale di cronaca ci mette nella posizione di cogliere tutti gli elementi più essenziali della narrazione e quindi di cogliere ogni indizio che ci sta fornendo l'incipit. Possiamo già sentire sul nostro viso il vento gelido, il freddo inesorabile che ci attraversa il corpo e la sensazione di fatica che il nostro occhio prova cercando di vedere attraverso la nebbia fitta e la saturazione cromatica che provoca l'enorme quantità di neve attorno a noi.

C'è poi compenetrazione tra lo sguardo umano e il paesaggio: gli uomini paralizzati diventano simili a cose, e si perdono nello spazio che li sgomenta, condannandoli alla solitudine.⁹³

Tutte queste percezioni visive e fisiche ci collocano fin da subito nello spazio della vicenda: siamo in Minnesota dove le temperature sono bassissime durante quasi tutto l'anno e questo freddo gelido non può che condizionare lo stile di vita, il comportamento e la cultura degli abitanti. Questi elementi mettono in chiaro che gli abitanti di queste comunità rurali, isolate e impossibilitate da questo clima ostile, possono alle volte perdere il senso della realtà e annoiati da una routine limitante, possano involontariamente abbandonarsi al crimine.

Se i Coen hanno scelto il Minnesota come teatro dell'azione è anche perché "è una regione che per la maggior parte degli americani resta molto esotica: non si conoscono le sue abitudini, la rigidità dei suoi inverni, dei suoi paesaggi, la lingua molto particolare", strascicata e quasi monosillabica. La gente del luogo infatti è di ceppo scandinavo, come dimostrano i cognomi dei personaggi: Marge Gunderson, Jerry Lundegaard.⁹⁴

Questa idea di abbandono, solitudine, isolamento cosmico è accentuata dal lettering dei titoli di testa, le cui lettere procedono indipendenti e lontane fino a sparire nel bianco della neve.

⁹³ V. Buccheri, *Joel e Ethan Coen*, Milano, Il Castoro Cinema, 2002, p. 92.

⁹⁴ *Ibidem*, p. 83.

Al tema del vuoto riporta anche l'opposizione tra la parola e il silenzio:

Fargo è sicuramente il film meno parlato dei Coen, e comunque quello dai dialoghi meno scoppiettanti: solo monosillabi, sintassi elementare, parole ordinarie. Sempre sfasata rispetto all'azione, in *Fargo* la parola si affastella senza ordine logico, si ripete senza senso o si nega risolutamente.⁹⁵

Quando non è dichiaratamente falsa, la parola serve soltanto a giustificare una sembianza di comunicazione tra gli esseri umani. Il dialogo, quindi incapace di dare alcun significato, "diventa pura sonorità, pura materia, si avvicina al verso animale".⁹⁶

Il silenzio è anche visto come modo per reprimere sentimenti e affetti:

Il Minnesota è come "un inferno gelato dove la lotta quotidiana contro l'ambiente ostile ha instillato abitudini di repressione emozionale tra gli abitanti".⁹⁷

Il punto di vista spettatoriale

Cerchiamo in questa sede di definire che tipo di sensazioni e reazioni può fornire allo spettatore un incipit come quello di *Fargo*.

Il muro bianco che apre il film ha un impatto visivo raggelante e accecante. La neve è ovunque e impedisce totalmente la visione del paesaggio. Al pubblico è negata la vista: in questo naturale sfondo monocromo si è impossibilitati a

⁹⁵ Ibidem, p. 90.

⁹⁶ Ibidem, p.90.

⁹⁷ Ivi.

distinguere qualsiasi tipo di forma di vita ed è altrettanto difficile riuscire a scorgere la linea di demarcazione che separa il cielo dalla superficie innevata.

“L’elemento chiave degli esterni è stato l’impossibilità di distinguere la linea che divide il cielo dalla neve. Il lato superiore assomiglia molto a quello inferiore: volevamo ottenere questo sguardo vuoto, bianco e monotono in cui inserire certi dettagli grafici”.⁹⁸

L’ambiente appare un tutt’uno monotono, la superficie è piatta, bidimensionale, opaca, pallida e lattiginosa e niente, a parte qualche timido volo di uccello, ci dà le coordinate per poterci muovere, anche solo con lo sguardo.

Fargo è stato girato in inverno a Minneapolis, ma dato il clima insolitamente dolce e secco, si è fatto ricorso alla neve artificiale: per i grandi esterni, invece, visto che la neve non arrivava, la troupe si è spostata nel North Dakota, dove i Coen hanno trovato quello che cercavano: “un cielo coperto, senza luce diretta, niente linea dell’orizzonte, una luce neutra e diffusa [...] un paesaggio veramente drammatico e opprimente”.⁹⁹

Lo spettatore è completante e inesorabilmente spaesato, e disorientato da una natura che gli è avversa e nemica. In questo caso, ma allo stesso modo se ci trovassimo davanti a uno schermo totalmente nero, lo shock visivo raggiunge il suo apice.

La mdp è immobile su uno spazio totalmente privo di profondità e di prospettiva, la sensazione che ne deriva è quella di trovarsi in un ambiente

⁹⁸ Ibidem, p. 89.

⁹⁹ Ibidem, p. 84.

vuoto, annullato, come un limbo sospeso nel nulla. La percezione visiva, uditiva e psicologica sono ridotte a zero, c'è solo bianco e ancora bianco, che annulla ogni distanza e ogni forma.

Non-luoghi che si assomigliano tutti. Non-luoghi dove, più che vivere, si passa, si scorre, si transita e che, [...] sono "utopie" degradate, sogni trasformati in incubi.¹⁰⁰

L'occhio umano è completamente perso, inebetito e cerca di farsi strada senza alcun punto di riferimento, alcuna coordinata, paradossalmente si muove alla cieca. Lo sguardo pare stordito, in questa pellicola diversamente dalle precedenti, non tanto "dalla vista del sangue (rosso) ma dalla neve (bianca). Come dire: non è l'azione compiuta a inceppare la vista; è l'occhio che è già passivo di fronte al mondo".¹⁰¹

Allo stesso modo in cui il colore nero annulla ogni possibilità di visione, in *Fargo* è il bianco totalizzante che acceca la visione, che fa perdere l'orientamento e che pone il pubblico in una condizione di forte trauma psicologico e percettivo, isolandolo ed estraniandolo da tutto il contesto.

Fargo è, sotto diversi aspetti, un film sull'assenza: sul vuoto, sulla piattezza. Vuoto percettivo, vuoto psicologico, vuoto verbale. Piatto è vuoto è il paesaggio, bianco su bianco, che cancella i confini tra l'alto e il basso, la destra e la sinistra: nell'inquadratura iniziale, l'auto di Jerry Lundegaard spunta all'orizzonte come materializzandosi dal nulla...¹⁰²

¹⁰⁰ Ibidem, pp. 92-93.

¹⁰¹ Ibidem, p. 91.

¹⁰² Ibidem, p. 89.

L'unica traccia di umanità in questa landa desolata è una macchina che procede a fari accesi nella neve e si dirige verso la nostra direzione. L'auto passa davanti alla mdp, anch'essa pare congelata e rimane fissa senza sforzarsi nemmeno di cercare il soggetto, ("Volevamo dare l'impressione di osservare le cose, [...] non volevamo teatralizzare il lavoro della macchina da presa")¹⁰³ ma lascia che sia esso ad avvicinarsi come emerso dal nulla circostante per poi ritornarvi immediatamente.

Dunque, anche l'apparizione di questo elemento "umano" non ci aiuta minimamente ad orientarci, non ci viene in soccorso ma, al contrario, ci lascia abbandonati, shockati e dispersi in questo gelato deserto bianco.

Anche i comportamenti, i movimenti e i gesti dei personaggi sono tutti come gelati:

Dal vuoto al gelo: i comportamenti sono tutti improntati alla *paralisi*, e si ha l'impressione che la vita si svolga al rallentatore, con gli impulsi del cervello che arrivano tardi al corpo: "Tutti i personaggi sono un po' *snowy*, sono assenti...".¹⁰⁴

¹⁰³ Ibidem, p. 93.

¹⁰⁴ Ibidem, p. 90.

SIN CITY di Robert Rodriguez

TITOLO ORIGINALE: Sin City; **REGIA:** Robert Rodriguez, Frank Miller, Quentin Tarantino; **PRODUZIONE:** Stati Uniti; **NAZIONE:** Stati Uniti; **ANNO:** 2005; **GENERE:** hard boiled, azione, avventura; **DURATA:** 124'; **SCENEGGIATURA:** Robert Rodriguez, Frank Miller; **FOTOGRAFIA:** Robert Rodriguez; **SCENOGRAFIA:** David Hack; **MONTAGGIO:** Frank Miller; **MUSICHE:** John Debney, Graeme Revell, Robert Rodriguez; **CAST:** Mickey Rourke, Bruce Willis, Jessica Alba, Clive Owen.

TRAMA

A Sin City, letteralmente “città del peccato” l’atmosfera è cupa e terrorizzante, sembra che il sole non sorga mai e si vive al buio nell’oscurità più nera. La città è abitata da personaggi sinistri e malvagi che agiscono ogni giorno all’insegna del crimine e della malavita.

Anche in questa pellicola la storia è strutturata in episodi indipendenti e da personaggi che si intrecciano continuamente cercando ognuno di risolvere i propri guai e conti in sospeso.

Marv è un gigante fatto di muscoli, crudele e vendicativo, che dopo l’assassinio della sua amata, la prostituta Goldie, uccisa mentre dormiva accanto a lui, decide di scoprire chi l’ha ammazzata per fare giustizia.

Kevin è un ragazzo introverso ed emotivo che riuscirà a ritrovare la serenità solo divorando senza pietà esseri umani interi. Dwight è un affascinante criminale che ogni giorno dispensa morte per le vie della città e cerca di proteggere a tutti i costi Gail, sua amata e capo delle prostitute di Sin City: donne passionali ma crudeli che dispensano piacere se ben pagate e rispettate e non hanno pietà appena qualche uomo oltrepassa il limite

prestabilito. Il criminale numero uno del momento è bastardo cinese che violenta e divora bambine restando impunito perché coperto dal padre che è anche senatore della città. L'unico che cerca di contrastare il cinese è il poliziotto Hartigan, ormai prossimo alla pensione, disposto a tutto pur di annientarlo e salvare la donna che ama, Nancy, una dolce e timida ballerina di lap dance.

L'INCIPIT

La struttura

La struttura dell'incipit di *Sin City* vede una pre-credits sequence in cui fanno la loro comparsa due personaggi. Si tratta di un uomo e una donna che si incontrano per la prima volta sul balcone esterno di un palazzo durante una festa elegante. I due cominciano a parlare, lui la corteggia, lei disperata cade tra le sue braccia. Lui la uccide con un colpo di pistola.

La fine della prima scena lascia spazio ai titoli di testa che occupano una posizione abbastanza rilevante, quasi a creare un mini film-fumetto indipendente.

Visivo e sonoro

I PARTE

Sottofondo di sirene della polizia, la scena è inquadrata dall'alto, una ragazza vista di spalle cammina lenta verso il parapetto di una terrazza. Rispetto al bianco e nero della scena spiccano il suo vestito e il rossetto, entrambi rosso

fuoco. Suona la prima traccia della colonna sonora composta dallo stesso Robert Rodriguez, il pezzo si chiama Sin City.

La ragazza si ferma e infreddolita si copre il corpo con le mani. È sempre voltata di spalle. Una voce fuori campo maschile recita: *“Trema nel vento come l’ultima foglia di un albero morente”*, poi la mdp si sposta e la inquadra frontalmente, sul retro si vede un uomo elegante dirigersi verso di lei. La voce continua *“lascio che senta i miei passi, s’irrigidisce solo un attimo”*, l’uomo prende un pacchetto di sigaretta dalla tasca della sua giacca e le chiede: *“ti va di fumare?”* la voce dell’uomo è la stessa che poco fa parlava fuori campo.

La donna si volta, lo guarda e risponde *“Sì, ne prendo una”*, prende una sigaretta dal pacchetto e continua *“Quella folla ti annoia quanto me?”*, lui risponde *“Non sono qui per il party, sono qui per te”* e sorride.

“Ti osservo da giorni, sei tutto ciò che un uomo può volere. Non solo per il tuo viso o il tuo corpo o la tua voce...” l’uomo si interrompe un istante e le fa accendere, *“sono i tuoi occhi, tutte le cose che vedo nei tuoi occhi.”*

La ragazza aspira il primo tiro di sigaretta e si volta dandogli le spalle: *“cosa vedi nei miei occhi?”*, e aspetta la risposta.

“Vedo una calma innaturale. Sei stanca di scappare. Sei pronta ad affrontare quello che devi, ma non vuoi affrontarlo da sola.”

La ragazza risponde con un timido *“No, non voglio affrontarlo da sola”* e poi si volta nuovamente di fronte all’uomo, lo guarda negli occhi e i due si baciano.

L’immagine filmica lascia il posto ad una tavola di fumetto realizzata in bianco e nero, dove si vedono solo le sagome dei due amanti e lo sfondo è appena abbozzato. La voce fuori campo dell’uomo continua *“Si alza un vento elettrico, è morbida e calda e quasi priva di peso. Il suo profumo è una dolce promessa che mi riempie di lacrime gli occhi”*, nel frattempo l’immagine torna normale, *“le dico che andrà tutto bene, che la salverò da ciò che le fa paura e la porterò lontano da tutto. Le dico che la amo”*. Si sente il rumore di un colpo

di pistola, la donna si accascia sul petto dello sconosciuto che le ha appena sparato. Lui la appoggia delicatamente al suolo. Ancora la voce, *“il silenziatore fa dello sparo un sospiro. La tengo stretta fino all’ultimo. Non saprò mai da che cosa scappasse. In mattinata incasserò il suo assegno”*.

Piove, il sicario tiene stretto tra le sue braccia il corpo senza vita della ragazza, la mdp comincia a spostarsi dalla scena del delitto con un veloce movimento rotatorio verso l’alto fino a riprendere la città con prospettiva aerea. (Figg. 13-14)

II PARTE

Sullo schermo si vede solo la skyline notturna di Sin City e pian piano tra le vie e i palazzi della città si fa spazio un fascio di luce accecante. Muovendosi tra gli edifici il fascio di luce si plasma fino a formare il titolo a caratteri cubitali *“SIN CITY”*. Poco dopo dall’alto cade una colata come di sangue che va a colorare di rosso l’intero titolo del film. A questo punto la città sullo sfondo scompare e lascia spazio ad un fondo totalmente nero dove si staglia la scritta *“FRANK MILLER’S SIN CITY”*. (Figg. 15-16)

III PARTE

È il momento dei titoli di testa, costruiti utilizzando tavole disegnate dallo stesso Frank Miller. Al nome di ogni attore principale, realizzato con lettere rosse, tridimensionali e molto imponenti, è affiancata la tavola in bianco e nero che lo rappresenta in versione supereroe fumettistico. Ogni personaggio è disegnato in maniera fortemente caricaturale, adatta a mostrarne i principali tratti fisici e caratteriali ai fini della storia. Esaurito il cast, il resto delle informazioni presenti nei titoli di testa viene realizzato con il medesimo carattere tipografico di color rosso e bianco, su fondo semplicemente nero. (Figg. 17-18)

Percezioni e dialettiche audiovisive

Fin dalla prima inquadratura la città del peccato ci appare subito come tale. L'atmosfera, grazie all'uso del bianco e nero, è cupa, oscura, fredda e sembra non lasciare posto ad altro che al sangue e alla morte. Infatti, il rosso acceso, che colora il vestito della donna, è immediatamente associabile a quello del sangue. Un colore talmente forte che stride con tutto il contesto, fatto di ombre, silenzio e notte. Ciò che turba maggiormente è la totale assenza della verosimiglianza: lo spettatore è abituato a guardare film interamente realizzati in bianco e nero oppure film completamente a colori, ma non è preparato alla presenza contemporanea sia del colore che della sua assenza. La voce maschile fuoricampo, suadente e pacata, ci immerge subito in un'atmosfera quasi sognante e fantastica: la donna è bellissima e affascinante, lui la corteggia dolcemente e finiscono per baciarsi. Sembra una favola surreale immersa in un contesto che lascia sconosciuto ogni elemento temporale e spaziale.

Ben presto però, la favola si trasformerà in una tragedia e il dolce principe in un serial killer assoldato per farla fuori a sangue freddo.

Dei due protagonisti ancora non sappiamo quasi niente. Nessun accenno visivo alla festa a cui stanno prendendo parte, nessuna informazione sulla loro vita: la ragazza fugge da un presente opprimente ma non ci è lecito sapere che cosa in particolare la turbi; lui sembra essersi innamorato di lei e dei suoi occhi, ma la deve uccidere per conto di qualcun altro e anche in questo caso non sappiamo chi sia il mandatario dell'assassinio.

Un incipit, quello di *Sin City*, che coinvolge e affascina lo spettatore puntando più sull'effetto visivo che sui contenuti. La grafica e la fotografia dell'esordio riescono a fare accomodare lo spettatore in un universo fittizio e irreali, mettendo in chiaro fin da subito che si tratta di uno scenario possibile da

ritrovare soltanto sfogliando le pagine di un fumetto. Robert Rodriguez ha fortemente voluto che il risultato delle riprese fosse il più simile possibile a quello ottenuto da Frank Miller nel fumetto; ha voluto proiettare sullo schermo niente altro che una versione di *Sin City* quasi identica a quella del libro con l'aggiunta di musica e movimento. La volontà ultima quindi, da parte del regista, non è stata quella di creare un classico colossal hollywoodiano basato sulla trasposizione di un fumetto, ma al contrario, ha ritenuto fondamentale che fosse il medium cinematografico a piegarsi e ad adattarsi alla graphic novel e che fosse quest'ultima a prendere vita sullo schermo.

Using the technology that I know how to use – technology, and lightning, and effects – we can make it look and feel like the original comics. Instead of adapting the comic to cinema, we can turn it around, and bring the comic to life, and really just translate it to the screen.¹⁰⁵

L'idea era quella di mantenere intatti la storia, i personaggi e le ambientazioni delle tavole di Miller e cambiare semplicemente il medium comunicativo, portare il disegno verso una resa fotografica più realistica aggiungendo soltanto il movimento e il sonoro.

So the idea was to take a work, acknowledge that it's already a valid graphic, visual storytelling with character, and just change the medium, because the mediums of film and comics are really very similar. These are just snapshots of movements, and I really didn't see anything that different.¹⁰⁶

¹⁰⁵ F. Miller, R. Rodriguez, *Frank Miller's Sin City: the making of the movie*, Troublemaker Publishing, 2005, p. 5.

¹⁰⁶ *Ibidem*, p. 6.

Rodriguez era fermamente convinto che, in fin dei conti, i due medium, quello cinematografico e quello grafico, non fossero poi così distanti tra loro in quanto le tavole del fumetto non erano altro che fermo immagine di scene a cui mancava la possibilità di esprimersi con l'aggiunta di voce, musica e movimenti a cui avrebbe provveduto lui con la trasposizione in film.

L'intento dei due registi (Miller è stato fin da subito nominato co-director del film) di far semplicemente prendere vita alle tavole e non trasformare *Sin City* in un romanzo cinematografico, è riuscito talmente bene che, guardando alcune scene della pellicola, tra cui proprio quella iniziale durante la quale assistiamo al dialogo della coppia sulla terrazza del palazzo, i fans del fumetto riusciranno con fatica a trovare le differenze rispetto il cartaceo.

There's a shot near the beginning of the film where two people are standing on a rooftop and the frame goes completely negative. What would normally be white is black and vice versa. Fans of the comics will notice shots like this are pretty much exact recreations from the books.¹⁰⁷

La potenza del visivo resa ancora più forte dall'unione col sonoro, garantisce una fascinazione e un'attrazione fatale dello sguardo del pubblico sullo schermo. Gli occhi degli spettatori restano inesorabilmente incollati a queste immagini senza colore ma così fortemente comunicative, incantati e famelici di addentrarsi in questa giungla grigia che è Sin City.

¹⁰⁷ Ibidem, p.10.

Il punto di vista spettatoriale

La doppia valenza di questo incipit, che da una parte respinge e dall'altra attira, porta lo spettatore a dover continuamente lottare tra la voglia di vedere e quella di nascondere lo sguardo da una così spregiudicata violenza.

L'omicidio della giovane donna avviene sullo schermo come un fulmine a ciel sereno e forse, escluso il forte carattere enigmatico della frase "*Non sono qui per il party, sono qui per te*" che, ad un attento spettatore, lascia trapelare le reali intenzioni dell'uomo, nessun altro indizio ci prepara alla scena dell'uccisione.

Le informazioni che ci pervengono, sia quelle verbali che quelle gestuali, procedono in una direzione che vuole farci credere che la coppia di sconosciuti si sia innamorata perdutamente nell'arco di poche ore. Siamo vittime, anche noi come la povera ragazza, di un inganno. Siamo caduti nella trappola del regista, come la fanciulla è caduta nella tela del suo assassino.

Il colpo di pistola, come recitato dalla voce fuori campo, arriva anche a noi come un sospiro, tanto è improvviso e inaspettato. Lo sparo ci mette in stato di shock, ci rende vulnerabili perché ormai coscienti che nel film tutto potrà succedere e che potremmo essere ingannati così facilmente chissà quante altre volte ancora.

La violenza inflitta alla ragazza ci coglie di sorpresa ma, allo stesso tempo, contribuisce a rendere chiaro fino in partenza il genere di film a cui stiamo per assistere. L'inizio ci aiuta a prepararci al resto, ci costringe ad abituarci a scene di questo calibro e sancisce immediatamente quel patto, quella stretta di mano tra regista e pubblico che risulterà fondamentale per l'intera fruizione della pellicola.

Anche se ancora fortemente traumatizzati, ora siamo pronti a immergerci nella torbida storia di questa città e dei suoi abitanti. Ma non è finita qui.

Infatti, i successivi titoli di testa, contribuiscono ulteriormente a creare un senso di angoscia e frustrazione nello spettatore che ancora deve riprendersi da ciò che è appena accaduto. I personaggi che calcano le strade di Sin City, soprattutto quelli maschili, sono dipinti come dei veri e propri mostri furiosi e giganteschi e non aspettano altro che seminare panico e tormento nella loro città e nella nostra mente.

PULP FICTION di Quentin Tarantino

TITOLO ORIGINALE: Pulp Fiction; **REGIA:** Quentin Tarantino; **PRODUZIONE:** Stati Uniti; **NAZIONE:** Stati Uniti; **ANNO:** 1994; **GENERE:** thriller, humor nero, azione, drammatico, gangster movie; **DURATA:** 154'; **SCENEGGIATURA:** Quentin Tarantino; **FOTOGRAFIA:** Andrzej Sekula; **SCENOGRAFIA:** David Wasco; **MONTAGGIO:** Sally Menke; **MUSICHE:** AA VV; **CAST:** John Travolta, Samuel L. Jackson, Tim Roth, Amanda Plummer.

TRAMA

La trama è costituita dall'intreccio di quattro storie aventi pressoché gli stessi protagonisti, tutte persone che vivono ai margini della legge.

Queste quattro storie di violenza s'intersecano e si mescolano tra loro procedendo in una struttura circolare che si chiude, nel finale, con un ritorno all'inizio.

La prima vicenda vede come protagonisti due rapinatori (T. Roth, A. Plummer) che decidono di derubare la tavola calda nella quale stanno consumando la colazione; la seconda storia coinvolge due sicari (J. Travolta, S. L. Jackson) che sono stati incaricati dal loro boss di recuperare una valigetta preziosa. Li vediamo mentre puliscono la loro auto dal sangue e dalle cervella di un uomo che hanno ammazzato per sbaglio e successivamente vanno a mangiare proprio nella tavola calda della precedente rapina. Il terzo filone narrativo vede uno dei due sicari (J. Travolta) assoldato dal capo per portare fuori a divertirsi la moglie Mia (U. Thurman) che, durante la serata scambia eroina per cocaina e sniffandone una quantità spropositata va in overdose. L'ultima vicenda riguarda il pugile

Butch (B. Willis) che contravvenendo all'accordo con il boss Marcellus, vince un incontro che doveva perdere e scappa complicando le cose.

Liberamente ispirato ai racconti popolari di ambiente criminale che, negli anni '30 e '40 occupavano le pagine dei *pulp magazines*, il film di Tarantino mette in scena una storia, anzi più storie, che procedono tutte sul filo conduttore di una pungente ironia, di un sottile umorismo nero e di una contrapposizione continua tra divertente e tragico.

L'INCIPIT

La struttura

L'incipit di Pulp Fiction è suddiviso in tre parti: un primo cartello che contiene l'origine e la definizione del termine *pulp*, in bianco su fondo nero. La seconda sezione è costituita dalla prima scena che vede inquadrati un uomo e una donna seduti all'interno di una tavola calda mentre fanno colazione e dialogano e l'ultima parte dell'incipit è formata dai titoli di testa, caratterizzati da pesanti lettere arancioni su fondo nero.

Visivo e sonoro

I PARTE

Su fondo nero appare un breve testo di colore bianco che riporta la definizione lessicale del termine *pulp*. La definizione è estratta dall' *American Heritage Dictionary*.

“**Pulp** 1. A soft, moist, shapeless mass of matter. 2. A magazine or book containing lurid subject matter and being characteristically printed on rough, unfinished paper.”¹⁰⁸ (Fig. 19)

II PARTE

Dopo il primo cartello che resta sullo schermo per circa quindici secondi, l'immagine si fa nuovamente nera e poco dopo si apre nell'inquadratura che mostra due ragazzi, un uomo e una donna, seduti mentre fanno colazione in una tavola calda. L'inquadratura resta sempre sulla coppia che discute su qualcosa da fare o da non fare, dopo meno di un minuto di conversazione si capisce subito che i due di professione sono rapinatori e che stanno decidendo sulla prossima rapina da portare a termine. La macchina da presa resta sempre fissa su loro due, escludendo la visione del resto del locale e dei clienti; l'unica figura che vediamo passare due volte è la cameriera che riempie loro le tazze con del nuovo caffè.

Dopo qualche minuto di discussione, l'uomo, stufo ormai di rischiare la pelle per pochi dollari, propone alla donna di svaligiare proprio la caffetteria in cui sono e portare via non solo l'incasso ma anche tutti i portafogli dei clienti. La donna accetta eccitata e i due in pochi secondi, dopo essersi baciati e accordati sulla divisione dei compiti, si alzano in piedi gridando “nessuno si muova questa è una rapina”. La scena si conclude con un fermo immagine sulla coppia che punta le pistole verso i clienti del locale, che però noi non vediamo mai. (Figg. 20-21)

III PARTE

Al fermo immagine si sovrappongono le prime menzioni dei titoli di testa (“MIRAMAX FILM PRESENTS”) in arancione e contemporaneamente iniziano a

¹⁰⁸ Pulp: 1. Una massa informe umida e morbida. 2. Una rivista o un libro con contenuto lurido e tipicamente stampato su carta ruvida.

sentirsi le prime note della canzone *Misirlou* di Dick Dale & his Del-Tone, uno dei brani più significativi e riconoscibili del film.

Successivamente lo schermo si fa di nuovo nero e compaiono altri titoli, sempre di color arancione: “A BAND APART + LOGO” – “AND JERSEY FILMS PRODUCTION” – “A FILM BY QUENTIN TARANTINO”. A questo punto, con uno scorrimento dal basso verso l’alto si fa spazio il titolo: prima compare la parola PULP e subito sotto FICTION, entrambe a caratteri cubitali di un arancione molto intenso, quasi tendente al rosso. La scelta del colore non è casuale: studi psicologici e artistici dimostrano che il giallo, colore da cui deriva l’arancione, è il colore che risulta più disturbante e fastidioso per la nostra mente. Nelle opere d’arte questo colore era spesso simbolo d’instabilità e disturbi della psiche.

Un giallo così intenso è come il suono sempre più acuto di una tromba o quello sempre più assordante di una fanfara. [...]

Da un punto di vista psicologico può raffigurare la follia, intesa non come malinconia o ipocondria, ma come accesso di furore, di irrazionalità cieca, di delirio. Un malato infatti aggredisce la gente all’improvviso, getta le cose per terra, disperde inutilmente le sue energie in tutte le direzioni, fino all’esaurimento.

Il giallo si può anche paragonare all’estate morente, che dilapida assurdamente le sue energie nell’incendio delle foglie autunnali, di quelle foglie da cui ormai è scomparsa la quiete dell’azzurro, che è salito in cielo. Nascono così colori folli di energia, ma incapaci di profondità.¹⁰⁹

Il titolo risulta quindi molto imponente sullo schermo, ma poco dopo inizia un lento percorso di allontanamento e rimpicciolimento fino alla totale

¹⁰⁹ W. Kandinsky, *Lo spirituale nell’arte*, Milano, SE, 1996, pp. 62-63.

sparizione. Mentre la scritta *Pulp Fiction* si allontana, si sovrappongono in bianco i nomi degli attori principali del cast e completato questo elenco, lo sfondo si fa ancora nero, il titolo è sparito e compaiono altri titoli di testa sempre in arancione, riferiti alle professionalità tecniche del film. Dopo poco la musica cambia, come se si stesse cercando di sintonizzare un'altra stazione radio, e dopo qualche rumore fastidioso si comincia a sentire la canzone *Jungle Boogie* dei Kool & The Gang. (Fig. 22)

Il forte disorientamento spettatoriale è accentuato dal fatto che, al concludersi della sequenza dei titoli di testa, il film riprende da un punto di vista completamente diverso. I personaggi non sono gli stessi dell'incipit e la pellicola procede raccontandoci un'altra, differente, storia. Lo spettatore non vede e non può sapere come è andata a finire la rapina, non ha idea di che destino sia toccato alla coppia di malviventi, è già completamente coinvolto in un'altra stravagante e violenta vicenda.

Percezioni e dialettiche audiovisive

Con questo tipo di incipit, il regista vuole collocarci da subito all'interno della storia, all'interno di questa "massa umida morbida e informe" che è *Pulp Fiction*. Già dalla prima inquadratura, Tarantino cerca di dare una traccia, un aiuto, delle istruzioni allo spettatore. Parte dal significato preciso del termine *pulp*, proprio per informare il pubblico, per dargli un'idea di ciò che andrà a vedere. In questo caso, la primissima parte dell'incipit è di tipo informativo-tematico, cioè ci anticipa la materia, l'argomento di cui tratterà il film e colloca il termine *pulp* nell'universo concreto, in quanto ci annuncia che definisce il contenuto volgare e "sporco" di una rivista o di un libro, i cosiddetti *pulp magazines*.

Dopo questa prima parte introduttiva ed esplicativa, ci si immerge nel cuore dell'azione. Senza alcun tipo di presentazione ci vengono proposti sullo schermo due giovani, di loro non sappiamo niente. Sono colti nella loro quotidianità e stanno facendo colazione in una delle tante tavole calde degli Stati Uniti. Iniziano a parlare e l'uomo si riferisce vagamente ad un comportamento o a un lavoro che vuole smettere di fare mentre la donna cerca in tutti i modi di fargli cambiare idea. Sembrano una coppia normale, lui fuma, lei beve caffè, stanno parlando della loro vita. Ma poco dopo viene svelata allo spettatore la loro professione: sono due rapinatori. La discussione si fa più accesa e interessante; lui è deciso a smettere di derubare ma ha promesso che quello sarà l'ultimo giorno in cui faranno una rapina assieme. Pensano al luogo più adatto per dare l'addio al crimine e dopo qualche riflessione, l'uomo decide di svaligiare proprio la caffetteria dove sono seduti. Alla ragazza si illuminano gli occhi, è molto eccitata e non vuole perdere altro tempo, la rapina si deve fare all'istante. I due si accordano, si baciano, e prima di entrare in azione, si scambiano una tenera frase d'amore "ti amo zucchini mio, ti amo coniglietta mia".

Neanche il tempo di finire di parlare e sono già scattati in piedi con le pistole puntate gridando a tutti di non muoversi perché stanno per fare una rapina. L'immagine si blocca. Non ci è dato di sapere come andrà la rapina e non possiamo vedere le reazioni dei clienti, possiamo per ora solo immaginare.

Il punto di vista spettatoriale

Come può reagire lo spettatore davanti ad un inizio di questo genere? Non può fare altro che rimanerne shockato, ma nello stesso tempo, tutte le privazioni e le lacune visive e informative che questo incipit presenta, non

possono fare altro che incuriosirlo. Chi è quella coppia di ladri? Riusciranno a portare a termine la rapina? Saranno davvero capaci di smettere?

Queste e molte altre domande invadono la testa del pubblico, ma purtroppo come ho già detto, non ci è dato di sapere altro; dobbiamo per forza continuare a vedere il film.

Un altro elemento fondamentale dell'esordio, come in molti altri film di Tarantino, pensiamo per esempio alla saga di *Kill Bill*, è la colonna sonora.

In *Pulp Fiction* immediatamente dopo che Coniglietta e Zucchino si sono alzati e puntano le pistole per la rapina, parte la canzone *Misirlou*, che con le sue note forti e coinvolgenti (è una canzone popolare di origine greca) descrive perfettamente la carica adrenalinica della scena e fa immedesimare all'istante lo spettatore con i rapinatori. Il suo ritmo incalzante sembra descrivere la tachicardia di quando ci si trova in situazioni altamente adrenaliniche, eccitanti ma rischiose allo stesso tempo, come appunto portare a termine una rapina.

Lo spettatore viene abbandonato nel momento di massima tensione, nell'attimo in cui l'inquadratura si blocca sul fermo immagine, siamo completamente coinvolti nella scena e l'unica cosa che vogliamo è vedere come va a finire. Questa negazione della visione, appena dopo esserci ripresi dallo shock iniziale, ci suscita una forte curiosità e nonostante il nostro disorientamento e un leggero trauma, abbiamo solo voglia di guardare oltre.

Anche il lettering e il colore dei titoli di testa aumentano la nostra sensazione di shock misto a fascinazione. Le lettere cubitali del titolo, tinte di un arancione così accecante e disturbante, che come anticipavo è il colore della psiche malata, che spiccano e quasi si staccano da un fondo così nero, ci danno sensazioni contrastanti: da una parte questo accostamento stridente

di colori ci invita alla violenza ma dall'altra ne siamo profondamente catturati, quasi ipnotizzati.

Le sensazioni di shock visivo, dunque, ci sono date sia dalla pre-credits sequence sia dai titoli di testa veri e propri. Nel primo caso lo shock deriva da un contrasto: l'atmosfera nel locale è molto tranquilla e i due ragazzi stanno soltanto facendo colazione e chiacchierando, poco dopo il loro dialogo si fa più acceso e scurrile, si scopre che sono due malviventi e in un attimo si alzano per rapinare il bar. Tutto avviene in poco tempo, tutto cambia in pochi minuti e lo spettatore ne rimane shockato proprio perché non ha avuto il tempo di prepararsi, né alcun indizio che potesse anticipargli quello che stava per succedere.

Nel secondo caso, invece, dopo il blocco dell'immagine nel momento culminante della suspense, si fanno spazio dei titoli di testa con due dominanti cromatiche, il nero e l'arancione, che contrapposte creano disturbo, destabilizzazione, disorientamento, ansia e angoscia, creano, insomma, un impatto traumatico nello spettatore, che ne risulta shockato.

Lo shock dell'incipit agisce nella psiche dello spettatore a due livelli differenti: in primis quello mentale, in quanto è stato privato della visione e sviluppa una forte attesa verso una continuazione della storia che lo rende impaziente e nervoso e a livello fisico queste sensazioni di estrema curiosità e impazienza lo rendono, di riflesso, fisicamente teso, nervoso e agitato.

HALLOWEEN-LA NOTTE DELLE STREGHE di John Carpenter

TITOLO ORIGINALE: Halloween; **REGIA:** John Carpenter; **PRODUZIONE:** Stati Uniti; **NAZIONE:** Stati Uniti; **ANNO:** 1978; **GENERE:** horror, thriller; **DURATA:** 91'; **SCENEGGIATURA:** John Carpenter, Debra Hill; **FOTOGRAFIA:** Dean Cundey; **SCENOGRAFIA:** Tommy Lee Wallace; **MONTAGGIO:** Charles Bornstein, Tommy Lee Wallace; **MUSICHE:** John Carpenter; **CAST:** Jamie Lee Curtis, Donald Pleasence, Nancy Kyes, P. J. Soles.

TRAMA

Nel 1963 in una cittadina dell'Illinois durante la notte di Halloween, un ragazzino dell'età di sei anni, Michael Myers, uccide a coltellate la sorella Judith dopo averla scoperta appartata in camera con il suo fidanzato. Il bambino viene successivamente rinchiuso in un istituto di igiene mentale e affidato alle cure dello psicologo dottor Loomis. Dopo quindici anni passati in manicomio a fissare il muro completamente in silenzio, Michael poco prima dell'anniversario della notte di Halloween, riesce a fuggire e fa ritorno nella sua cittadina, Haddonfield. Qui, comincerà a prendere di mira una giovane babysitter, Laurie, che scopre essere la sua seconda sorella. La ragazza avverte molto presto la presenza di qualcuno che la segue e la spia e giorno dopo giorno tutti i suoi amici iniziano a scomparire, assassinati da Michael, che appena tornato in città si è già macchiato di innumerevoli delitti. Nessuno riesce a fermare la sua follia omicida tranne il dottor Loomis che è l'unico a conoscere la psiche disturbata del giovane e farà di tutto per porre fine a questa carneficina.

L'INCIPIIT

La struttura

Il film di Carpenter si apre con un schermo nero e l'inquietante musica di sottofondo si comincia ad udire ancora prima della comparsa dei titoli di testa. Questi sono scritti in color arancione sempre su fondo nero, sul quale appare anche l'immagine di una zucca intagliata come si fa ogni anno in America durante la notte d Halloween.

Conclusi i titoli di testa, abbiamo due cartelli con un'indicazioni di luogo e data entrambi in bianco su fondo nero.

A questo punto una soggettiva ci fa capire che qualcuno si sta avvicinando ad una casa e inizia a spiare gli abitanti. Sono una coppia di giovani fidanzati che stanno amoreggiando, e la persona che li guarda ha preso un coltello e ucciderà la ragazza.

Visivo e sonoro

I PARTE

Schermo nero, iniziano a suonare le note del tema principale del film, scritto e sintetizzato personalmente da John Carpenter. È una musica terrorizzante fatta di suoni spigolosi e elettronici che ha molto in comune con i *main themes* di Psycho e Profondo Rosso. Dopo poco compaiono i primi titoli a partire dalla casa produttrice, tutti scritti in colore arancione su fondo nero.

Da lontano, nella stessa inquadratura in cui scorrono i titoli, si fa spazio una zucca di Halloween che sembra fluttuare nel nulla, questa all'inizio è molto piccola e lontana, quasi fosse solo un lumino, ma si avvicina velocemente e si ingrandisce in concomitanza al titolo del film "JOHN CARPENTER'S

HALLOWEEN”, così procedendo si fa sempre più vicina al nostro occhio dilatandosi e ingrandendosi fino quasi a bucare lo schermo. Ora resta solo la luce arancione accecante che arriva dal suo occhio e dalla bocca, sparisce. Il fondo si fa ancora nero e compare l’ultima scritta “DIRECTED BY JOHN CARPENTER”. (Fig. 23)

II PARTE

Un primo cartello reca l’iscrizione in stampatello bianco su fondo nero “HADDONFIELD, ILLINOIS”, luogo in cui si svolge l’azione.

In sovrapposizione alla musica iniziale comincia a percepirsi un coro di voci infantili che canta una tipica filastrocca della notte di Halloween che recita così: *“malocchi e gatti neri, malefici misteri, il grido di un bambino bruciato nel camino, nell’occhio di una strega il diavolo s’annega, e spunta fuori l’ombra, l’ombra della strega, la vigilia d’ognissanti c’han paura tutti quanti: è la notte delle streghe! Chi non paga presto piange.”* (Fig. 24)

III PARTE

Sempre con il sottofondo della filastrocca appare un secondo cartello con scritto “HALLOWEEN NIGHT, 1963”, stesso carattere, sempre bianco su fondo nero. (Fig. 25)

IV PARTE

La musica si arresta, ora c’è silenzio e solo un canto di cicale alla sera. La mdp va verso l’ingresso di una casa, inquadra per qualche secondo la porta e poi fa il giro del perimetro esterno, si ferma su una finestra attraverso la quale, oltre le tende sottili, si vede una coppia di ragazzi che amoreggia sul divano di casa. Lui le chiede se stasera saranno da soli e lei risponde che in casa c’è solo il suo fratellino Michael. Si percepisce che l’inquadratura è una soggettiva di

qualcuno che sta spiando i due ragazzi. Questi ultimi spengono la luce e decidono di proseguire al piano di sopra, nel frattempo la mdp si distoglie dalla finestra e ritorna all'esterno della casa fino ad inquadrare la finestra del piano di sopra: la luce si spegne di colpo accompagnata da una nota musicale violenta che provoca spavento. La carrellata esterna continua finché non si entra finalmente in casa e inizia anche una musica angosciata, tipica dei film horror; qualcuno accende la luce, siamo in cucina, un braccio si avvicina ad un cassetto e con la mano lo apre ed estrae un grosso coltello.

L'immagine è un po' sfocata e si riesce a intravedere solo che l'assassino indossa un costume di raso verde, sembra un costume da pagliaccio.

Continuiamo a vedere tutto tramite gli occhi dell'assassino che si sposta nel salotto, poi va verso l'ingresso e aspetta nascosto che il fidanzato della ragazza se ne vada. Quando il ragazzo esce dalla porta di casa, l'assassino si dirige al piano di sopra, percorre le scale e di sottofondo un vecchio orologio scandisce le ore. Prima di arrivare nella stanza della ragazza, la mano dell'assassino raccoglie una maschera da pagliaccio dal pavimento e la indossa: da questo momento vediamo tutta la scena attraverso la maschera. Si sente cantare a bassa voce una filastrocca, sembra proprio la voce di un bambino. L'assassino arriva nella stanza della ragazza che è seduta nuda davanti allo specchio e si spazzola i capelli.

Ad un primo momento la giovane non si accorge della presenza di qualcuno, ma quando ormai l'assassino le è vicino si gira spaventata urlando "Michael!!". È subito chiaro che l'assassino è il suo fratellino di sei anni che la uccide senza pietà con una raffica di coltellate al petto. (Figg. 26-27)

V PARTE

Il bambino ansimando risce le scale ed esce dalla porta, nel frattempo i suoi genitori sono tornati a casa e lo incontrano in giardino vestito da

pagliaccio e con un coltello insanguinato tra le mani. Sbalordito il padre gli toglie la maschera dal volto quasi a sperare che non sia davvero lui. Questo preciso istante è marcato dal passaggio da un'immagine soggettiva a un'immagine di tipo oggettivo: da questo preciso momento non vediamo più la vicenda attraverso gli occhi del piccolo assassino, ma le immagini procedono mostrate attraverso la telecamera che riprende la scena dal nostro punto di vista. I tre, padre, madre e figlio, sono zitti e immobili. Il piccolo Micheal fissa la mdp che si allontana gradualmente dalla scena, spostandosi verso l'alto. La musica si ferma, lo schermo si fa di nuovo nero. (Fig. 28)

Percezioni e dialettiche audiovisive

I titoli di testa di *Halloween* ci inseriscono immediatamente nell'atmosfera del film: la musica di Carpenter parte subito molto irruenta e ben presto lascia spazio ad un lettering inquietante. Anche in questo caso, come abbiamo visto precedentemente in *Pulp Fiction*, il colore prediletto è l'arancione e il fondo dei cartelli è sempre nero. Se Tarantino sceglie l'arancione per mettere in scena una storia di violenza e sangue, anche Carpenter sceglie questa tinta per raccontare della psiche deviata di un bambino che a soli sei anni è già un assassino.

Al testo si aggiunge l'immagine della tipica zucca intagliata di Halloween che oltre a richiamare il titolo del film ci colloca subito in una temporalità ben precisa.

Si comincia a udire in sottofondo un coro di voci infantili che intona una canzoncina per la festa di halloween; questo sinistro cantare contribuisce a rendere ancora più inquietante l'atmosfera dell'incipit. Sapendo di trovarsi di fronte ad un film horror, lo spettatore percepisce l'elemento infantile come

angosciante perché teme che venga fatto del male a delle piccole creature innocenti, quando ancora non sa che sarà proprio un bambino l'artefice di questo scempio.

Inoltre, il testo stesso della filastrocca è tutt'altro che rassicurante: si parla di diavolo, streghe, malocchio e ombre malefiche per concludere con l'ammonimento ..."*chi non paga, presto piange*" che è presagio di qualcosa di tremendo.

I due cartelli su fondo nero ci danno invece delle indicazioni ben precise sul luogo, il momento e l'anno in cui è ambientata la scena che sta per iniziare. Svolgono una funzione informativa per lo spettatore e lo aiutano a collocarsi correttamente nella storia, garantendo anche un carattere di verosimiglianza. Quando appaiono le prime immagini diegetiche della pellicola, immediatamente si ha il sentore che qualcosa di terrificante stia per succedere: come da manuale si passa dal silenzio e dalla calma apparente ad una sensazione sinistra e negativa che sfocerà nel compiersi del delitto.

Il punto di vista spettatoriale

Nell'incipit di *Halloween* di John Carpenter lo spettatore, fin dalla prima inquadratura che ci mostra semplicemente l'ingresso di una qualunque casa americana, è agitato e immerso in un'attesa snervante per scoprire cosa sta per succedere.

Il sapiente uso della ripresa soggettiva fa immediatamente coincidere lo sguardo dello spettatore a quello dell'assassino; una scelta forzata alla quale il pubblico non può in alcun modo sottrarsi.

Si capisce subito che l'assassino, assieme a noi, sta spiando una giovane coppia di innamorati che si baciano sul divano di una casa. Vorremmo metterli in guardia, perché sappiamo già quello che sta per succedere, ma

non possiamo fare altro che rassegnarci alla tragedia. Quello di cui ancora non siamo a conoscenza però, è l'identità del mostro.

Percorriamo ogni passo attraverso i suoi occhi e la tensione cresce smisuratamente quando siamo costretti a vedere l'arma del delitto: un grosso coltello da cucina. Ormai siamo sicuri che sta per avvenire un omicidio, ma restiamo sorpresi quando l'assassino lascia sfuggire incolume il fidanzato della ragazza e si dirige al piano di sopra per andare dalla donna. Sarà lei la sua vittima.

Giunti nella camera da letto siamo ormai consapevoli che la ragazza, ripresa di spalle, sarà ripetutamente accoltellata. Ma c'è un colpo di scena: la giovane si volta impaurita e apprende che l'assassino è in realtà il suo fratellino di sei anni, Michael, anche lui rimasto a casa con lei quella sera.

Il piccolo bambino uccide la sorella ma lascia lo spettatore fortemente shockato, in quanto nell'immaginario collettivo il cattivo è quasi sempre rappresentato da un uomo adulto, solitamente anche di stazza pesante, invece in questo caso è un bellissimo bambino biondo con il volto d'angelo.

Lo shock subito dallo spettatore subito dopo aver appreso l'identità del mostro è lo stesso che si vede negli occhi dei genitori quando, nella scena successiva, tornando a casa, trovano il figlio con in mano un grosso coltello sporco di sangue. Lo stato d'animo dei genitori si legge dalle espressioni dei loro visi: sono increduli, sbigottiti e senza parole, proprio come lo siamo noi.

La scena si chiude con un'inquadratura dal sapore quasi pittorico: i due genitori e Michael sono fermi in piedi uno di fianco all'altro, immobili e inespressivi, tutti e tre inquadrati di fronte in una posa che richiama molto quella di una sacra famiglia, anche se più che di sacra in questo caso sarebbe più opportuno parlare di una "famiglia blasfema". Infatti, Michael tiene il coltello insanguinato sollevato con la mano destra e fissa ipnotizzato la macchina da presa mentre i genitori, guardano il figlio senza fiatare e

completamente traumatizzati. La mdp se ne va lentamente senza mai distogliere lo sguardo dalla scena e lascia il posto ad un nuovo cartello che recita “SMITH’S GROOVE, ILLINOIS – OCTOBER 30, 1978”. La storia ricomincia quindici anni dopo.



Fig. 1



Figg. 2-3





Fig. 4



Figg. 5-6



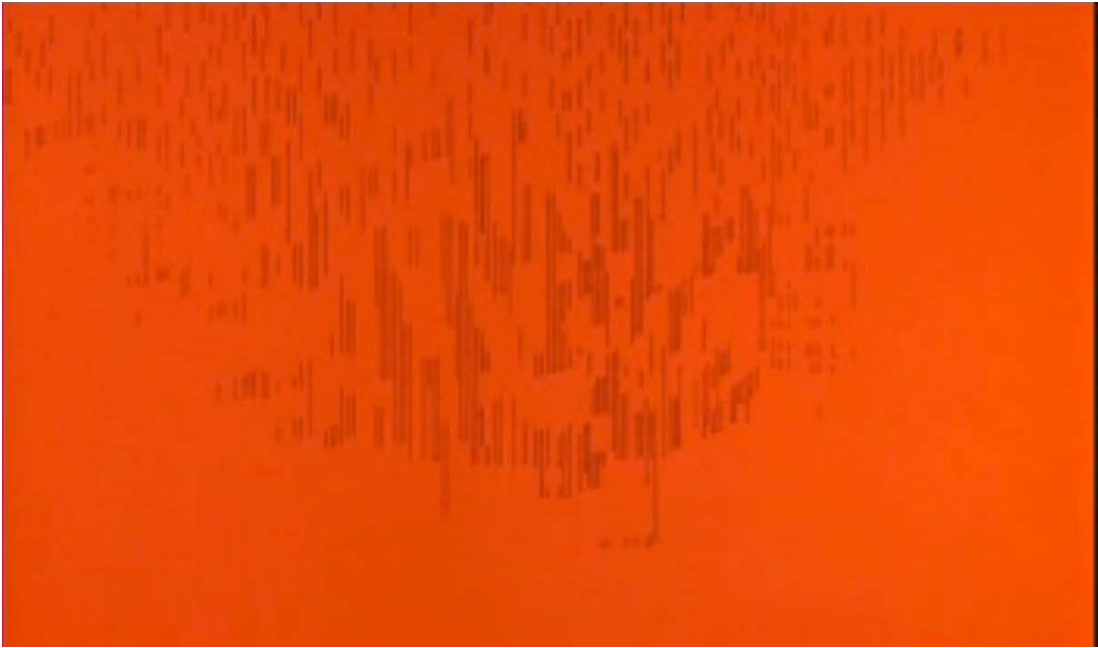


Fig. 7



Fig. 8

QUELLA CHE VEDRETE È UNA STORIA VERA

**I fatti esposti nel film sono accaduti
nel 1987 in Minnesota.**

**Su richiesta dei superstiti, sono stati
utilizzati dei nomi fittizi.**

**Per rispettare le vittime tutto il resto
è stato fedelmente riportato.**

Fig. 9



Fig. 10



Fig. 11



Fig. 12



Fig. 13



Fig. 14



Fig. 15

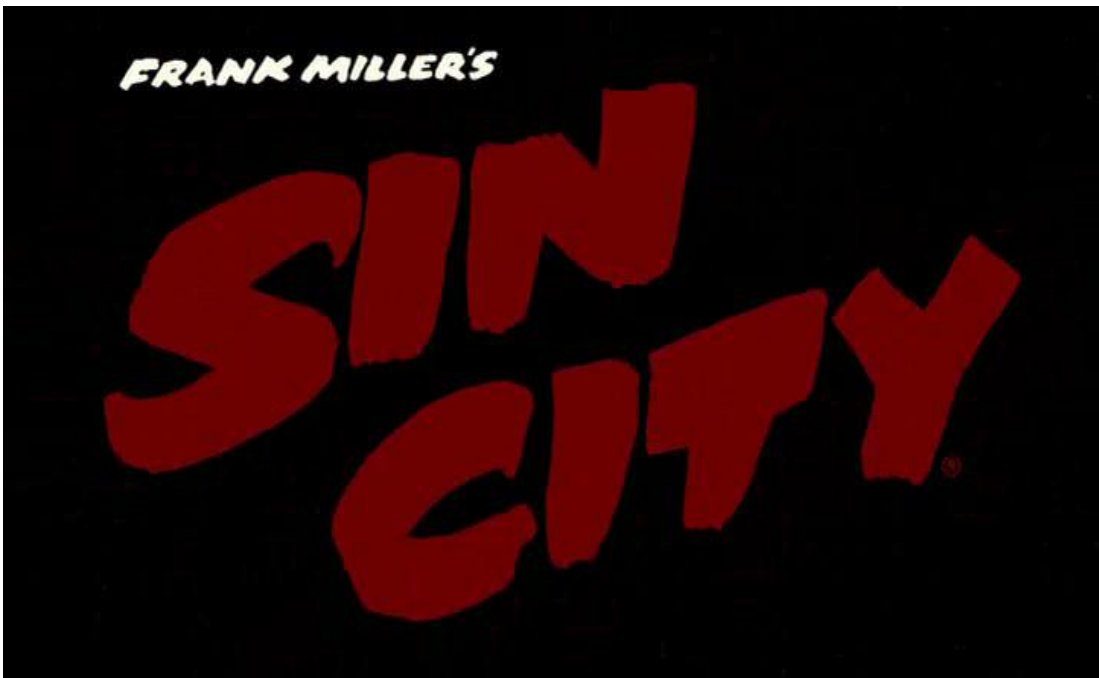


Fig. 16



Fig. 17

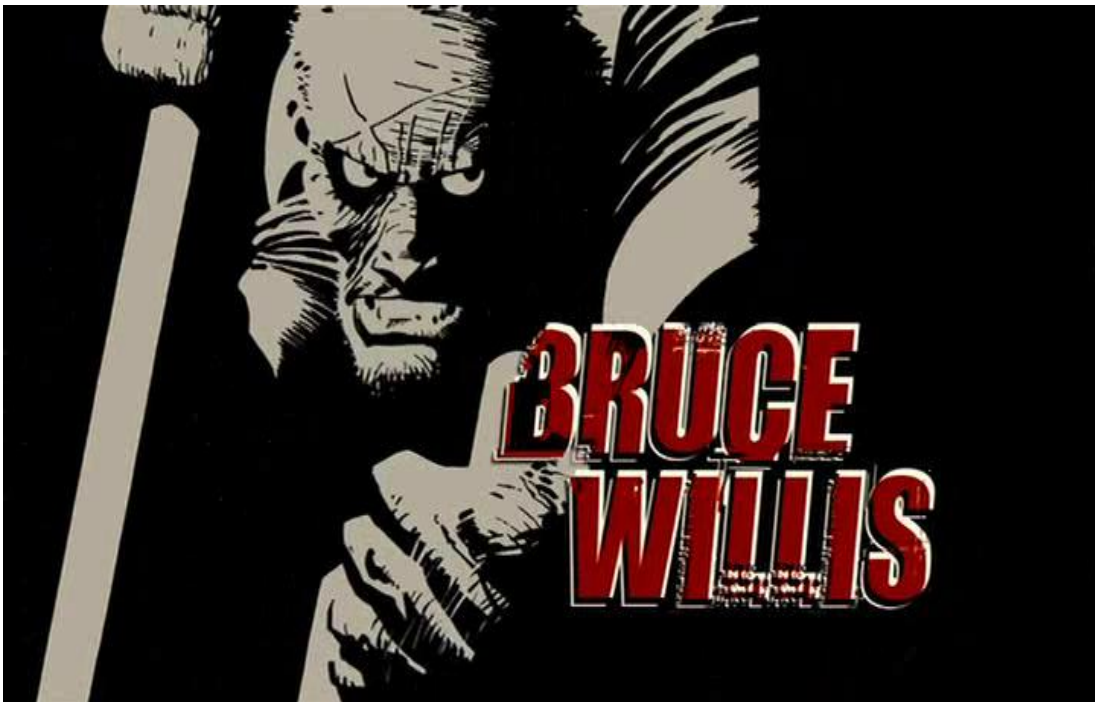


Fig. 18

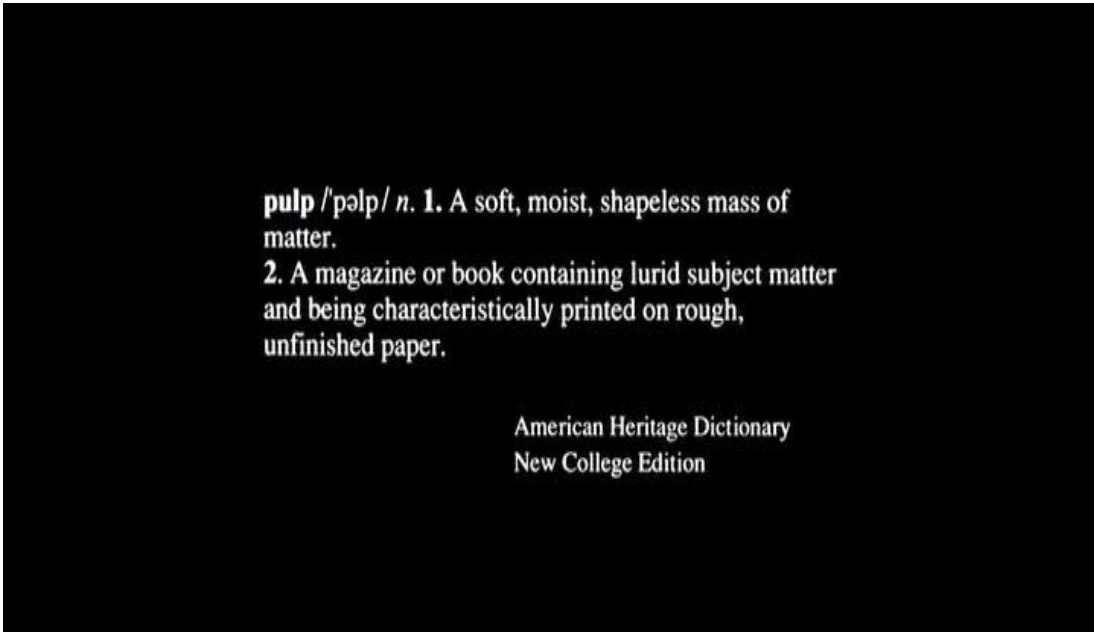


Fig. 19



Fig. 20



Fig. 21



Fig. 22



Fig. 23



Fig. 24



Fig. 25



Fig. 26



Fig. 27



Fig. 28

2.4 Distorsioni e dissociazioni audiovisive.

Ci sono degli incipit che procedono all'insegna della distorsione e della dissociazione audiovisiva e così facendo creano nello spettatore senso di ansia, irregolarità e disorientamento.

Questa scissione può dipendere dal contenuto visivo e dalla qualità del lettering oppure può interessare il campo sonoro sia diegetico che extradiegetico. In questa sede cercheremo di fare chiarezza su questo procedimento comunicativo esemplificandolo tramite l'analisi di tre pellicole. Nell'incipit di *Profondo Rosso* i titoli di testa sono accompagnati dalle note dell'incalzante musica dei Goblin ma la successiva scena dell'accoltellamento in ombra è scandita da una musica infantile di carillon; ne *Il Divo*, invece, il discorso iniziale di Giulio Andreotti fatto di parole pronunciate lentamente e quasi sottovoce è bruscamente interrotto dal suono elettrico e stridente della musica di Cassius. Per concludere nei titoli di testa di *Ultimo tango a Parigi*, la dissociazione messa in scena è di tipo quasi esclusivamente visivo e iconografico: si alternano sullo schermo quadri di Francis Bacon raffiguranti un uomo e una donna dai corpi e dai volti profondamente deformati, irregolari e sfigurati, quasi a preannunciare l'incontro tra i due protagonisti che instaureranno una relazione torbida all'insegna della trasgressione e dell'irrazionalità.

PROFONDO ROSSO di Dario Argento

TITOLO ORIGINALE: Profondo Rosso; **REGIA:** Dario Argento; **PRODUZIONE:** Italia; **NAZIONE:** Italia; **ANNO:** 1975; **GENERE:** horror, thriller; **DURATA:** 127'; **SCENEGGIATURA:** Dario Argento, Bernardino Zapponi; **FOTOGRAFIA:** Luigi Kuveiller; **SCENOGRAFIA:** Giuseppe Bassan; **MONTAGGIO:** Franco Fraticelli; **MUSICHE:** Goblin, Giorgio Gaslini; **CAST:** David Hemmings, Gabriele Lavia, Macha Méril, Daria Niccolodi.

TRAMA

La Dottoressa Ulmann, parapsicologa di origine tedesca, si trova impegnata in una delle sue conferenze e ad un tratto viene in contatto mentale con una presenza diabolica che le annuncia di aver commesso degli omicidi e che è in procinto di ammazzare ancora. La donna, sconvolta, urla e confida al suo collega anche di aver avuto una premonizione sul luogo del delitto e sull'identità del colpevole.

Helga, convinta che nella sala non ci sia più nessuno, non si accorge che invece l'assassino la sta osservando. Tornata a casa la sera comincia a sentire una strana musica infantile e involontariamente apre la porta all'assassino che la ucciderà a colpi di mannaia.

Casualmente un giovane pianista inglese di nome Marc Daly, rincasando assiste all'epilogo dell'omicidio e riesce a scorgere furtivamente dalla finestra di casa di Helga, una figura che si allontana di spalle con un impermeabile scuro.

Il ragazzo dopo l'arrivo della polizia fa la conoscenza di una giornalista Gianna Brezzi, che intrigata dal delitto e affascinata da Marc, decide di aiutarlo con le indagini. I due cercano di rintracciare la provenienza e l'autore dell'unico

indizio che accomuna tutti gli omicidi: una nenia infantile suonata dal killer prima di ammazzare le sue vittime. Le indagini proseguono per il verso giusto ma ogni qual volta che Marc sembra avvicinarsi alla soluzione, le persone in grado di dargli delle risposte muoiono per mano dell'omicida.

Preso dallo sconforto il giovane decide di porre fine alle sue indagini e partire per la Spagna in compagnia di Gianna. Poco prima della partenza però ha un'illuminazione su un particolare della villa in cui è appena stato a cercare indizi. Non si era accorto che una delle finestre della dimora era murata e vi si reca per scoprire la verità. Con un piccone libera la finestra murata e ci scopre una stanza da pranzo segreta contenente un cadavere mummificato.

Marc ormai vicino alla soluzione del mistero, continua le indagini e riesce finalmente a scoprire l'identità del killer: si tratta della madre psicopatica del suo amico Carlo che molti anni prima aveva ucciso il marito perché deciso a ricoverarla in un istituto psichiatrico. Carlo, in età adulta, aveva sempre cercato di proteggere la madre, occultando ogni prova della sua colpevolezza ed era pronto anche a fare fuori Marc e Gianna se fosse stato necessario.

Il giovane pianista, appena compresa tutta l'agghiacciante verità, viene sorpreso dall'assassina mentre era tornato nell'appartamento di Helga e dopo una lunga colluttazione la donna muore decapitata per colpa della sua stessa collana che rimane incastrata nelle inferriate dell'ascensore del palazzo.

L'INCIPIIT

La struttura

La struttura dell'incipit di *Profondo Rosso* è tripartita. Le parte iniziale ospita i primi cartelli dei titoli di testa, la seconda parte mette in scena un delitto consumato nel periodo natalizio in un salotto borghese e viene interrotta dopo qualche istante dalla seconda parte dei titoli di testa che ci forniscono le informazioni tecniche riguardo la realizzazione della pellicola.

Visivo e sonoro

I PARTE

Inizia a suonare il *main theme* dei Goblin che prende il titolo dal film e su fondo nero compaiono i primi titoli di testa realizzati con sottili e filiformi lettere bianche: "RIZZOLI FILM E SALVATORE ARGENTO PRESENTANO", "UN FILM DI DARIO ARGENTO" e dopo due nomi del cast appare il titolo "PROFONDO ROSSO", è realizzato con lo stesso font e occupa il centro dello schermo. Seguono gli altri nomi del cast e le partecipazioni speciali. (Fig. 29)

II PARTE

La musica dei Goblin si abbassa e lascia il posto ad un motivetto infantile cantato dalla voce di un bambino, il titolo della nenia è *Mad Puppet's Laugh*. La scena si apre all'interno di un'abitazione borghese, precisamente in una sala da pranzo. Quasi immediatamente si sente l'urlo straziante di una donna e sulla parete di fondo si vedono delle ombre: una persona sta accoltellando ripetutamente un'altra figura ma non ci è permesso vederli.

La tavola è apparecchiata elegantemente ed è presente anche un albero di Natale che ci fa supporre di trovarci nel periodo delle feste invernali.

Concluso l'omicidio resta solo un'ombra proiettata sulla parete che si incammina fino a sparire.

Dall'alto, d'improvviso, cade a terra davanti alla mdp l'arma del delitto: un grosso coltello da cucina insanguinato. Il coltello giace sul pavimento davanti al nostro sguardo e vediamo avvicinarsi dei piedi di bambino con scarpette nere eleganti e calzettoni bianchi alzati fino al ginocchio. L'incipit si chiude con l'immagine del coltello a terra affiancato dai polpacci immobili di un bambino. La musica infantile sfuma e lascia il posto nuovamente alle note angoscianti e incalzanti della musica dei Goblin. (Figg. 30-31)

III PARTE

I titoli di testa, precedentemente interrotti dalla scena dell'omicidio, riprendono nello stesso stile annunciando i nomi degli addetti al montaggio, alle musiche, ai costumi e nuovamente alla regia. (Fig. 32)

Percezioni e dialettiche audiovisive

Il famoso motivo musicale associato ai titoli di testa del film di Dario Argento s'insinua nell'orecchio dello spettatore provocando immediatamente, ancora prima della comparsa del testo, un'inquietudine e una forte attesa che lo mettono nella posizione mentale di aspettarsi che succeda qualunque cosa nello schermo.

Infatti dopo un breve accenno alla produzione alla regia e dopo la comparsa del titolo principale, si entra subito nel cuore del dramma.

La nenia cantata da voce infantile contrasta inequivocabilmente con la musica rock elettrica dei Goblin e contribuisce a creare un'atmosfera distorta,

malata e dissociata. Cosa può voler significare una musica così angelica come sottofondo di un violento omicidio? Questo è uno dei primi interrogativi che si presenta nella mente dello spettatore che istintivamente si rifiuta di associare i bambini con il delitto.

La ninna nanna dolce che fa da colonna sonora all'accoltellamento non è inserita qui per caso, ma è un vero e proprio indizio, la chiave di lettura che ci farà, in seguito, scoprire l'identità dell'assassino.

Un altro elemento di contrasto con le candide note della filastrocca è l'urlo straziante di donna che si sente quasi in corrispondenza della prima accoltellata. Insomma, l'udito del pubblico è disturbato da questo continuo contrasto tra fanciullezza pura e spensierata e tragedia tremenda e sanguinosa.

L'arredamento della sala da pranzo è molto classico, impostato e immobile: nessuno si muove, nulla si macchia o si rovina, non c'è colluttazione o disordine, l'omicidio sembra compiersi in maniera composta e ordinata.

Tutta l'inquadratura è strutturata per far percepire allo spettatore ogni minimo particolare della stanza, per fargli studiare attentamente il luogo del delitto, senza disturbarlo più di tanto con sangue e lotta.

Un'altra traccia che il regista ci fa trovare è l'albero di Natale e anche questo, si vedrà col proseguire della storia, sarà elemento fondamentale nelle indagini per la risoluzione del caso.

Tutte piste, tutti accenni, indizi apparentemente casuali che un attenta mente investigativa può cogliere e fare propri.

L'unico elemento concreto con cui si può realmente venire in contatto è l'arma del delitto. Il coltello ci piomba quasi addosso e si ferma davanti a noi. L'assassino noncurante lo lancia sul pavimento e ci fa diventare complici dell'assassinio. Oltre al nostro sguardo però, c'è anche un altro testimone. Un

bambino di cui non vediamo altro che le gambe. Lentamente il piccolo si avvicina e senza dire una parola si accosta fermo di fianco al coltello.

L'incipit si chiude come a dire "vi ho fornito tutti gli elementi necessari a comprendere la storia, adesso tocca a voi, buona visione".

Il punto di vista spettatoriale

Ho parlato nell'introduzione di dissociazioni di tipo uditivo. Nel caso dell'incipit di *Profondo Rosso* questa tecnica di contrasto e di scissione della percezione viene messa a punto usando un tema musicale di tradizione infantile come sfondo di un tragico delitto familiare.

Ma quello musicale non è il solo effetto distorto che si percepisce nell'esordio. Anche la visione è parzialmente negata: non possiamo vedere i volti e i corpi né della vittima né del carnefice e siamo impossibilitati anche a conoscere il viso del bambino che entra successivamente in scena, possiamo coglierne solo le gambe, simbolo della sua giovane età.

La scena quindi ci appare mutilata, accennata e molto enigmatica. Argento si preoccupa maggiormente di farci arrivare un'immagine chiara sul luogo del delitto e sui particolari che possono aprirci una pista verso la soluzione del mistero.

Oltre che sulla scena del crimine siamo informati anche sull'arma del delitto che appare l'unica cosa vera e reale di tutta la scena. L'omicidio è solo accennato, è fatto di ombre impalpabili ed eteree che si muovono lentamente riflesse sulla parete dalla luce fioca di una lampada.

Anche in questo caso, come abbiamo visto per *Dancer in the Dark*, è compito quasi esclusivo della musica presentare la storia e introdurre lo spettatore nel film. Nei titoli di testa la musica composta da Giorgio Gaslini prepara lo spettatore a qualcosa di tremendo e terrorizzante; le note da brivido

incalzano violente in una successione sempre uguale ma angosciante che provoca nello spettatore sensazioni contrastanti dettate, da una parte, dalla volontà di scoprire cosa succederà e, dall'altra, dalla paura di vedere qualcosa per cui non si è ancora sufficientemente preparati.

Questo andamento forte e inesorabile che, sottolineato dalle note della colonna sonora, ci conduce verso i titoli, viene smorzato improvvisamente da una scena dominata da sottofondo angelico e infantile dove in realtà il nostro occhio non è sottoposto a nessun tipo di violenza visiva.

Certo avviene un omicidio ma il regista, al contrario di ciò che faceva presupporre l'intro, decide di accennarlo di sfuggita e di farcelo percepire quasi per sbaglio relegandolo all'angolo nascosto dell'inquadratura.

La sensazione di dissociazione che emerge da questo incipit parte dalla tensione emotiva che si viene a creare nei titoli di testa raggiungendo il culmine grazie alle note dei Goblin, e viene ad allentarsi bruscamente con la messa in scena del vero e proprio esordio, tutto giocato su tinte pastello, suoni soavi e immagini appena abbozzate.

IL DIVO di Paolo Sorrentino

TITOLO ORIGINALE: Il Divo; **REGIA:** Paolo Sorrentino; **PRODUZIONE:** Italia; **NAZIONE:** Italia, Francia; **ANNO:** 2008; **GENERE:** biografico, drammatico; **DURATA:** 110'; **SCENEGGIATURA:** Paolo Sorrentino; **FOTOGRAFIA:** Luca Bigazzi; **SCENOGRAFIA:** Lino Fiorito; **MONTAGGIO:** Cristiano Travaglioli; **MUSICHE:** Teho Teardo; **CAST:** Toni Servillo, Fanny Ardant, Anna Bonaiuto, Giulio Bosetti.

TRAMA

Il film comincia con l'immagine di un uomo tormentato dall'emicrania che passa quasi tutte le notti sveglio per lavorare, scrivere libri, uscire e pregare.

Siamo a Roma e quell'uomo è Giulio Andreotti, una persona tranquilla e pacata che guida l'Italia ormai da quarant'anni.

Siamo all'inizio degli anni Novanta e "Il Divo Giulio" si appresta a cominciare il suo settimo ed ultimo mandato da Presidente del Consiglio. Ormai settantenne, Andreotti non conosce timori e insicurezze e si prepara ad affrontare i suoi compiti politici con la serenità e il coraggio che l'hanno sempre contraddistinto. Dal suo volto immobile, quasi di cera, non traspare alcuna emozione, ma lui è contento e ciò che lo rende estremamente felice è il potere: il potere che detiene immutabile ormai da un'eternità e che ha superato indenne processi, battaglie, elezioni, accuse e scandali.

Riesce a rimanere insensibile e calmo di fronte a tutto ciò ma ora ha un nemico più forte di lui: la Mafia, che decide di dichiarargli guerra. Forse le cose adesso cambieranno, o forse no, ci si aspetta tutto dall'uomo che meglio di chiunque altro ha imparato come stare al mondo.

L'INCIPIIT

La struttura

Il Divo inizia con l'apparizione sullo schermo di alcuni cartelli che costituiscono una sorta di "glossario" di termini politici, successivamente alle definizioni si fa spazio un altro cartello scritto in rosso su fondo nero che cita una frase delle madre di Andreotti. L'inquadratura diventa nera e si sentono le parole di Andreotti procedere con calma a mano a mano che la mdp ci porta nel suo studio di notte, troviamo il protagonista sveglio a scrivere. Concluso il discorso lo schermo si fa nuovamente nero e lascia il posto al titolo in rosso. La seconda macrosequenza dell'incipit ci mostra rapidamente una serie di omicidi politici, tra i più importanti della storia del nostro paese.

Visivo e sonoro

I PARTE

Il primo cartello del "GLOSSARIO ITALIANO" porta il titolo BRIGATE ROSSE (B.R.) e scritto bianco su nero recita:

"Organizzazione terroristica marxista-leninista nata nel 1970. Nel 1978 le B.R. sequestrarono il Presidente della D.C., Aldo Moro. Dopo 55 giorni, Moro sarà ucciso. I brigatisti hanno sempre sostenuto di aver agito in autonomia, ma le indagini per individuare la prigionia di Aldo Moro possono essere state pregiudicate dalla loggia P2."

Il termine successivo è DEMOCRAZIA CRISTIANA (D.C.).

“Partito d’ispirazione cristiana, fondato nel 1942 da Alcide De Gasperi. Organizzato in ‘correnti’, ha governato l’Italia dal dopoguerra ai primi anni Novanta, quando fu sciolto, travolto da inchieste su corruzione e finanziamento illecito dei partiti, comunemente chiamato ‘Tangentopoli’. I maggiori leader sono stati Aldo Moro, Amintore Fanfani e Giulio Andreotti.”

LOGGIA P2:

“La loggia massonica ‘Propaganda Due’ è stata un’associazione segreta nata durante la Guerra Fredda in chiave anti-comunista. Gestita da Licio Gelli, si conoscono i nomi di 972 iscritti. Ha raccolto politici, giornalisti, uomini d’affari, delle Forze Armate e dei servizi segreti, con l’obiettivo di realizzare il ‘Piano di rinascita nazionale’: un programma di trasformazione autoritaria dello Stato. Anche Silvio Berlusconi, poi Presidente del Consiglio, è stato iscritto alla Loggia.”

L’ultimo cartello titola MORO ALDO.

“Statista, cinque volte capo del governo. Durante la prigionia Moro scrisse centinaia di lettere per sollecitare una trattativa con le Brigate Rosse e la sua liberazione. Giulio Andreotti e Francesco Cossiga, interpreti principali della linea della fermezza, non vollero trattare. In quei 55 giorni, Moro scrisse anche un memoriale contenente giudizi durissimi su molti compagni di partito. Soprattutto su Andreotti.” (Fig. 33)

II PARTE

In stampatello rosso su fondo nero campeggia sullo schermo una citazione di Rosa Falasca Andreotti, madre di Giulio Andreotti.

Le sue parole dicono: “SE NON POTETE PARLARE BENE DI UNA PERSONA, NON PARLATENE.” (Fig. 34)

III PARTE

Lo schermo diventa nero, una voce fuori campo comincia a parlare. *“Lei ha sei mesi di vita. Mi dice l’ufficiale alla visita di leva. Anni dopo lo cercai, volevo fargli sapere che ero sopravvissuto. Ma era morto lui.”* Una sagoma emerge dall’oscurità e diventa sempre più nitida e vicina.

“E’ andata sempre così. Mi pronosticavano la morte, io sopravvivevo, sono morti loro”. Si scorge il volto di Giulio Andreotti rivolto verso il basso. È notte e siamo all’interno del suo studio, l’uomo sta scrivendo qualcosa e ha il viso coperto di aghi per la terapia di agopuntura. Continua: *“in compenso ho sempre combattuto contro atroci mal di testa. Ora sto provando questo rimedio cinese ma ho provato di tutto”*.

L’uomo alza il capo lasciandoci vedere il volto che guarda fisso la macchina da presa. *“A suo tempo l’Optalidon accese molte speranze. Ne spedii un flacone pure ad un giornalista, Mino Pecorelli”*. La luce della scrivania si spegne di colpo lasciando cadere il buio sulla sua faccia. *“Anche lui è morto.”* (Fig. 35)

IV PARTE

Di colpo partono le note della canzone *Toop Toop* di Cassius e si fa strada da lontano il titolo **IL DIVO** seguito dal sottotitolo battuto a macchina **LA SPETTACOLARE VITA DI GIULIO ANDREOTTI**, entrambi in rosso su fondo nero. (Fig. 36)

V PARTE

La canzone di Cassius continua a suonare ad alto volume e l’incipit riprende con l’immagine di Pecorelli che prende una dose di Optalidon ed esce di casa.

Cominciano a susseguirsi una serie di scene montate alternativamente che mostrano persone uscire di casa, guidare per strada, correre e camminare velocemente. Ad un tratto la colonna sonora rallenta e si trasforma in un battito cardiaco prima forte e agitato e poi sempre più lento e scandito. Ora c'è silenzio. Cominciano a verificarsi una serie di omicidi con diversi protagonisti, diversi assassini e ambientati in luoghi e tempi diversi. La canzone riparte sempre più energica ed accompagna tutti le morti.

Per ogni vittima appare un testo rosso in sovraimpressione che ne indica nome, cognome e data del decesso. Conclusa la macabra carrellata di omicidi e suicidi politici la scena torna in casa di Giulio Andreotti. (Figg. 37-38)

Percezioni e dialettiche audiovisive

Tutto l'incipit, a partire dal glossario per finire sulla messa in scena delle morti politiche italiane, contribuisce a fornire una panoramica introduttiva del periodo storico in cui è ambientata la pellicola e degli avvenimenti che hanno interessato il nostro paese durante, appunto, gli anni Novanta.

Tolta la breve parentesi che vede protagonista Andreotti, il resto dell'esordio è di tipo informativo e tematizzante. Il glossario si preoccupa di fornire, anche allo spettatore più giovane o meno informato, tutte le definizioni e le informazioni tecniche e storiche riguardanti alcuni dei termini più noti delle vicende della politica italiana. Il raggio d'azione in cui si muoverà la storia definisce così i suoi confini e i suoi limiti e ci presenta anche i protagonisti coinvolti.

La seconda parte, invece, ci fa entrare nell'intimità della casa del Capo di Stato Giulio Andreotti e ce lo mostra in una situazione domestica e riservata.

I contorni della sua figura paiono emergere dalle tenebre e il buio in cui è immerso nel suo studio è illuminato solo da una luce fioca proveniente dalla lampada della scrivania.

Il suo breve monologo, scandito da un tono di voce basso e una cadenza lenta e misurata, ci aiuta a delineare i confini di una personalità forte, potente ma anche molto ironica. L'ironia di queste prime immagini filmiche non è data soltanto dalle parole del premier ma anche dai tratti tipici del suo volto, che già di per sé molto grotteschi, sono sottolineati anche dalla presenza di moltissimi aghi usati per la terapia cinese contro l'emicrania.

A prima impressione il film sembrerebbe procedere in maniera molto lenta, riflessiva e pacata, ma dopo pochi istanti il ritmo nello schermo cambia completamente andamento.

Andreotti sputa l'ultima frase ironica, la luce si spegne di colpo e una musica dance elettronica parte a tutto volume. Come se si trattasse davvero della storia di un divo hollywoodiano, il titolo del film arriva sullo schermo veloce e imponendo la sua presenza a tutto campo sulle note del pezzo del famoso deejay francese Cassius.

Grazie al ritmo energico e carico della colonna sonora e al montaggio alternato molto dinamico, la pellicola si trasforma radicalmente e inchioda lo sguardo dello spettatore sullo schermo, anch'egli travolto da questa ondata di azioni veloci e adrenaliniche.

Il ritmo del film si fa ora incalzante e rapido e anche i personaggi in scena sembrano tutti procedere di fretta verso qualcosa o meglio qualcuno. Si tratta di mandatari di omicidi che si stanno dirigendo con foga verso le vittime prescelte per ucciderle a sangue freddo. In pochi minuti di girato vengono riassunti e messi in scena gli omicidi e i suicidi politici che hanno fatto un pezzo di storia della nostra nazione. Le morti si susseguono sullo schermo frenetiche e imperterrite come le note della base dance. Su queste

premesse storico-politiche, fatte di una violenza che sembra scherzo, la mdp torna in punta di piedi all'interno della dimora e nella vita del divo.

Il punto di vista spettatoriale

La costruzione dell'incipit de *Il Divo* permette durante la prima parte, quella più informativa, di preparare lo spettatore allo svolgimento della storia.

L'inizio, da una parte, rappresenta un modo di cominciare abbastanza "classico" che potrebbe richiamare vagamente il muto, in cui i primi cartelli inquadrati servivano a spiegare al pubblico che tipo di argomento trattasse il film e a chiarire alcuni preventivamente concetti o termini dei quali era essenziale aver capito correttamente il significato, dall'altra presenta un aspetto innovativo in quanto le didascalie iniziali sono indice della veridicità e della verosimiglianza del film: infatti è basato su fatti realmente accaduti e i personaggi sono ispirati a persone realmente esistite o che esistono tutt'ora.

Nel film di Sorrentino, il "glossario italiano" assolve proprio a una funzione esplicativa: fornisce allo spettatore più distratto o a quello meno informato sui fatti, le coordinate principali per poter seguire e comprendere al meglio la storia.

Un inizio, insomma, fatto per non farci dimenticare gli importanti fatti politici accaduti lo scorso secolo. Un incipit, se possiamo dire, a scopo didattico.

Lo spettatore, anche se nella maggioranza dei casi i testi introduttivi ed esplicativi al cinema vengono ignorati vuoi per pigrizia o vuoi perché ancora non percepiti come parte del film, leggendo le righe iniziali è orientato alla visione e pronto a ricostruire le vicende, magari dimenticate, di un periodo storico italiano importante.

Quando l'inquadratura si apre sulla storia "vera e propria" siamo di fronte ad uno schermo nero e alla presenza di una voce fuori campo. Il nero del fondo,

come sappiamo, nega la visione al pubblico e lo destabilizza perché non trova alcun punto di riferimento per potersi orientare nello spazio.

La voce però, calma e lenta, ci conduce pian piano verso le immagini: nel buio una luce leggera si fa spazio e ci presenta la sagoma di Giulio Andreotti, fatta di ombre e di chiaroscuri. Capiamo che la voce era la sua e tramite le prime parole avviene l'autopresentazione del protagonista, in poche parole facciamo la conoscenza del "divo" e siamo autorizzati ad entrare nel suo mondo. L'atmosfera è ancora molto pacata e seria e anche il tono di voce del protagonista tende ad amplificare questa sensazione di austerità e solennità. La tensione iniziale viene spezzata dal contenuto ironico degli aneddoti raccontati da Andreotti, che si chiede perché tutte le persone attorno a lui muoiano, mentre lui, contro ogni pronostico, sia ancora vivo.

Ma ad un certo punto, il volto del politico cade velocemente ancora una volta nell'ombra, la lampada si spegne di scatto e parte una musica forte e molto ritmata. Lo spettatore è shockato da questo cambiamento di tono, assolutamente inaspettato, e si lascia coinvolgere dalle note della colonna sonora e dalle immagini che scorrono sullo schermo.

Il brusco contrasto tra la prima parte dell'incipit, lenta, solenne e seria, e questa nuova parte energica, ritmata e accattivante, causa inizialmente nel pubblico un leggero spaesamento e la sensazione di stare per guardare un film diverso da quello che prima si sarebbe aspettato.

D'altro canto però, la sorpresa è piacevole, in quanto la vicenda si fa subito interessante e dinamica e lo spettatore è collocato nel cuore dei fatti e senza troppi giri di parole comincia ad essere partecipe della carneficina politica portata avanti in quegli anni.

La musica di Cassius continua imperterrita a suonare e coinvolge mente e corpo dello spettatore in una corsa all'ultimo respiro che lo vede protagonista al pari degli interpreti sullo schermo. Il ritmo piano si placa e si

trasforma in un battito cardiaco di un cuore sconvolto ed agitato fino a calmarsi e scandire i suoi battiti lentamente per riprendere fiato. Sul sottofondo di questo rumore umano avvengono i primi omicidi politici e al battere del cuore si sovrappongono gli spari delle mitragliatrici. La scena è molto forte e improvvisa, il silenzio la rende ancora più tremenda e lo spettatore non può fare altro che incollare gli occhi sulla scena e prendere fiato. Poco dopo la corsa frenetica riprende sempre sulle note della canzone *Toop Toop* e si riparte verso altri omicidi storici, tra cui quelli di Aldo Moro e Giovanni Falcone, ricostruiti accennandone solo luoghi e modi in cui sono avvenuti.

Quasi si trattasse di un piccolo spot pubblicitario, completo di musica all'ultima tendenza e slogan esplicativi, Sorrentino, concentra in pochi minuti di girato, le violente tragedie politiche consumate in Italia durante il secolo scorso e lo fa, se vogliamo con un po' di leggerezza, ma con un'efficace tecniche di montaggio che produce una resa scenica all'altezza di un thriller all'ultimo respiro. Sorrentino riesce a farci immedesimare nell'ambiente e nell'atmosfera di ribellione, malcontento e violenza che dominava in quegli anni in Italia e lo fa perché, solo penetrando completamente e violentemente in questo modo di vivere e di agire, siamo in grado di capire fino in fondo il senso della pellicola. Il regista riesce ad ancorarci saldamente alla storia avendo a disposizione solo quello spazio ristretto e incerto che è l'incipit, e lo fa alla perfezione. Dopo pochi minuti siamo anche noi catapultati nella Roma di inizio anni Novanta.

ULTIMO TANGO A PARIGI di Bernardo Bertolucci

TITOLO ORIGINALE: Last Tango in Paris; **REGIA:** Bernardo Bertolucci; **PRODUZIONE:** Italia; **NAZIONE:** Italia, Francia; **ANNO:** 1972; **GENERE:** drammatico, erotico; **DURATA:** 136'; **SCENEGGIATURA:** Bernardo Bertolucci, Franco Arcalli; **FOTOGRAFIA:** Vittorio Storaro; **SCENOGRAFIA:** Ferdinando Scarfiotti; **MONTAGGIO:** Franco Arcalli, Roberto Perpignani; **MUSICHE:** Gato Barbieri; **CAST:** Marlon Brando, Maria Schneider, Jean-Pierre Léaud, Massimo Girotti.

TRAMA

Paul è un americano trapiantato a Parigi che dopo l'improvviso suicidio della moglie non riesce a farsene una ragione ha perso completamente la voglia di vivere.

Sta vagabondando per le strade di Parigi e casualmente capita davanti ad un palazzo in Rue Jule Verne in cui c'è un appartamento sfitto. Sale per dargli un'occhiata e dopo poco, con la stessa intenzione, arriva anche una ragazza giovane di nome Jeanne. I due sconosciuti si incontrano casualmente nell'appartamento ma fin da subito sono vittime di un'attrazione violenta e passionale che spinge l'uomo a possedere quasi subito la ragazza in maniera violenta e molto passionale.

Decidono di prendere in affitto l'appartamento che da ora in poi diventerà il loro rifugio e il luogo segreto dei loro incontri. Senza sapere nemmeno i loro nomi e niente della loro vita passata, i due cominciano una torbida e tormentata relazione che porterà la ragazza ad innamorarsi perdutamente del maturo amante. Paul invece rifiuta un legame stabile con Jeanne, la lascia ma dopo poco si scopre innamorato di lei. La cerca e la finalmente la trova in

una sala da ballo dove è in corso una gara di tango; i due bevono fino ad ubriacarsi e ballano insieme barcollando. Paul viene a meno al patto e le racconta la sua tragica vita passata proponendole di costruirne una nuova assieme, ma la ragazza rifiuta e dopo un breve riavvicinamento fisico, scappa verso casa.

Lui, ubriaco, la insegue e la raggiunge fin dentro casa sua; lei, in preda al panico, gli spara un colpo con la pistola del padre colonnello.

L'INCIPIT

La struttura

I titoli di testa costituiscono la prima parte dell'incipit di *Ultimo tango a Parigi*. Lo schermo, diviso in due porzioni uguali, ospita prima a destra il testo bianco su fondo nero e a sinistra un quadro e viceversa dopo poco nella parte destra c'è un altro quadro dello stesso pittore e dall'altra il testo.

Conclusi i titoli, ci troviamo nel centro di Parigi, in un sottopasso pedonale lungo in quale cammina un uomo infastidito dal rumore del treno e alle sue spalle incede frettolosamente una donna. Il caso vorrà che i due si incroceranno parecchie volte quella mattina.

Visivo e sonoro

I PARTE

Lo schermo è diviso verticalmente in due parti uguali: a destra scorrono i titoli di testa realizzati in bianco su fondo nero con carattere grafico semplice e pulito e sulla sinistra lo spazio è interamente occupato dal quadro di Francis

Bacon, *Ritratto di Lucian Freud*. L'opera rappresenta un uomo seminudo disteso su di una poltrona rossa, la posa è rilassata e lo sfondo è costituito da una stanza con pareti bicolore gialle e verdi. Il volto e il corpo dell'uomo sono fortemente deformati, non se ne percepiscono i tratti del viso che sembra sfigurato e tumefatto.

Il ritratto dell'uomo presenta una figura scomposta in posizione distesa, allungata dal centro del quadro verso il basso, in continuità eidetica con la forma rettangolare del letto che la ospita, e una scelta policromatica di colori caldi e saturi, sia nella figura sia nello sfondo, ad esempio un copriletto scarlatto. L'effetto di senso dinamico e fluido partecipa alla definizione di una figura *rilassata, aperta* allo sguardo dell'osservatore.¹¹⁰

La musica di sottofondo è la prima traccia della colonna sonora del film composta da Gato Barbieri, il titolo è *Last tango in Paris*. (Fig. 39)

II PARTE

Ora le posizioni si sono invertite, la parte sinistra dello schermo ospita i restanti titoli di testa e la parte destra invece ospita un'altra tela dello stesso autore. Il quadro, ritratto di *Isabel Rawsthorne*, raffigura questa volta una donna, seduta a gambe accavallate su una sedia di legno. I colori dominanti sono il rosa e il nero. Anche il volto della donna, sempre in linea con lo stile pittorico di Bacon, è deforme e irregolare. (Fig. 40)

¹¹⁰ N. Dusi, *Il cinema come traduzione. Da un medium all'altro: letteratura, cinema, pittura*, Torino, UTET, 2003, p. 269.

La figura femminile si presenta come isolata nella campitura rosa che le fa da piattaforma. La posizione centrale e solitaria della donna, seduta su una sedia, si pone topologicamente su una verticale centrale, la sua forma si staglia con precisione sullo sfondo rosa del pavimento in contrasto con il nero, monocromatico, della stanza. L'uso dei colori freddi, desaturati, contribuisce a marcare la discontinuità del rapporto tra la figura e il resto del mondo. L'effetto di senso ottenuto è quello di una staticità della figura femminile, che appare *rigida* e trattenuta [...] una sorta di *contrazione* su di sé e di *chiusura* rispetto ad un osservatore esterno.¹¹¹

III PARTE

I titoli di testa scorrono fino a terminare e nella porzione di spazio occupato precedentemente da essi, ora ricompare il quadro raffigurante l'uomo sdraiato. Le due opere di Bacon appaiono contemporaneamente e contiguamente sullo schermo. Uomo e donna si sono finalmente incontrati. (Fig. 41)

IV PARTE

Siamo nel centro di Parigi, appena sotto il passaggio della metropolitana, la macchina da presa arriva dall'alto e con un movimento lento e graduale si avvicina ad un uomo di spalle che indossa un cappotto chiaro e si copre le orecchie con le mani per non sentire il frastuono del treno. Ora lo vediamo in primo piano, stringe le mani sulle orecchie e grida quasi a sovrastare lo stridere delle rotaie, è un uomo di mezza età, trasandato, spettinato, le espressioni del suo viso denotano tristezza e sconsolatezza. (Figg. 42-43)

¹¹¹ Ivi.

V PARTE

Il treno passa, torna il silenzio e Paul (così si chiama il protagonista) continua il suo vagabondare senza meta per le strade della capitale francese. Dietro di lui, avanza velocemente una giovane donna vestita di un lungo cappotto bianco e un cappello elegante con dei fiori applicati. Lo supera, si ferma un attimo e lo guarda per qualche secondo stranita poi prosegue per la sua strada tenendosi fermo il cappello con una mano. (Figg. 44-45)

VI PARTE

I due camminano nella stessa direzione a distanza di pochi passi l'uno dall'altra ma poco dopo la ragazza accelera il passo e prende distanza. Ora la mdp li segue separatamente. Paul guarda in aria verso il tetto di un palazzo, l'inquadratura si sposta sul cartello indicante *Rue Jule Verne* poi torna su Jeanne (nome della protagonista): è davanti al portone di un palazzo e anche lei sta guardando verso l'alto, poi si accorge che un foglio di carta dice che nel palazzo si affitta un appartamento, suona e decide di entrare a vederlo, ma sulla porta cambia subito idea, probabilmente si ricorda di avere un impegno e corre via. (Fig. 46)

VII PARTE

L'incipit si conclude con i due che s'incontrano nuovamente per caso nella toilette di un bar. (Fig. 47)

Percezioni e dialettiche audiovisive

I titoli di testa del film di Bertolucci preannunciano tramite la presenza sullo schermo di due figure, una maschile e una femminile, un incontro.

Siamo di fronte a una sorta di prologo. Infatti dai quadri di Bacon prende avvio un'isotopia tematica e figurativa fondamentale del film: l'incontro di un uomo e una donna, connotati fin dai ritratti nelle loro rispettive solitudini.¹¹²

Inizialmente i due personaggi occupano alternativamente una metà dell'inquadratura e poi, alla conclusione dei *credits*, finalmente dividono lo stesso spazio e si incontrano. I soggetti rappresentati da Bacon nelle sue due opere però, presentano delle caratteristiche fisiche particolari, soprattutto nell'incarnato. I volti sono fortemente deformati e irregolari e quasi danno l'idea che si tratti di due corpi tumefatti, sanguinanti e già in decomposizione. Questo aspetto sinistro dei quadri che accompagnano i titoli fanno presagire che i anche i due protagonisti del film abbiano due vite particolari, sregolate, difficili e segnate dal dolore e dalla sofferenza.

Ultimo tango a Parigi propone una forte continuità valoriale, tematica e figurativa con l'opera di Bacon. [...] Si tratta di *sfocati statici*, ottenuti per diffusione della luminosità e per dispersione della leggibilità e nitidezza delle forme e, al contempo, dell'operazione meta discorsiva di mettere in risalto tale uso di espedienti e *clichés* di deformazione dei corpi. [...] Bertolucci offre una sua interpretazione della poetica del pittore intessendo il film di isotopie valoriali e tematiche come l'autodistruzione, la solitudine e l'incomprensione, assieme ad un vitalismo di passioni e corpi quasi "in decomposizione".¹¹³

¹¹² Ivi.

¹¹³ Ibidem, p. 271.

Lo stesso sguardo segnato, stanco e disperato lo ritroviamo infatti nella prima inquadratura in primo piano di Paul quando infastidito dal rumore del treno si copre le orecchie con le mani.

La trasfigurazione e la deformità dei volti dei soggetti di Bacon sono quindi metafora della condizione esistenziale dei protagonisti e del loro incontro: Paul e Jeanne camminano soli e sconsolati per la città, ognuno con in testa i propri problemi, le proprie ansie e i propri pensieri che finiranno casualmente per incontrarsi in un appartamento vuoto che diventerà il contenitore della loro relazione malata, dei loro dialoghi incerti e dei loro violenti e appassionati incontri sessuali.

La pellicola inizia subito con un disturbo di tipo acustico, Paul infastidito dal rumore stridente del passaggio di un treno sulle rotaie, si copre le orecchie per non sentire e urla con tutta la sua voce per coprire questo suono fastidioso che non vuole sentire. La condizione del protagonista è di forte disagio psichico, è “disincantato e autistico nel suo dolore”¹¹⁴; lo si intuisce dall’espressione del suo volto e dal modo in cui cammina per la città. Sta pensando a qualcosa che lo turba e che non gli dà pace, è teso e allo stesso tempo sconcolato e scontento della vita; non vuole essere disturbato da niente e da nessuno, neanche da un treno che passa, vuole essere lasciato solo nella sua depressione.

Alle sue spalle si fa strada nell’inquadratura Jeanne, cammina di fretta, elegante e curata nell’abbigliamento e nel viso, energica, allegra e giovane e “apparentemente ingenua”¹¹⁵, rappresenta, insomma un modello di vita e di stato d’animo contrario a quello di Paul. Ecco il primo incontro, casuale e furtivo, ma pieno di contraddizioni significative: lui incede lentamente e quasi barcollando, lei cammina velocemente quasi correndo, lui è trascurato e trasandato, lei perfetta ed elegante, lui è molto serio, lei solare, lui non si

¹¹⁴ Ibidem, p. 269.

¹¹⁵ Ivi.

accorge neanche del suo passaggio e rivolge la faccia e i pensieri altrove, lei invece si ferma per un secondo, lo guarda incuriosita e procede.

Due personaggi e due personalità opposte fanno presagire un incontro. Che cosa hanno in comune? Niente. Due mondi opposti, due storie di vita opposte che si ritrovano a passeggiare la stessa mattina per la stessa via di Parigi.

Il punto di vista spettatoriale

Dai primi cartelli lo spettatore si domanda il perché il regista abbiamo voluto scegliere delle immagini così fortemente distorte come elementi iconografici da inserire nei titoli di testa. A meno che non si tratti anche nel film di due personaggi fisicamente deformati, l'unica ipotesi valida è quella che il loro aspetto esteriore sia metafora della loro interiorità.

L'arte di Bacon è legata all'estetica settecentesca del sublime, alle teorizzazioni di Burke, Kant e Schiller. Il primo ritiene che il bello sia opposto al sublime e che quest'ultimo nasca dai sentimenti di *paura* e *orrore* suscitati dall'infinito, dall'abnorme, da "tutto ciò che è terribile o riguarda cose terribili"[...] Questo *orrore dilettevole* consente l'inserimento dell'*informe* e del *brutto naturale* nell'ambito dell'educazione estetica. [...] Perciò Paul e Jeanne di *Ultimo tango a Parigi* si chiudono in una monade baconiana e beckettiana, dove improvvisano uno psicodramma nello stile del Living alla ricerca di emozioni sublimi.¹¹⁶

Questa tecnica di distorsione del visivo preannuncia allo spettatore qualcosa di strano, di malato, di contraddittorio. Ancora non ha visto il film, ma

¹¹⁶ S. Socci, *Bernardo Bertolucci*, Milano, Il Castoro Cinema, 2008, p. 57.

sapendo probabilmente che si tratterà di una relazione tra un uomo adulto e una ragazza giovane, si comincia a sviluppare l'idea che questa storia d'amore, se così vogliamo chiamarla, abbia dei connotati inusuali, si sviluppi su poli contrastanti e veda protagoniste due persone estremamente diverse che daranno luogo ad un rapporto malsano, torbido e incomprensibile. Inizialmente la nostra descrizione dei due personaggi attraverso la rappresentazione dei due soggetti delle tele di Bacon hanno evidenziato solo il loro aspetto affettivo che l'inizio del film tende a rovesciare,

con il personaggio maschile disincantato e autistico nel suo dolore e quello femminile apparentemente solare e ingenuo, per rivelarne via via la portata profetica. Fino all'amaro finale, in cui i due ruoli patemici saranno drasticamente rovesciati e Jeanne ucciderà freddamente Paul".¹¹⁷

Tutti gli elementi del paratesto, quindi, ci forniscono, seppur velatamente, degli indizi sulla psiche dei protagonisti e sulla loro singolare storia e soprattutto ci inviano segnali distorti, deformati e dissociati.

Il film presenta spesso deformazioni o sfocature, dovuti perlopiù ad ostacoli alla visione messi in scena esplicitamente: si tratta di vetrate smerigliate e colorate, tende biancastre più o meno leggere e trasparenti, specchi che rimandano le immagini degli attori e degli ambienti in modo imperfetto, poiché sono anneriti dall'usura e scrostati o macchiati di ruggine.¹¹⁸

¹¹⁷ Ivi.

¹¹⁸ Ibidem, p. 267.

Anche la prima inquadratura mette in scena una percezione uditiva violenta e disturbante: vediamo un uomo straziato dal rumore stridente di un treno che fortemente infastidito cerca di placarne il suono coprendosi le orecchie.

Sembra quasi che il rumore acuto e straziante delle rotaie rappresenti metaforicamente la forza irruenta del suo dolore interno. La sua condizione disperata e tormentata si riflette sull'ambiente attorno a lui provocando questo stridore acuto che non è altro che la proiezione esterna dei suoi lamenti e della sua sofferenza. Un rumore che si mescola ad un grido, il suo, che emana quasi per volere sovrastare, coprire e non sentire quel rumore metallico che tanto lo sconvolge e gli fa ricordare la sua inesorabile condizione di vita. Questa immagine, sempre restando nel campo artistico tanto amato da Bertolucci, potrebbe trovare una corrispondenza pittorica nel famoso quadro di Munch, *L'Urlo*, in cui il protagonista della tela "grida fuori" tutto il suo malessere che risuona e si rispecchia in tutto il paesaggio attorno che si colora di tinte stridenti, accecanti ed innaturali. I pensieri distorti, la violenza, il dolore e il disagio attraverso i colori quasi fluorescenti fuoriescono dall'interno della sua anima e invadono l'atmosfera e il cielo della città.

Un'immagine, in entrambi i casi, molto forte e carica di tensione drammatica.

Le scene successive che vanno a costituire l'incipit sono montate alternando il percorso dei due protagonisti. Paul continua a camminare barcollando senza meta per Parigi e invece Jeanne corre spedita e allegra probabilmente verso un appuntamento. Ora Paul si ferma e attraverso il cavalcavia guarda in alto in direzione di un palazzo; nell'inquadratura successiva, la ragazza si trova all'ingresso dello stesso palazzo incuriosita dal fatto che c'è un appartamento in affitto. In due momenti diversi, i personaggi mossi da un destino beffardo, si trovano a posare gli occhi sullo stesso stabile, senza però ancora

incontrarsi. Il gioco all'inseguimento inconsapevole continua e per pochi minuti o per qualche imprevisto i due si rincorrono senza mai vedersi.

Jeanne entra per chiedere informazioni sull'affitto, suona il campanello ma sull'uscio si rende conto di essere in ritardo e scappa via ripromettendosi di ripassare più tardi.

La scena si sposta nella toilette di un bar in cui lei va a telefonare, essendo occupato si mette in coda per aspettare il proprio turno e vede uscire dalla cabina proprio Paul. Anche questa volta il pubblico è sorpreso dal loro secondo incontro casuale e la tensione cresce per la curiosità di sapere come andrà avanti la storia e se prima o poi questi due sconosciuti di presenteranno.

L'esordio del film si conclude qui, con quest'uomo adulto e questa giovane ragazza che per caso continuano ad incrociarsi per Parigi, che non si guardano negli occhi ma che si sono ormai notati, le loro vite sono sconosciute come lo sono loro, il loro incontro è destinato a verificarsi ma per adesso non ci è dato di vederlo. Tutte le tracce che ci sono state fornite lasciano presagire qualcosa di singolare, un incontro unico e predestinato; una relazione tormentata, erotica e deviata sta per cominciare.

Lo spettatore è morbosamente curioso di vedere, finalmente, dopo tanti scontri casuali, il loro vero primo incontro.



Fig. 29



Fig. 30



Fig. 31



Fig. 32

GLOSSARIO ITALIANO

BRIGATE ROSSE (B.R.) :

Organizzazione terroristica marxista-leninista nata nel 1970.

Nel 1978 le B.R. sequestrarono il presidente della DC, Aldo Moro.

Dopo 55 giorni, Moro sarà ucciso.

I brigatisti hanno sempre sostenuto di aver agito in autonomia, ma le indagini per individuare la prigione di Moro possono essere state pregiudicate dalla loggia P2.

Fig. 33

" SE NON POTETE PARLARE BENE DI UNA PERSONA, NON PARLATENE "

ROSA FALASCA ANDREOTTI

MADRE DI GIULIO ANDREOTTI

Figg. 34-35





Fig. 36



Figg. 37-38



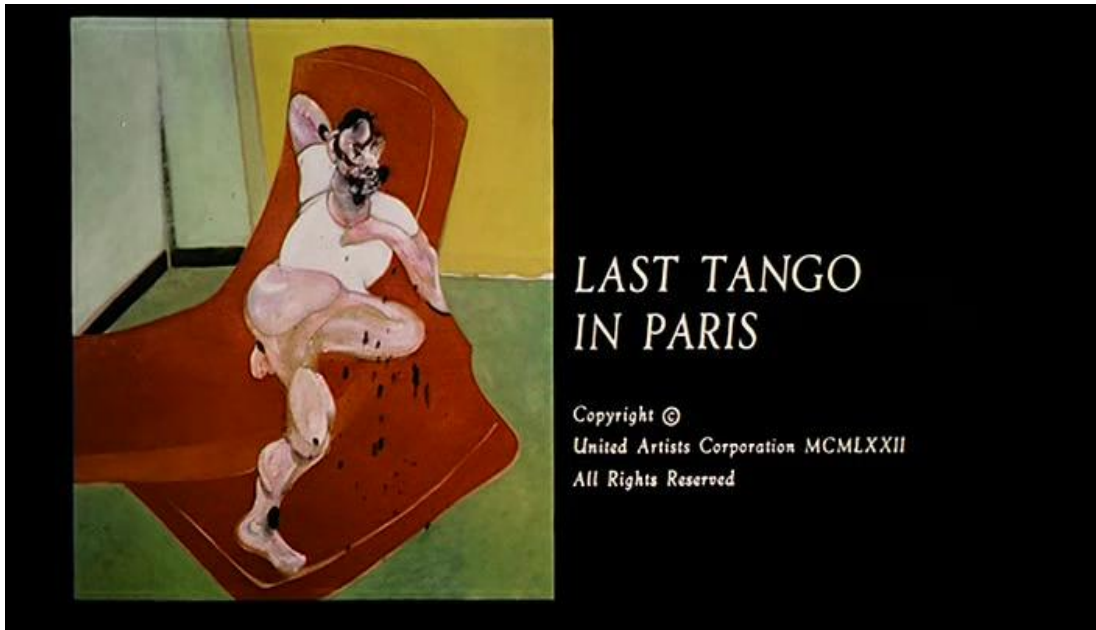


Fig. 39



Fig. 40



Fig. 41



Fig. 42



Fig. 43



Fig. 44



Fig. 45



Fig. 46



Fig. 47

2.5 Film dentro il film

Fino a qui abbiamo affrontato delle strategie cinematografiche, sia visive che sonore, che sono costruite appositamente con l'intento di disorientare e traumatizzare lo spettatore che si appresta a vedere il film. Abbiamo considerato il potere disturbante dei colori forti, la capacità di negazione totale della vista e il conseguente spaesamento che provocano il bianco e il nero e abbiamo anche analizzato come in molti casi sia invece l'apparato sonoro stridente e dissociato che provochi nello spettatore ansia, paura e shock.

Ora è il momento di affrontare l'ultima tecnica cinematografica atta a confondere la mente dello spettatore e a depistarlo verso qualcosa di fasullo e poco determinante ai fini della vicenda. Sto parlando dell'incipit che procede utilizzando la strategia del "film dentro il film".

Questa modalità d'inizio non è giocata, come le precedenti, sulla presenza di colori sgargianti o suoni fastidiosi, ma più che altro sulla sovrapposizione di piani temporali, spaziali e narrativi che alternandosi confondono e rendono più faticosa la delicata operazione di ancoraggio alla storia.

Il procedimento che si sviluppa negli inizi di questo tipo è molto semplice, ma costituisce una trappola molto efficace in cui far cadere lo spettatore. Possiamo considerarla una falsa partenza: si crede che le prime scene sullo schermo costituiscano l'incipit del film per cui si è acquistato il biglietto ma poco dopo si scopre che in realtà appartengono ad un secondo film a cui solitamente fa riferimento un altro pubblico riconducibile alla realtà del diegetico.

Questa partenza ritardata costituisce motivo di disorientamento per lo spettatore, che già concentrato ed attento a percepire ogni indizio ed ogni

traccia utile alla comprensione corretta della storia, si trova spiazzato e ingannato quando scopre che la vera vicenda in realtà deve ancora iniziare.

Christian Metz nel suo libro *L'enunciazione impersonale o il luogo del film*, dedica un intero paragrafo del suo lavoro all'analisi delle diverse tipologie di uso della strategia cinematografica del film nel film. Come prima cosa afferma che

Il film nel film, o più precisamente la sua relazione con il film che lo ingloba, può tracciare percorsi molto diversi, suscettibili di inscrivere con nettezza e complessità ineguali il lavoro dell'enunciazione, anche se la sola presenza del film secondo si offre già come "marca" automatica e minima.¹¹⁹

A questo punto distingue tre grandi tipi, che identifica come gradi, di forza enunciativa o "se si vuole di esattezza nel ripiegamento del testo su se stesso".¹²⁰ Nei primi due gradi il film e la sua storia ci parlano di altri film, mentre la terza variante è considerata, secondo l'autore, "la sola in cui si organizzi una vera e propria costruzione in abisso"¹²¹, ovvero all'interno della quale non troviamo un "raddoppiamento semplice" o meta cinematografico ma un "doppio raddoppiamento" più pienamente riflessivo.¹²²

I film che ho deciso di analizzare come facenti parte di questa categoria, anche se non rispecchiano fedelmente le caratteristiche della trattazione di Metz e non sarebbero perfettamente inseribili in uno dei suoi gradi di forza enunciativa appena descritti; trovo che si avvicinino molto alla definizione

¹¹⁹ C. Metz, *L'enunciazione impersonale o il luogo del film*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1995, p. 106.

¹²⁰ Ivi.

¹²¹ Ivi.

¹²² Ibidem, p. 107.

che l'autore ci fornisce parlando del terzo grado di film nel film, ovvero quello in cui la messa in abisso e la riflessività del film sono propriamente detti.

Quest'ultima potrebbe avere la seguente formulazione: "Presenza di un film secondo, che sia anche lo stesso del primo".¹²³

Occorre precisare però che il film contenuto si può realizzare in moltissimi modi differenti e infatti, per esemplificare e rendere più chiara questa tecnica che possiamo definire come meta cinematografica, ho voluto isolare alcuni casi di incipit che procedono in maniera molto diversa ma che hanno in comune la volontà di creare appositamente confusione e stress percettivo nella mente del pubblico. Seppur non siano collocabili nella terza categoria di Metz, questi incipit contengono allo stesso modo una forte carica di disorientamento e un'alta potenzialità di far cadere lo spettatore nell'inganno.

I primi due casi riguardano due film di Brian De Palma. Nel primo, *Blow Out*, il film che vediamo in scena è un horror erotico di cui il protagonista sta sistemando l'audio e gli effetti sonori; lo spettatore è messo di fronte a quella che Metz definirebbe

Una variante aggressiva della costruzione in abisso, variante che non è più tanto rara, ma che non è ancora comune: un piccolo film che occupa giusto l'inizio della pellicola, in modo tale che si è costretti a prenderlo inizialmente per quello "vero".¹²⁴

In *Omicidio a luci rosse*, invece, la presenza nell'incipit di un altro film è facilmente intuibile in quanto lo spettatore riesce anticipatamente a capire

¹²³ Ivi.

¹²⁴ Ibidem, p. 114.

che ci si trova in un set di Hollywood. Metz in questo caso non parlerebbe propriamente del film nel film poiché allo spettatore non viene presentato nulla di completo e preesistente e manca la proiezione sullo schermo, ma

Ci viene invece fatto vedere, per così dire, un pro filmico estraneo: il materiale profilmico (= che si mette davanti alla macchina da presa) di un film diverso dal film primo. Il procedimento è assai comune. Fa sempre un certo effetto, un effetto facile, dato che il profilmico filmato somiglia per definizione al filmico: lo spettatore non può non confondere, per un istante, il profilmico incluso con il filmico che lo include, cosa che permette diverse sorprese e astuzie di sceneggiatura.¹²⁵

L'ultimo film preso in considerazione è *Scream 4* di Wes Craven. Come gli appassionati sanno, è già successo che un precedente episodio della saga horror, *Scream 2*, cominciasse proprio con le immagini di un altro film, "*Stab*", che costituiva il rifacimento delle vicende "realmente" accadute nella cittadina americana di Woodsboro (nel primo *Scream*). In questo ultimo episodio, invece, il gioco raddoppia facendosi più interessante e prima di poter realmente conoscere la continuazione della storia di Sidney, il pubblico si dovrà destreggiare in un continuo rimando alla finzione nella finzione senza capire, fino alla comparsa del titolo, se quello che sta guardando è il vero film o un precedente rifacimento.

Questo ultimo esempio presuppone una costruzione molto più complicata e stratificata dei due precedenti in quanto i livelli narrativi sono più di due e si contengono l'uno nell'altro creando nel pubblico difficoltà di orientamento nel distinguere il film primo dagli altri. Per quanto riguarda l'ultimo film di

¹²⁵ Ibidem, p. 120.

Craven siamo molto vicini a quello che Metz chiama “raddoppiamento perfetto”.

Con il raddoppiamento perfetto, il rovesciamento su se stesso, il film “primo” si tesse *attraverso* un altro film, che non è veramente altro e che non è veramente “dentro” l’altro. [...] Il rapporto tra i due strati testuali è proprio un rapporto di attraversamento, di embricatura, di intreccio o di intrico, al limite della simbiosi. Le varianti sono numerose, e ogni opera innovatrice ne aumenta il numero, ma in tutti i casi è la stessa dualità dei livelli filmici presenti che si trova ad essere minacciata, superata o messa in questione.¹²⁶

In questo ultimo esempio la “disparata molteplicità dei livelli e la frammentazione numerica degli episodi rendono fin dall’inizio inconsistente ogni tentativo di separazione troppo rigida tra film primo e in conclusioni seconde, mentre la caratteristica propria della struttura enunciativa è al contrario quella della continua mobilità del suo foyer e della mescolanza disordinata del materiale utilizzato”.¹²⁷

¹²⁶ Ibidem, p. 112.

¹²⁷ Ibidem, p. 114.

BLOW OUT di Brian De Palma

TITOLO ORIGINALE: Blow out; **REGIA:** Brian De Palma; **PRODUZIONE:** USA; **NAZIONE:** USA; **ANNO:** 1981; **GENERE:** thriller; **DURATA:** 107'; **SCENEGGIATURA:** Brian De Palma; **FOTOGRAFIA:** Vilmos Zsigmond; **SCENOGRAFIA:** Paul Sylbert; **MONTAGGIO:** Paul Hirsch; **MUSICHE:** Pino Donaggio; **CAST:** John Travolta, Nancy Allen, John Lithgow, Dennis Franz.

TRAMA

Jack Terry è un ex poliziotto ora impiegato come tecnico del suono per una casa produttrice di film di serie B. Sempre alla ricerca di nuovi effetti sonori per soddisfare le richieste del capo, il ragazzo si reca sulle sponde di un torrente per registrare un po' di nuovi rumori. Involontariamente si rende conto di star registrando il tonfo di un'automobile che va fuori strada e si schianta nel fiume. Corre subito a vedere la situazione e riesce a salvare solo una ragazza rimasta incastrata tra i rottami, ma non può salvare il conducente che muore sul colpo. Jack successivamente scoprirà l'identità di chi era alla guida del veicolo: il governatore dello Stato ora candidato alle presidenziali. Riascoltando le registrazioni in sala audio il tecnico si rende conto che, oltre al rumore dello scoppio di un pneumatico, è inciso anche un altro suono, lo sparo di un'arma da fuoco. Intuisce che si è trattato di un omicidio politico e si rivolge subito alla polizia che però rifiuta di credere alla sua tesi. Jack, da bravo ex poliziotto, insieme alla ragazza superstite, decide di portare avanti le indagini per conto proprio e cercare di far luce sul misterioso delitto su cui tutti fanno silenzio.

Dopo poco Jack scoprirà che dietro l'omicidio del governatore c'era una vera e propria congiura e che Sally, la ragazza che si trovava nella macchina, era

stata mandata lì appositamente per compromettere la reputazione del politico. Tra i partecipanti al piano figurava anche un maniaco sessuale che ben presto ucciderà Sally prima che Jack, avendola usata come esca per incastrarlo, possa arrivare a salvarla. Il ragazzo riesce però in ultima ad uccidere il killer e usa l'urlo straziante emanato da Sally in punto di morte come audio per il film a cui stava lavorando prima che questa scoperta gli sconvolgesse la vita.

L'INCIPIT

La struttura

L'incipit di *Blow Out* è costituito da una prima parte dove vediamo uno spezzone di un film horror di serie b in cui delle giovani studentesse stanno facendo una festa in dormitorio e delle altre infastidite dalla musica si lamentano con la responsabile. Il dormitorio è minacciato però da un serial killer che le sta spiando e si farà vivo da un momento all'altro. Il film è spezzato dal ritorno alla reale temporalità della pellicola, in cui il regista e il fonico Jack stanno discutendo sulla qualità sonora dell'urlo della vittima, che lascia molto a desiderare.

Finita la discussione tra i due compaiono i titoli di testa in giallo e bianco su fondo nero e scanditi al ritmo di uno strumento rilevatore d'intensità sonora.

Visivo e sonoro

I PARTE

Lo schermo è nero, si sente solo il battito forte e intenso di un cuore. Dopo il logo della casa di produzione, compaiono sullo schermo le prime immagini di un film horror-erotico da quattro soldi. Siamo in un dormitorio femminile e un gruppo di ragazze fanno una piccola festa nella loro camera disturbando le colleghe che stanno studiando per un esame. All'esterno si vede un poliziotto che spia la scena attraverso i vetri delle finestre e viene accoltellato alla schiena da uno sconosciuto. La scena si risposta all'interno del college e le ragazze si lamentano con la responsabile per il rumore e la musica alta. Il killer è entrato nel dormitorio e adesso vediamo la scena tramite la sua soggettiva. Passa di stanza in stanza e spia le ragazze nella loro intimità fino a raggiungere i bagni dove si dirige verso una bella ragazza bionda che si sta facendo la doccia. Si vede il suo riflesso sullo specchio appannato del bagno: è un vecchio grasso con l'espressione da maniaco. Si avvicina alla doccia, tira la tenda e mostra il coltello. La ragazza lo vede e strilla dalla paura ma con un tono poco convinto e un timbro altrettanto improbabile. (Figg. 48-49)

II PARTE

Il film horror si arresta. Capiamo che non si trattava del film di De Palma, ma di un film fittizio al quale stanno lavorando un regista e un tecnico del suono, Jack, interpretato da John Travolta. I due sono inorriditi davanti al quel grido mal riuscito e riascoltandolo più volte decidono che è necessario un intervento di doppiaggio. I due parlano anche dei precedenti film realizzati assieme, tutti dello stesso genere, ovvero un horror tendente all'erotico, e il regista afferma che Jack ha un talento sprecato per quei film di serie b e lo invita ad applicarsi di più alla ricerca di nuove sonorizzazioni. (Fig. 50)

III PARTE

La scena si interrompe e compaiono i titoli di testa. Il sonoro è molto inquietante: si sentono sovrapposti e alternati rumori di battito cardiaco, respiri affannati e ansimi mostruosi, qualche stridore come di un disco inceppato e urla disperate di donna. Il testo è realizzato in color giallo su fondo nero con un carattere corsivo molto semplice. La comparsa dei titoli è scandita dal movimento di un misuratore d'intensità sonora rappresentato graficamente sullo schermo solo tramite un'asticella bianca che muovendosi alternatamente da sinistra a destra, fa comparire e cancella i nomi del cast. (Fig. 51)

IV PARTE

Dopo la comparsa del nome del regista e dei principali attori, John Travolta e Nancy Allen, gli effetti del sonoro cambiano e sentiamo lo stridore forte di una frenata di pneumatico sull'asfalto. Questo rumore fastidioso accompagna la comparsa del titolo del film realizzato invece con grandi lettere bianche in corsivo.

La comparsa del titolo è realizzata in tre fasi: nella prima le lettere che compongono la parola BLOW OUT sono sovrapposte l'una sull'altra molto velocemente; nella seconda le due parole BLOW e OUT che compongono il titolo vanno a posizionarsi nei margini estremi dell'inquadratura, la prima all'estrema sinistra e la seconda nella parte destra; in un terzo momento le parti del titolo, con un movimento trascinato che segue il rumore stridulo e acuto della gomma che fa presa sulla strada dopo una brusca frenata, le due parole si avvicinano per formare il titolo intero che ora occupa il centro dell'inquadratura. (Figg. 52-53)

Percezioni e dialettiche audiovisive

L'horror a sfondo erotico che fa da falso incipit al film di De Palma ci è presentato in maniera molto efficace e fino alla fine riesce a depistare lo spettatore facendogli credere che sia quello il vero film. Il sonoro iniziale, costituito da un rantolo ansimante che quasi assomiglia a quello di una bestia feroce, assieme all'uso della soggettiva dell'assassino, ci danno subito l'idea che qualcosa di tremendo stia per succedere. Un altro elemento destabilizzante è la luce di colore rosso intenso, riconducibile al sangue ma anche ai locali a luci rosse, che si diffonde prepotentemente sullo schermo attraverso i vetri delle finestre del dormitorio delle ragazze.

Insomma la scena è costituita a regola d'arte: qualcuno sta spiando delle giovani studentesse per giunta molto belle e seminude, c'è l'uso della soggettiva dell'assassino per cui noi vediamo tutto tramite il suo sguardo, viene mostrata in primo piano l'arma del delitto e gli effetti sonori sono piuttosto inquietanti.

Le nostre aspettative sono però "tradite" dal proseguimento della pellicola. Il mostro arriva dentro il dormitorio e pedina tranquillamente le ragazze andandogli anche molto vicino senza che nessuna di loro se ne accorga, addirittura entra in alcune camere indisturbato. Nel momento in cui si reca nella stanza delle docce, il sentore che si tratti di un inganno comincia a farsi spazio nella mente dello spettatore. La scena rappresenta un classico del cinema horror e uno dei più vecchi cliché: una ragazza bionda e nuda si sta facendo la doccia e l'assassino sposta la tenda di plastica e le mostra il coltello insanguinato. La ragazza se ne accorge e finalmente tira fuori la voce con quello che dovrebbe essere un urlo di spavento ma che in realtà assomiglia più ad un lamento strozzato.

Nello stesso momento in cui la pellicola si arresta anche lo spettatore è oramai arrivato alla conclusione che quell'horror da quattro soldi non poteva certo essere il soggetto del film di De Palma. L'inganno viene a questo punto svelato e la vera pellicola può avere inizio.

In sala proiezione stanno verificando l'intensità dell'urlo della ragazza e lo riproducono molte volte di seguito per verificarne l'autenticità. Questa operazione di riproduzione di suoni di scena, sonorizzazioni della natura, grida e lamenti e respiri affannosi è ripresa anche nei titoli di testa che vengono subito dopo. La comparsa dei nomi sullo schermo è accompagnata da questi rumori sinistri che, pur essendo dichiaratamente degli effetti speciali di scena, non preannunciano niente di buono. Soprattutto le grida femminili che compaiono per la prima volta nel film di serie B ma si odono anche nei titoli di testa quando compare il nome di Nancy Allen, saranno un filo conduttore per tutto il film e un indizio importante per la chiave di lettura della storia.

Lo sguardo spettatoriale

L'uso del "film dentro il film", oltre ad essere un escamotage usato da De Palma che più di una volta ha realizzato thriller ambientati nel mondo del cinema, è una tecnica efficace per ingannare momentaneamente lo spettatore e portarlo a credere di vedere qualcosa mentre sta invece assistendo a tutt'altro. In questo caso, a differenza del film *Body Double* che analizzeremo più tardi, lo spettatore inizialmente non ha in mano alcun indizio che gli possa far capire che quello che sta osservando non è in realtà il vero film del regista americano. Sin dalle prime inquadrature del finto incipit siamo convinti di trovarci davanti al vero thriller e di stare per assistere al prologo dei fatti, ai primi omicidi che saranno poi seguiti da altri durante la

storia. Sia l'audio che il visivo ci danno sensazioni di angoscia, attesa e paura e stiamo aspettando di vedere squartata da quel grosso coltello la prima vittima tra le studentesse del college femminile. Gli elementi per il compimento del delitto ci sono tutti e allo spettatore non resta che attendere. Quando il killer ha ucciso la sua prima vittima, il poliziotto guardone, e si dirige verso l'interno del dormitorio la tensione aumenta in quanto ci sono moltissime ragazze seminude e ci si aspetta un massacro a regola d'arte.

Le nostre aspettative cadono quando il killer si dirige verso la sala docce e vediamo il suo volto riflesso nello specchio. Perché mai De Palma ci avrebbe già svelato l'identità dell'assassino? C'è qualcosa che non quadra e cominciamo a rendercene conto. Lo spettatore percepisce qualcosa nell'atmosfera e nella cattiva realizzazione delle scene e comincia a porsi alcuni quesiti. I suoi dubbi si rivelano fondati quando assiste alla scena della doccia e a quel pessimo urlo che assomiglia più a quello di una casalinga che trova un ragno piuttosto che a quello di una donna che sta per essere accoltellata a morte. Dopo pochi istanti la pellicola si ferma e la nostra risata spontanea per quel grido la ritroviamo anche nei due tecnici in sala che si rendono conto che dovrà essere per forza doppiato.

La trappola iniziale del regista è stata efficace per gran parte dell'incipit e ci ha fatto credere davvero di essere di fronte al vero esordio di *Blow Out*, ma nell'ultima parte lo spettatore istintivamente e facendo uso delle sue pregresse conoscenze del cinema horror è riuscito a evitare di cascare completamente nel tranello della falsa partenza.

Parliamo ora dei titoli di testa. Anche qui troviamo l'impiego del colore giallo che, come abbiamo già potuto apprendere in precedenza, è una tinta fortemente disturbante per la mente umana. È un colore molto acceso che,

a livello inconscio, irrita la visione e turba il sistema nervoso, soprattutto se accostato ad un fondo completamente nero.

Il sonoro che accompagna i testi è angosciante e terrorizzante. Il nostro udito è graffiato e tagliato da quel forte stridore di frenata sull'asfalto che scandisce l'arrivo del titolo principale che oltre a rappresentare un forte elemento di inquinamento e disturbo acustico e quasi una violenza sonora è anche un rumore importante che sentiremo altre volte durante il film e un indizio utile ai fini dello scioglimento della trama.

Altro elemento singolare è la presenza dello strumento di rilevazione sonora che assieme al suono inquietante dei battiti cardiaci scandisce il ritmo di comparsa dei *credits*. Oltre ad assolvere una funzione ritmica, questo particolare strumento tecnico, è anche il simbolo del tema principale del film ovvero la ricerca, la scoperta e la registrazione di nuove sonorizzazioni per il cinema.

Riflettiamo ora sul significato dell'uso di un incipit di questo tipo. Perché De Palma decide di realizzare un incipit e un intero film così dichiaratamente meta cinematografici e autoriflessivi? Il grido reale di Sally, usato poi per completare la sonorizzazione del film, corrispondono ad una presa di posizione (piuttosto cinica...) di una prevalenza del cinema sulla vita?

Blow Out si costituisce come una metafora continuata, complessa e auto consapevole sui modi di funzionamento del film e del suo spettatore. Precisamente, il testo in rappresentazione è una metafora del regime della rappresentazione filmica in generale; il protagonista della fiction, "écouteur" o *voyeur*, è il delegato del regime spettatoriale e "funziona come" lo spettatore del film.¹²⁸

¹²⁸ R. Nepoti, *Brian De Palma*, Milano, Il Castoro Cinema, 1995, p.65.

In sostanza il regista vuole che il nostro occhio si sovrapponga a quello del protagonista e che lo spettatore si identifichi completamente nel personaggio diventando allo stesso tempo colui che indaga e colui che è direttamente implicato nei fatti. Questo tipo di meccanismo sarà lo stesso che ritroveremo nel successivo *Body Double*.

Il film si dichiara subito per quello che è: un film sul film. *Blow Out* è un susseguirsi, fin dalle prime inquadrature, di luoghi e oggetti riconducibili al lavoro del regista e al cinema in generale.

C'è la manipolazione del mezzo tecnologico, condotta ai limiti del narcisismo attraverso "l'autoritratto" di Jack che non è altri se non il giovane De Palma: pellicola, cinema d'animazione, microfoni direzionali e registratori, cimici-spia, intercettazioni telefoniche, monitor televisivi e via di seguito.¹²⁹

Tutto in questo film sembra parlarci del cinema e intreccia riferimenti, più o meno espliciti, alla filmografia precedente del regista americano.

Le semplici tessere tematiche, non si contano: dopo la doccia il college (*Carrie*), il produttore di pornofilm (*Hi, Mom!*), l'aggressione in metropolitana (*Dressed to Kill*); lo stesso vale per il repertorio delle figure linguistiche: pedinamenti in soggettiva [...], virtuosistici movimenti di macchina [...], l'immane *split-screen* [...].

E a voler insistere, si potrebbe aggiungere la stessa riproposta degli attori: dal suo abituale *villain* John Lightgow (*Obsession*, poi *Raising Cain*) al binomio John Travolta-Nancy Allen, che erano la coppia malvagia di *Carrie*.¹³⁰

¹²⁹ Ibidem, p. 66.

¹³⁰ Ivi.

Queste sono le ricorrenze e le allusioni più ovvie ma c'è ancora qualcosa che il film vuole comunicarci. Proviamo ora a considerare due indizi, uno di tipo linguistico e uno di tipo tematico, che sembrano fondamentali per l'indagine sul cinema che porta avanti De Palma in questo suo film.

Il primo indizio è riconducibile proprio all'incipit del film e "propone un semplicissimo effetto di discorso, ma che vale quasi come una dichiarazione di poetica".¹³¹

Dopo la scoperta che la scena-*shock* dell'aggressione della giovane studentessa sotto la doccia si svolge in realtà in una sala di proiezione (film nel film, sala nella sala), le immagini del suo omicidio vengono riproiettate al contrario in modo che la mano del killer che prima aveva bruscamente scostato la tenda della doccia, ora pare richiuderla accuratamente e con un gesto quasi pudico.

A dichiarazione implicita di come qualsiasi "girato" in pellicola possa significare tutto e il contrario di tutto, dipendendo il suo senso unicamente dalla manipolazione che il demiurgo-regista intende farne.¹³²

Il regista, quindi, continua a portare avanti il suo discorso meta cinematografico "sulla base di un'angoscia del testo-*thriller* temperata dal correttivo dell'ironia".¹³³

Nascosto dietro le convenzioni del genere thriller, che De Palma sostanzialmente rispetta seppur rielaborandole profondamente, il cineasta continua a trattare e manipolare temi e categorie molto delicati.

¹³¹ Ibidem, p. 67.

¹³² Ivi.

¹³³ Ivi.

Intervenendo metalinguisticamente sulla simulazione, il regista tende a produrre per contrasto un'illusione di realtà del narrato: ma poi la "realtà" e simulazione sono messe in dubbio collettivamente dalla agghiacciante trovata dell'autentico grido di Sally, sovrapposto alla finzione del film-nel-film con ortodossa messa in abisso del senso.¹³⁴

Il film ha tutto sommato un andamento di tipo circolare: si comincia dall'incipit in cui lo spettatore è collocato nella realtà del film dentro il film per poi ritornarci alla fine. Al thriller-horror iniziale serviva un effetto sonoro di grida femminili, effetto che il protagonista riesce a restituire alla pellicola solo tramite la reale sofferenza della protagonista, che muore ma che rivive per sempre, tramite la sua voce, nel film.

¹³⁴ Ibidem, p. 68.

OMICIDIO A LUCI ROSSE di Brian De Palma

TITOLO ORIGINALE: Body Double; **REGIA:** Brian De Palma; **PRODUZIONE:** USA; **NAZIONE:** USA; **ANNO:** 1984; **GENERE:** thriller; **DURATA:** 114'; **SCENEGGIATURA:** Brian De Palma, Robert J. Avrech; **FOTOGRAFIA:** Stephen H. Burum; **SCENOGRAFIA:** Ida Random; **MONTAGGIO:** Jerry Greenberg, Bill Pankow; **MUSICHE:** Pino Donaggio; **CAST:** Craig Wasson, Melanie Griffith, Gregg Henry, Deborah Shelton.

TRAMA

Il film si apre e si chiude con la scena in cui il protagonista, Jake Scully, interpreta un vampiro in un film horror a basso costo. Durante l'inizio delle riprese il ragazzo, che soffre di claustrofobia, non riesce ad uscire dalla bara in cui si trova ed è vittima di una crisi di panico.

Il regista, esausto, lo invita a lasciare il set e a prendersi una giornata di pausa dal lavoro. Jack lo ascolta e mortificato raggiunge la fidanzata a casa. Arrivato da lei la trova a letto con un altro uomo. Disperato esce e va al bar deciso a troncare il rapporto, lasciare la casa e cambiare vita. Al bancone del bar incontra una vecchio collega, Sam, al quale confida il tradimento della moglie. L'amico allora gli offre un alloggio: un lussuosissimo attico da cui tutte le sere è possibile assistere allo spogliarello conturbante dell'inquilina della casa di fronte, l'affascinante Gloria Revell.

Dopo pochi giorni Jake si accorge che oltre a lui c'è un altro uomo che spia la donna, si tratta di un indiano pellerossa che dopo qualche tentativo fallito riesce ad entrare nella casa di Gloria e la uccide brutalmente. Jake assistendo alla scena corre per salvarla ma arriva evidentemente troppo tardi.

Dopo essere stato interrogato dal detective che ancora non crede alla sua innocenza, Jake guardando un film a luci rosse trova una scena di strip-tease identica a quella a cui assisteva ogni notte dalla sua casa. Convinto che tra le due storie ci sia un collegamento si fa assumere come attore pornografico dalla casa di produzione del film e qui incontra la sua collega Holly Body.

Stringe subito amicizia con lei e la conduce in casa sua, dove la donna riconosce subito l'abitazione di Gloria e confida al ragazzo di essere stata ingaggiata da Sam per fare lo stesso spogliarello.

Holly però, conscia della situazione pericolosa e ambigua, scappa e rimedia un passaggio purtroppo dall'indiano, che in realtà si rivela lo stesso Sam. Questi aveva assassinato la moglie Gloria per impossessarsi del suo patrimonio e voleva incastrare Jake come colpevole. Sam, ormai scoperto, decide di seppellire vivi Holly e Jake per assicurarsi il loro silenzio. Jake, vinta la claustrofobia, riesce ad uscire dalla bara e a uccidere l'omicida. Le riprese del suo film horror ora possono riprendere tranquillamente.

L'INCIPIT

La struttura

Body Double inizia con una carrellata dall'alto verso il basso sul panorama macabro di un cimitero al tramonto facilmente riconducibile ad un set cinematografico. La mdp scende sempre di più arrivando fino a sottoterra dove c'è un vampiro intrappolato in una bara. Nel frattempo scorrono i titoli rossi e bianchi realizzati come fossero tremolanti lettere ricolme di sangue che scorre. Dopo l'urlo del vampiro e il malore dell'attore che lo interpreta la

sensazione di trovarsi in un set cinematografico viene convalidata dall'allargarsi dell'inquadratura sui cameraman e i tecnici del suono.

Visivo e sonoro

I PARTE

Un sottofondo musicale macabro misto al verso di un lupo che ulula alla luna ci introducono alle immagini di un cimitero al tramonto. Lo sfondo del cielo arancione al tramonto, le palme e le tombe del cimitero sono palesemente riconducibili ad una scenografia cinematografica realizzata a mano. La mdp si muove dal cielo, dove compare il primo titolo BRIAN DE PALMA PRESENTS realizzato con le lettere gocciolanti di sangue, e si muove verso il basso tra le lapidi lasciando ogni tanto spazio alla comparsa dei nomi principali del cast. (Fig. 54)

II PARTE

L'inquadratura si spinge lentamente sempre più in basso fino a scendere sottoterra dove si vede un uomo dormiente disteso all'interno di una bara. L'uomo ha un abbigliamento e un trucco molto particolari a metà tra il punk e il fetish e dopo un primo piano molto stretto, urla improvvisamente mostrando due lunghi denti da vampiro.

La mdp resta fissa sul suo volto deformato dall'urlo ma qualcosa sembra non andare per il verso giusto. L'uomo è come paralizzato e non dà cenno di muoversi. Subito si sente la voce esterna di qualcuno che gli chiede se va tutto bene. Ora i lavoratori del set entrano in scena e aiutano l'attore alle prese con una crisi di claustrofobia. Il nostro sospetto che si trattasse di un film è stato confermato. (Fig. 55)

III PARTE

Il vampiro viene estratto dalla bara sotterranea e spiega al regista che è mortificato e che vorrebbe comunque continuare le riprese. Il regista decide di mandarlo a casa e dargli la giornata libera anche perché nel frattempo un incendio stava bruciando tutto il set ed era impossibile continuare con le riprese. (Fig. 56)

IV PARTE

Nell'inquadratura successiva scompare il titolo del film BODY DOUBLE, sempre costituito da lettere bianche sanguinanti, ma questa volta sullo sfondo di una scenografia rappresentante un deserto arido e vuoto. Il carrello della scenografia viene spostato da un tecnico e così facendo scompare anche il titolo del film. Il cartello lascia definitivamente l'inquadratura che si apre sull'esterno di uno studio cinematografico nel quale vediamo Jake, l'attore claustrofobico, abbandonare sconsolato gli studios con la sua decappottabile.

(Fig. 57)

Percezioni e dialettiche audiovisive

L'incipit di *Omicidio a luci rosse* rappresenta un caso di falso inizio sui generis in quanto, fin dalla prima inquadratura che mostra un cielo al tramonto, si percepisce che quella che si vede è una quinta scenografica. Infatti, il sole, le palme e il tramonto sono solo delle figure stilizzate e disegnate a mano.

Poco dopo vediamo apparire del fumo denso e bianco, proprio quello usato per rudimentali effetti speciali nel cinema e la mdp si sposta verso il basso su un paesaggio arido ed erboso che poco dopo prenderà le sembianze di un

cimitero. Anche le lapidi, le tombe e le sculture sono evidentemente ricostruzioni in gesso o plastica realizzate appositamente come set del film.

A questa atmosfera, che sa già di finzione, si aggiunge un sonoro inquietante di rumori notturni e ululati di lupo mannaro. Tutto preannuncia una scena macabra e mortale, invece per ora su queste prime immagini si inseriscono i titoli di testa del film di De Palma. L'impatto visivo del lettering è molto singolare ma sempre in linea con l'atmosfera della scena: il nome del regista appare scritto con lettere insanguinate e allungate verso il basso come gocciolanti, il colore è rosso e nel complesso il font rappresenta una forma stereotipata di carattere grafico tipico dei film horror. Il resto dei titoli presenta lo stesso lettering ma è realizzato con lettere bianche che gradualmente si riempiono e si svuotano di un rigolo di color rosso sangue.

L'atmosfera ricreata dai *credits* dà un primo indizio allo spettatore sul genere cinematografico a cui appartiene il film.

Successivamente si vede la mdp scendere lentamente verso il basso fino a raggiungere una bara sotterranea. Dentro la bara si scorge una figura molto singolare: un uomo tutto vestito di nero con uno stile molto particolare fatto di vestiti in pelle e borchie metalliche, una tinta platino sui capelli e un trucco quasi da drag queen.

Vediamo il suo volto dormiente in primo piano e tutto ad un tratto, senza preavviso, l'uomo si desta e urla spaventosamente mostrandoci un paio di lunghi canini bianchi. La scena così improvvisa e inaspettata provoca un forte spavento nello spettatore che in un momento di assoluto silenzio e calma non aveva avuto modo di prepararsi allo svolgersi così shockante della scena.

Il volto del vampiro, che resta immobile in primissimo piano per svariati secondi, è sicuramente molto d'effetto dal punto di vista sia visivo che comunicativo. Il viso sfigurato dall'urlo, i canini bianchi e aguzzi che spuntano

da labbra rosse infuocate, gli occhi sbarrati e truccati pesantemente e l'abbigliamento perverso, fanno venire i brividi a qualunque spettatore.

La mdp rimane bloccata per parecchio tempo sul viso indiavolato del protagonista e solo quando alcuni assistenti della produzione del film accorrono in suo aiuto, ci rendiamo davvero conto di trovarci, come avevamo immaginato, all'interno di un set cinematografico.

L'immagine dell'attore al di fuori dalla personificazione del vampiro è molto contrastante con l'idea che ci eravamo fatti vedendolo impegnato in quell'urlo diabolico; Jake appare molto posato, educato e dolce ed è davvero mortificato per aver interrotto le riprese. Ci appare subito chiara la doppia identità del personaggio: un vampiro senza pietà che semina terrore nel film e un uomo fragile, insicuro e sconsolato nella realtà.

Dopo questo breve tentativo di ripresa cinematografica appare il titolo del film, *Body Double*. Il lettering e i colori sono gli stessi ma il testo appare su una scenografia che rappresenta un paesaggio arido e desertico quasi a simboleggiare il futuro stato d'animo di Jake che sarà causato da una serie di avvenimenti infelici che a breve sconvolgeranno la vita del protagonista. Egli, infatti, nello stesso giorno verrà prima licenziato dalla produzione del film e poi tradito dalla fidanzata.

Il punto di vista spettatoriale

La sensazione di artificiosità pervade lo spettatore dalle prime inquadrature. A differenza della voluta intenzione di depistare il pubblico con la messa in scena del film horror a luci rosse nell'incipit di *Blow Out*, *Body Double* esplicita sin dall'inizio le sue intenzioni metacinematografiche.

Omicidio a luci rosse si apre con l'inquadratura di un set cinematografico volutamente fittizio e facilmente riconoscibile come tale. L'ambientazione

però ricrea abbastanza fedelmente un paesaggio sinistro e macabro e anche il sonoro inquietante sembra mettere in allarme lo spettatore che, ancora confuso e senza precise coordinate spazio-temporali, non si aspetta di vedere nulla di rassicurante.

La sensazione di tensione e mistero è amplificata dalla presenza di testi realizzati con un font grafico tipico dei film horror e splatter.

Il pubblico è in attesa di vedere quello che sta per succedere e aspetta con ansia l'arrivo della mdp verso il luogo dove avrà inizio l'azione. Arrivati sottoterra l'inquadratura è molto buia e ci mostra una strana creatura dalle sembianze umane che riposa in una bara sotterranea.

Anche se lo spettatore ormai ha in mano tutti gli elementi utili per capire che si trova davanti ad una finzione cinematografica, non può fare a meno di essere teso e angosciato per quello che immagina stia per succedere.

Il forte shock e il grande spavento che deriva dall'improvviso urlo della creatura nella bara traumatizza così tanto lo spettatore proprio perché avviene inaspettatamente. La musica era inquietante ma molto monotona e ormai il nostro orecchio era abituato al suo ascolto e i movimenti di macchina erano così lenti e morbidi che mai in quel momento ci saremmo aspettati un colpo così violento. L'azione è stata giocata sul contrasto: da una situazione dominata dal silenzio, dalla calma e dall'oscurità si passa in un batter d'occhio ad una scena basata su un grido assordante e feroce e sulla visione di un volto deformato e terrorizzante che occupa tutto lo schermo.

Il pubblico è destabilizzato e deve ancora riprendersi dal forte shock visivo quando, continuando a vedere inquadrata la faccia dell'attore impietrita nella sua smorfia di terrore, capisce che c'è qualcosa di anomalo. Temporaneamente, per colpa del forte spavento, ci siamo dimenticati che quella che stavamo vedendo era una finzione, si trattava cioè della registrazione di una scena per il film *The Vampire's Kiss*. Non appena però

arrivano i soccorsi in aiuto dell'attore-vampiro siamo riportati alla realtà e abbiamo la conferma che quello a cui stavamo assistendo era un vero e proprio film dentro il film.

Con questo escamotage, il regista non voleva solo depistarci e provocare in noi un effetto di spaesamento, ma aveva intenzione anche di presentarci il vero tema portante di tutto il film: il mondo del cinema.

In questo caso, quindi, De Palma non usa la trappola del film dentro il film solo per farci perdere le coordinate e farci cadere nell'inganno, ma più che altro il suo incipit ci vuole introdurre in un ambiente particolare che è quello del cinema erotico di serie b.

La volontà informativa e tematizzante di questo incipit, che oltre a terrorizzarci ci aiuta a comprendere, punta a farci orientare e ambientare in un mondo diverso dal nostro in cui spesso si muovono personaggi disturbati, devianti e capaci di qualunque cosa. La satira sul cinema di basso rango continua, sempre nell'incipit, con le inquadrature relative al lavoro nel backstage condotto con una superficialità e un pressapochismo che fa addirittura andare in fiamme tutta la scenografia.

In questo particolare incipit che affronta il tema metacinematografico mettendo in scena sia all'inizio che alla fine della pellicola le riprese del film dentro il film "*The Vampire's Kiss*", lo scopo principale non è quello di destabilizzare e confondere la mente di chi guarda ma più che altro quello di dipingere la realtà che sta dietro la realizzazione di un certo tipo di film.

Sia nell'incipit di questo film che in quello di *Blow Out*, De Palma sceglie di mettere in scena due film appartenenti allo stesso genere, l'horror a sfondo erotico-sessuale, scegliendo di mostrarci una qualità di prodotto cinematografico alquanto scadente e piuttosto volgare. Probabilmente questa scelta è dettata dalla volontà di ricreare, sin dalle prime inquadrature, un'ambientazione ben precisa sulla quale far muovere i suoi personaggi.

L'atmosfera percepita è torbida, ambigua, oscura e pericolosa nella quale i protagonisti dei suoi film si trovano costantemente coinvolti in storie di misteri irrisolti, omicidi inquietanti, complotti politici e intrighi sessuali.

Anche *Body Double* come *Blow Out* è un film che si configura come una continua parabola sul funzionamento della macchina-cinema. Su ciò che sta alla base di questa affermazione ci siamo già soffermati nel precedente film analizzato, ovvero

La moltiplicazione delle immagini, i modelli percettivi non più rapportati al "reale" ma a un universo cinetico-audiovisivo, la realtà "assorbita dall'iperrealtà del codice e della simulazione...reale senza origine né realtà: iperreale" (Jean Baudrillard) di cui il cinema è un veicolo primario e il cinema di De Palma una espressione-limite.¹³⁵

Ma il discorso del film, non solo appare dichiaratamente meta cinematografico, ma si costruisce per mezzo di una continua sovrapposizione e intersezione tra più generi cinematografici. Cadono le barriere e si confondono i confini tra i diversi generi: splatter, porno, horror, slasher e gore si susseguono intrecciandosi nella pellicola e danno forma ad un repertorio proprio indiscutibilmente di un cinema ormai d'autore.

In secondo luogo, oltre alla contaminazione tra generi cinematografici, in *Body Double* è possibile ritrovare numerosi riferimenti a metodi comunicativi propri dell'epoca: la musica, il poster, il videoclip. Scopriamo ad esempio, che il look del vampiro interpretato da Scully nell'incipit è ispirato all'outfit di *Billy Idol* nel video clip di *Dancing with Myself*, oppure che il porno clip realizzato sulle note della canzone *Relax* dei *Frankie Goes to Hollywood*, è disseminato di riferimenti meta comunicativi: si sommano il video scandalo *Inauguration*

¹³⁵ Ibidem, p. 76.

of the *Pleasure Dome* di Kenneth Anger, *The Rocky Horror Picture Show* e la discesa della scalinata di Gloria Swanson in *Sunset Boulevard*.

Per quanto riguarda il livello narrativo, il film oscilla tra due set differenti: quello dell'horror erotico di cui è protagonista in veste di uomo-vampiro e quello dei porno di serie b in cui Jake si improvvisa attore.

A differenza di *Blow Out* in cui Jack era già tecnico del suono dell'horror movie in realizzazione, qui i riferimenti si fanno più espliciti, "tanto da provocare nella sequenza dell'epilogo un dichiarato raddoppiamento tra set 'della' e 'nella' *fiction* (il ciak immaginato da Scully), con virtuale cancellazione del confine".¹³⁶

Se ci soffermiamo però a studiare e osservare più da vicino la struttura di *Omicidio a luci rosse*, ci accorgeremo che il discorso sul film si espande fino a diventare allegoria del cinema stesso. "il film significa il cinema: e non in forma puramente combinatoria, bensì come travestimento allegorico del suo dispositivo".¹³⁷

Il film è in sostanza la storia del dispositivo cinematografico e il protagonista Jake Scully rappresenta, allo stesso tempo, lo spettatore "del" e "nel" film. Anche in questo caso lo statuto del protagonista è contemporaneamente quello passivo di testimone e quello attivo di aiutante. Scully rappresenta la vittima del complotto ma anche il motore dello stesso: senza il voyeurismo che lo spinge a osservare la provocante dirimpettaia il piano di Sam non andrebbe a segno.

Il voyeurismo di Scully è metafora del voyeurismo spettatoriale, ovvero di quell'azione del guardare che distanzia dall'azione e che identifica lo spettatore solo come pura istanza visiva.

¹³⁶ Ibidem, p. 79.

¹³⁷ Ivi.

L'appagamento che Jake trova nell'osservare Gloria si fonda sul principio "dell'ignoranza di essere guardato in cui si trova l'oggetto guardato".¹³⁸

Holly, in realtà, sa di essere vista, ma lo statuto di Jake in rapporto al voyeurismo cinematografico è esemplare: in quanto personaggio egli presuppone di essere ignorato dall'oggetto del proprio sguardo, mentre l'attore che lo impersona, Craig Wasson, ha la facoltà di ignorare la "futura" presenza del proprio spettatore.¹³⁹

La reciproca assenza tra attore e spettatore lascia aperto lo spazio al trucco: spettatore e protagonista condividono lo stesso inganno (Holly che fa da controfigura a Gloria) e apprendono assieme nello stesso momento di essere vittima di un equivoco.

Il processo di identificazione che muove il film, volutamente un richiamo al film *Rear Window* di Hitchcock, continua quando il protagonista (ormai completamente identificato nello spettatore) si accorge di essere egli stesso spiato ed è proprio qui che, grazie al processo di sovrapposizione spettatore-protagonista, che chi guarda si sente minacciato e in pericolo in prima persona.

Per concludere possiamo affermare che sia Jack Terry (*Blow Out*) che Jake Scully (*Body Double*) sono due protagonisti a cui De Palma riserva un trattamento alquanto crudele e si compiace a trascinarli inesorabilmente verso l'inferno rendendoli protagonisti di storie in cui sono essi stessi causa e conseguenza della storia.

Lo spettatore-attente non è solo il colpevole della storia in quanto portatore del peccato di conoscenza: egli ne è anche l'escluso,

¹³⁸ Ibidem, p. 80.

¹³⁹ Ivi.

costretto a partecipare agli eventi narrati senza una reale possibilità di intervenire su di essi.¹⁴⁰

¹⁴⁰ Ibidem, p. 82.

SCREAM 4 di Wes Craven

TITOLO ORIGINALE: Scream 4; **REGIA:** Wes Craven; **PRODUZIONE:** USA; **NAZIONE:** USA; **ANNO:** 2011; **GENERE:** horror, thriller, slasher; **DURATA:** 105'; **SCENEGGIATURA:** Kevin Williamson; **FOTOGRAFIA:** Peter Deming; **SCENOGRAFIA:** Adam Stockhausen; **MONTAGGIO:** Peter McNutly; **MUSICHE:** Marco Beltrami; **CAST:** David Arquette, Neve Campbell, Courtney Cox, Emma Roberts.

TRAMA

Fuori dall'oscurità è il titolo del romanzo che Sidney Prescott è venuta a pubblicizzare proprio a Woodsboro, cittadina americana in cui è stata vittima della persecuzione di alcuni serial killer. Tutto sembra ora cambiato qui e la vita degli abitanti tra cui Linus, la moglie Gale e la cugina di Sidney, Jill, sembra procedere tranquillamente.

Ma con l'occasione del rientro della Prescott qualcosa di strano sta per accadere: *Ghostface*, dopo più di un decennio, sembra convinto a mietere altre vittime. Dopo i primi omicidi di alcuni liceali, lo storico detective Linus, decide di investigare sul colpevole.

Molti altri delitti vengono compiuti nel frattempo e Sidney vede ancora realizzato l'incubo di vedere morire tutte le persone che le stanno attorno.

Preoccupata per l'incolumità della cugina, Sidney decide di spostarsi in un luogo più sicuro assieme a lei e alla zia. Nel frattempo anche Gale decide di cominciare le indagini per conto proprio.

Raggiunta dal killer nel nascondiglio, Sidney assiste alla morte della zia e fa di tutto per mettere in salvo almeno la cugina e la porta a casa dell'amica Kirby.

Qui si trova anche Charlie, un altro loro amico, che viene legato ad una sedia da *Ghostface* che promette di liberarlo solo se Charlie saprà rispondere ad alcune domande cinematografiche. Kirby sa tutte le risposte e corre fuori a liberarlo, ma purtroppo lui la accoltella: è uno dei due assassini. L'altro killer è a sorpresa Jill, che stanca della popolarità della cugina maggiore vuole riuscire a diventare l'unica superstite del massacro e far ricadere su di lei tutto l'interesse dei media. Jill artefice di un piano perfetto, simula l'autodifesa verso Trevor e fa credere alla cugina che lui è l'assassino, Sidney sviene gravemente ferita e Jill si infligge da sola delle coltellate per simulare la sua stessa aggressione.

All'ospedale Jill confida a Linus le sue paure e, convinta che Sidney stia per morire, si compiace del fatto che almeno potrà conservare le sue stesse cicatrici. Linus dopo poco ricollega ai fatti le parole della giovane e capisce che lei non poteva essere a conoscenza delle ferite rimaste sul corpo di Sidney. Veloce si precipita nella camera della Prescott e scopre le due impegnate in una colluttazione. Finalmente Sidney, compresa l'identità malvagia della cugina, la uccide e diventa di nuovo l'eroina di Woodsboro.

L'INCIPIIT

La struttura

La struttura dell'incipit dell'ultimo film di Craven è sicuramente molto avvincente e particolare. L'esordio si compone di tre parti che apparentemente procedono allo stesso modo. Ci sono sempre due ragazze come protagoniste e sono sempre in casa da sole a guardare un film dell'orrore. In ognuna delle tre parti le ragazze vengono quasi tutte uccise.

La differenza è che la prima e la seconda parte dell'inizio rappresentano due falsi incipit in quanto sono solo dei film remake degli omicidi di Woodsboro che appartengono alla già conosciuta saga intitolata *Stab*.

Il terzo momento, pur avendo uno svolgimento identico ai precedenti e facendo sorgere il dubbio nello spettatore che rappresenti anch'esso una falsa partenza, rappresenta, invece, il reale incipit del film di Wes Craven, *Scream 4*.

Visivo e sonoro

I PARTE

Il logo della DIMENSION FILM appare sullo schermo accompagnato dal rumore di un telefono che squilla e poco dopo ci troviamo in una casa dove una ragazza risponde a quel telefono, la voce all'altro capo è quella di *Ghostface* ma la ragazza decide di riattaccare. È a casa con un'amica e le due iniziano a discutere per la scelta del film horror da guardare. Una delle due confida all'altra che è perseguitata da un maniaco via facebook ma che non ha intenzione di bloccarlo perché sembra molto carino.

Il telefono squilla ancora, la ragazza risponde, è sempre la stessa voce e per scherzo decide di passarlo alla sua amica che terrorizzata dopo poco riattacca. Il maniaco si fa vivo anche via facebook e nel frattempo suona il campanello della porta. La padrona di casa, al contrario dell'amica, decide di aprire e uscire a vedere chi c'è. Il maniaco scrive un sms all'altra ragazza dicendole che non si trova fuori casa ma bensì già dentro, dopo pochi istanti compare e la accoltella alla gola. L'altra ragazza fa per scappare uscendo dalla porta ma è bloccata da un altro killer che a sua volta la sgozza. (Fig. 58)

II PARTE

La carneficina si chiude con la comparsa sullo schermo del titolo "*Stab 6*" che si ridimensiona lentamente fino a entrare nella cornice di un televisore. (Fig. 59)

III PARTE

Il campo si restringe e vediamo il televisore all'interno di un salotto dove due ragazze bionde sul divano hanno appena iniziato a vedere il sesto capitolo della saga. Poco dopo una della due spegne la tv e comincia a lamentarsi del film definendolo addirittura "la morte dell'horror sotto i loro occhi".

Le due amiche cominciano a discutere animatamente sulla qualità del film in quanto l'altra bionda sostiene che la pellicola sia ben fatta e che sia molto più realistico "un tizio col coltello che sbotta" piuttosto che storie di alieni o altri fenomeni paranormali.

L'amica continua a darle contro e dopo essersi alzata a prendersi qualcosa da bere nel frigo torna a sedersi sul divano accanto alla compagna. Continua a darle contro dicendole che la serie di *Stab* è solo un susseguirsi di cliché e non c'è mai un effetto sorpresa. Alle parole dell'amica, l'altra ragazza tira fuori da sotto il cuscino un enorme coltello e glielo pianta sullo stomaco dicendo "questo ti ha sorpreso?". Dopo un'altra coltellata la vittima muore e finalmente la ragazza può continuare a vedere il film in santa pace. (Fig. 60)

IV PARTE

Punta il telecomando al televisore per fare ripartire la pellicola ma compare il titolo *Stab 7* che come prima si restringe e s'infiltra nello schermo di un altro tv, in un'altra casa, con altre spettatrici. (Fig. 61)

V PARTE

Anche qui ci troviamo di fronte a due adolescenti bionde, ancora in casa da sole, ancora a guardare uno dei remake *Stab* e assistiamo ancora alla stessa discussione che vede una delle due fan della serie e l'altra scontenta del film perché troppo prevedibile e scontato. La discussione continua e si scopre che entrambe le ragazze vivono a Woodsboro, cittadina in cui hanno realmente avuto luogo gli omicidi raccontati dalla saga di *Stab*.

Dopo altri commenti sulla serie cinematografica che vede discordanti le posizioni delle due amiche, la padrona di casa decide di fare uno scherzo all'amica diffidente per farle prendere un sano spavento. Con la scusa di aver sentito un rumore sale le scale e chiama con il cellulare a casa propria e chiede all'amica se può rispondere al posto suo. L'amica risponde e sente la voce spaventosa di *Ghostface* che in realtà è solo il frutto di un'applicazione del cellulare. Prende un gran spavento ma è sollevata quando capisce che si tratta di uno scherzo. L'amica divertita al piano di sopra però prima di riagganciare sente uno strano singhiozzo e decide di scendere a controllare seppur convinta che stavolta sia il suo turno per essere vittima dello scherzo. Scende e trova il telefono a terra e le luci tutte spente. Il telefono squilla e lei risponde, è la voce di *Ghostface* che le dice di iniziare a correre perché ha già ammazzato la sua amica e ora è arrivata la sua ora. Tutto ad un tratto la porta a vetri viene sfondata con forza dal cadavere dell'amica lanciato contro il vetro dal killer. Alla comparsa dell'assassino la bionda inizia a scappare e a urlare ma non riesce a sfuggire ad una coltellata alla schiena. Ferita gravemente continua a scappare e si dirige verso il garage strisciando e cercando di passare attraverso la porta basculante. *Ghostface* però arriva in tempo per abbassare la porta del garage proprio sulla schiena della ragazza e spezzargliela poi la trascina dentro per i piedi e la gira. La macchina da presa riprende alternativamente prima il volto impaurito della giovane, poi il volto

dell'assassino coperto dalla maschera di *Ghostface* e dopo ancora il coltello insanguinato. (Fig. 62)

VI PARTE

La mdp rimane fissa sul braccio del killer che impugna il coltello e con un gesto energico lo scaglia verso il volto della ragazza. Non vediamo il colpo che va a segno ma la lama del coltello squartare lo schermo e far comparire il titolo SCRE4M.

Il font è lo stesso usato per i titoli degli episodi precedenti ed è caratterizzato da lettere bianche molto corpose e pesanti. La lettera A della parola, unica colorata di rosso, è sostituita graficamente dal numero 4 che avendo linee somiglianti non confonde la lettura del titolo e permette di inglobare in un'unica parola sia il titolo del film che il numero dell'episodio. Dietro il titolo troviamo, a fare da sfondo oltre al nero, la sagoma sfumata della maschera di *Ghostface*. (Fig. 63)

Percezioni e dialettiche audiovisive

L'ultimo film di Wes Craven comincia subito nel cuore dell'azione. Ancora mentre fa la sua comparsa il logo della casa di produzione americana, sentiamo improvvisamente lo squillare di un telefono, quel telefono che conosciamo già molto bene, quella chiamata che ci fa gelare il sangue nelle vene a cui preghiamo che nessuno risponda.

Ma qualcuno risponde, è come sempre una delle tante giovani e belle ragazze americane a casa da sole il sabato sera. All'altro capo del telefono ecco la voce che ci aspettavamo, l'inconfondibile voce di *Ghostface*.

Il tono è sempre il medesimo, ormai un marchio di fabbrica della serie cinematografica, un timbro metallico ma quasi afono, una voce

inconfondibile che nessuno vorrebbe mai sentire quando risponde al telefono. Le parole dell'assassino seguono ormai sempre lo stesso copione, il più delle volte preannunciano la morte di chi risponde e in altri casi continuano l'usanza cominciata con il primo *Scream* e, con la falsa promessa di risparmiarle la vita, pongono alla vittima alcune domande riguardanti il mondo del cinema horror.

Le telefonate di *Ghostface*, leitmotiv di tutti gli episodi della saga, potrebbero risultare ormai scontate e poco paurose, ma per un processo di immedesimazione dello spettatore con la vittima, terrorizzano ancora chi guarda il film e sicuramente lo spingono, tornando a casa, a controllare scrupolosamente se porte e finestre sono ben chiuse. Non è tanto il tono della voce il lato più inquietante della chiamata ma più che altro la consapevolezza che non si tratti più di uno scherzo telefonico come pensavamo inizialmente, ma che c'è davvero qualcuno lì fuori che sta osservando tutti i nostri movimenti ed è pronto a saltare fuori da un momento all'altro e bucarci lo stomaco con un coltello.

Proprio così succede nella prima parte dell'incipit di *Scream 4*, le ragazze a casa da sole, dopo qualche scambio di telefonate e sms con il killer vengono squartate senza pietà. La scena si conclude in un bagno di sangue ma lo spettatore, ormai stufo di vedere sempre lo tipo di inizio, rimane sorpreso quando sullo schermo appare il titolo *Stab 6*, ovvero uno dei rifacimenti della strage di Woodsboro. Il film quindi non è ancora cominciato e il titolo del remake ci rimanda in un altro salotto, di un'altra casa americana, dove sul divano sono sedute altre due bellissime ragazze che stavano guardando proprio quel film. La scena è sempre la stessa, non succede nulla ma lo spettatore sa che questa tranquillità e questo silenzio apparenti non promettono nulla di buono. Il pubblico è ormai convinto che le due liceali bionde siano le prime vere vittime del ritorno del killer ma rimane spiazzato

quando una delle due, stanca di sentir parlare l'amica, la accoltella improvvisamente alla pancia. Non è possibile che Craven abbia svelato già nell'incipit la vera identità del mostro assassino. E infatti non è così. Siamo di fronte al secondo falso inizio della storia, il secondo film dentro il film, *Stab 7*. Il pubblico ormai è esausto da questi continui rimandi e impaziente di assistere all'inizio della vera storia del ritorno di *Ghostface*.

Il titolo del remake ci rimanda ancora in un altro salotto: le solite due bionde sedute sul divano con bibite e popcorn hanno appena iniziato a vedere il film. Nulla di nuovo, nulla sembra essere cambiato, i discorsi sono gli stessi, le inquadrature anche. Il telefono squilla, ecco tornare la voce soffocata e metallica, no non è lui, è uno scherzo fatto da una delle due ragazze alla sua amica impaurita. Lo spettatore è in attesa ma sospetta che anche questa volta, viste le premesse, si tratti di una falsa partenza.

Il telefono squilla, la padrona di casa risponde, la sua amica è scomparsa nel nulla, all'altro capo stavolta è il vero *Ghostface*.

Sarà questo il vero inizio del film? O sarà un altro remake? Impossibile dirlo con certezza in quanto gli elementi visivi e sonori, le inquadrature, i dialoghi, i movimenti e il contenuto delle telefonate è sempre il medesimo.

Lo spettatore è in attesa di un epilogo che possa dargli una risposta, che possa dargli il via libera all'inizio della storia oppure che lo blocchi nuovamente in un incastro di rimandi e falsi inizi.

L'amica scomparsa è stata assassinata e viene lanciata con forza verso il vetro di una porta rompendola e finendo distesa dentro casa. L'altra ragazza è ancora al telefono con l'assassino che dopo poco si palesa di fronte a lei e la insegue per tutta l'abitazione. La scena si sposta in garage, uno dei luoghi del delitto preferiti dal regista, e qui la giovane trova la sua morte.

La pugnalata del colpo di grazia viene risparmiata allo spettatore e la scena si blocca nel culmine della tensione: nel momento in cui il killer alza il coltello al

cielo e lo scaglia violentemente verso l'adolescente, l'inquadratura si sposta su uno sfondo nero e il titolo del film appare come inciso sullo schermo dallo stesso coltello affilato. Tiriamo un sospiro di sollievo, finalmente ci siamo, *Scream 4* può iniziare.

Il punto di vista spettatoriale

L'incipit del quarto capitolo della saga di *Scream* è un caso esemplare dell'uso della tecnica disorientante del film dentro il film. Questa volta però, non si procede semplicemente mettendo in scena un film in cui siamo spettatori tanto quanto gli attori, ma il processo depistante si moltiplica creando un gioco di continui rimandi e false partenze che mette lo spettatore in uno stato di confusione e spaesamento.

L'incipit sostanzialmente procede su tre livelli diegetici differenti che si intrecciano e si contengono come all'interno di una matryoska cinematografica. La prima parte dell'inizio mette in scena l'incipit del film remake *Stab 6*: come vuole la tradizione troviamo due adolescenti a casa da sole che vengono stalkerizzate e assassinate da due killer con addosso la maschera di *Ghostface*. L'incipit nell'incipit si chiude con la comparsa del titolo del rifacimento che prima occupa tutto lo schermo e poi lo vediamo contenuto in una televisione dentro il salotto di una casa. Le spettatrici del suddetto film sono altre due ragazze giovani, una delle quali è costretta a stoppare la pellicola per discutere con l'amica.

Il pubblico non è sorpreso della messa in scena in quanto il regista già aveva sperimentato questa tecnica all'inizio di *Scream 2*, quando al posto del "reale" inizio del film aveva mostrato in scena le immagini del primo remake della serie *Stab* e ha fatto cominciare la storia dentro il cinema nel quale veniva proiettato.

Ritorniamo al nostro incipit, siamo rimasti nel salotto con le due ragazze. I rimandi al discorso metacinematografico continuano a moltiplicarsi: non solo le due ragazze sono spettatrici di un remake dentro il reale film, ma continuano a discutere proprio di cinema confrontandosi sull'assoluta prevedibilità e la mancanza dell'effetto sorpresa dei film horror odierni. Così facendo, il regista, per bocca delle sue interpreti, ironizza sulle accuse mosse contro di lui dalla critica e fa credere allo spettatore che anche questa volta la storia sarà noiosa e ripetitiva.

A quel punto una delle due bionde, stufa di sentire la sua amica lamentarsi del film, tira fuori un coltello e glielo pianta in piena pancia. Effetto sorpresa, eccovi accontentati. Dopo il colpo la vittima muore dissanguata e l'amica fan della serie, finalmente può vedere il film in santa pace. Punta il telecomando per far ripartire il dvd ed ecco che siamo stati ingannati l'ennesima volta.

Stab 6 non era altro che l'inizio di *Stab 7*. Il caos comincia a disturbare lo spettatore che ha perso completamente ogni punto di riferimento spazio-temporale. In questo secondo livello la confusione raggiunge l'apice. Non solo il primo film era un remake, ma costituiva anche l'incipit del successivo episodio della serie cinematografica che a sua volta era l'esordio dell'ultima puntata della saga. Lo spaesamento è totale e destabilizzante. Lo spettatore non sa più come uscire da questo labirinto cinematografico che lo ha intrappolato in un gioco continuo di rimandi dal quale non vede nessuna via d'uscita. Il regista potrebbe continuare in questo modo all'infinito procedendo con l'apertura di nuovi contenitori e contenuti senza mai arrivare al vero incipit della storia.

Siamo fermi al secondo livello, siamo nella terza casa con un altro paio di amiche che discutono ancora una volta di cinema horror. Questa volta però abbiamo un indizio in più: ci troviamo a Woodsboro, cittadina dove più di dieci anni fa è avvenuto il "reale" massacro. Forse questa volta le trappole

sono finite e si potrà finalmente assistere al vero incipit del film di *Wes Craven*.

La scena procede ugualmente con la differenza che questa volta le azioni, i dialoghi e i movimenti delle protagonisti sono descritti con più cura, più studiati e il ritmo si fa più lento. La tensione aumenta quando una delle due giovani sparisce e come da manuale, il telefono inizia a squillare. L'atmosfera ci fa pensare che questa volta sia quella buona, nell'aria si percepisce la vera paura, quella che può avere solo la firma di uno dei maestri dell'horror.

Dopo qualche scambio di parole con il killer, la ragazza capisce che qualcosa non va e che non si può trattare solo di uno scherzo. Dopo poco infatti scorge il corpo dell'amica e si trova faccia a faccia con quella maschera orrenda.

Comincia l'inseguimento, la giovane viene ferita alla schiena ma non si perde d'animo e strisciando cerca con tutte le forze di salvarsi. *Ghostface* la raggiunge, prima di ucciderla le spezza la schiena e la immobilizza. La gira mettendola di fronte a lui, la guarda agonizzante e terrorizzata, lei guarda lui in cerca di pietà, il coltello insanguinato si leva nell'aria, la mdp si ferma per un attimo. Ci siamo. Deve per forza comparire il titolo. Sarà finalmente *Scream 4*? Non si sa ancora. Lo spettatore è in trepida attesa ma in cuor suo conosce la risposta, quasi tutti i titoli di testa della serie compaiono in questo modo, come colpiti dall'arma del delitto.

Il coltello comincia la discesa verso la vittima. All'improvviso lo schermo si oscura. La lama, ormai ridotta solo ad un fascio di luce accecante, taglia il nero in profondità per farne uscire una parola: SCRE4M. Dopo una premessa all'ultimo respiro, il quarto capitolo è iniziato.

Lo spettatore è sollevato e può finalmente godersi il film per il quale ha fatto la coda in cassa e si è comprato il biglietto. Ma come in ogni horror che si rispetti, le sorprese non finiscono qui.

Se si volesse fare una riflessione aggiuntiva sulla saga di *Scream* sicuramente verrebbe alla luce come il regista, *Wes Craven*, porti avanti, in maniera diversa e più complessa in ogni nuovo episodio, il discorso sull'assoluta "auto-riflessività" della serie.

Tutti e quattro i capitoli della storia di *Ghostface* e delle sue vittime, seppur ognuno in maniera diversa, trattano del mondo del cinema e più specificatamente del genere horror e delle aspettative che il pubblico nutre riguardo ad esso. Nel primo episodio il discorso è incentrato sul *genere horror* e sulle problematiche riguardanti la sua costruzione e la capacità di suscitare nello spettatore effetti di terrore e di sorpresa.

In *Scream 2*, l'oggetto della riflessione è invece il *sequel*, ovvero la messa in scena di altri delitti che seguono le orme dei primi, cercando in parte di emularli e in parte di aggiungere delle novità. Senza dimenticarci che proprio in questo secondo capitolo *Craven* mette in scena, per la prima volta, un incipit caratterizzato da una falsa partenza costituita dalla proiezione sullo schermo di un cinema della trasposizione cinematografica dei delitti di Woodsboro. Da questo momento si apre anche un ulteriore discorso, cioè quello dell'inserimento nel film horror vero e proprio, di un'altra pellicola horror ispirata ai fatti "realmente" accaduti qualche anno prima.

Veniamo ora al terzo episodio della saga, che ovviamente porta con sé delle riflessioni sulla *trilogia*. Dopo i primi due film che lasciano intendere che ci sarà una continuazione, il finale tanto agognato arriva. Solitamente nel cinema, l'episodio numero tre segna anche la fine della storia, ne rappresenta quindi l'epilogo. Ma sarà davvero così? Nel caso dei film di *Craven* non lo è stato, l'anno scorso è infatti uscito *Scream 4*. Il recente film che si colloca al di fuori della trilogia e rappresenta quello che è stato definito come il *remake*.

Il film parte da un presupposto diverso: sono passati più di quindici anni e a Woodsboro si festeggia l'anniversario della strage compiuta da *Ghostface* ma

qualcosa lascia presagire che la storia si stia per ripetere. I personaggi sopravvissuti sono ancora gli stessi e qualche mente malvagia ha intenzione di perseguitarli e ammazzarli per rimettere in scena la carneficina originale. Gli spunti per la riflessione in questo ultimo capitolo sono moltissimi, *Wes Craven* concentra in questo remake tutte le caratteristiche riscontrabili nei precedenti episodi: le vittime sono ancora i liceali della cittadina, l'oggetto dei loro discorsi è ancora l'ossessione verso la strage compiuta anni fa e la trasposizione di essa in film, organizzano addirittura una festa per guardare insieme tutti gli episodi della serie *Stab*. L'assassino, o per meglio dire gli assassini visto che Craven sceglie sempre che siano due, è ancora ossessionato da Sidney Prescott e non avrà pace finché non sarà finalmente morta. La volontà ultima è quella dell'emulazione dell'originale, ricreare e ripercorrere tutta la storia e la vita di Sidney continuando ad uccidere le persone a lei care lasciando la sua morte come atto finale e riuscendo finalmente ad ottenere la fama e la celebrità di cui *Ghostface* e la Prescott hanno goduto negli anni. Per sua sfortuna il diabolico piano non va a buon fine e la giovane riesce ancora a farla franca e a ricevere l'attenzione dei media che la seguono dai primi omicidi. Sarà questa la vera fine? O *Wes Craven* avrà ancora altro da raccontarci?



Fig. 48



Figg. 49-50





Fig. 51



Fig. 52-53





Fig. 54



Fig. 55



Fig. 56

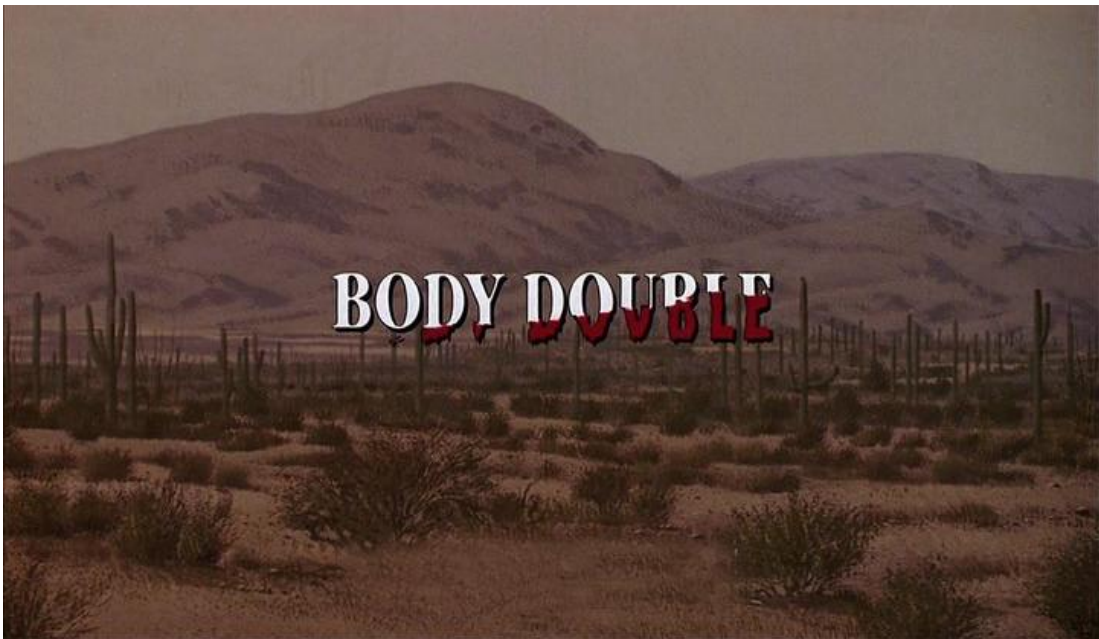


Fig. 57



Fig. 58

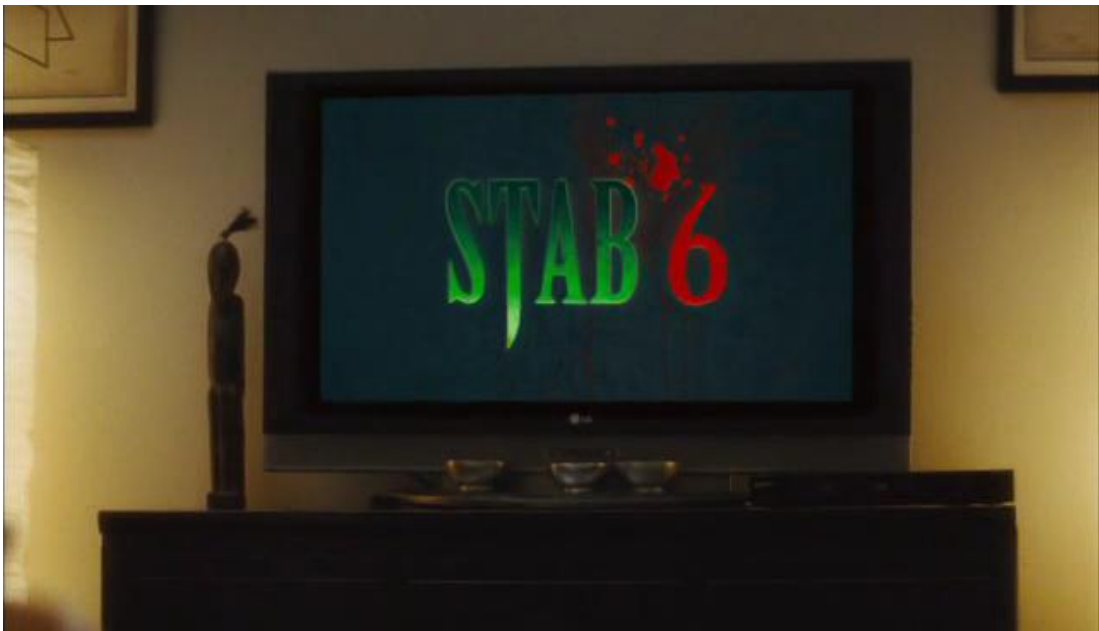


Fig. 59



Fig. 60



Fig. 61



Fig. 62



Fig. 63

BIBLIOGRAFIA

Aumont Jacques, *L'immagine*, Torino, Lindau, 2007.

Barthes Roland, *Sul cinema*, Genova, Il Melangolo, 1994.

Buccheri Vincenzo, *Joel e Ethan Coen*, Milano, Il Castoro Cinema, 2002.

Calvino Italo, *Lezioni Americane: sei proposte per il prossimo millennio*, Milano, Mondadori, 1993.

Caprettini Gian Paolo, **Eugeni** Ruggero, *Il linguaggio degli inizi: letteratura, cinema e folklore*, Torino, Il Segnalibro, 1988.

Carlini Fabio, *Popcorn Time. L'arte dei titoli di testa*, Genova, Le Mani, 2009.

Del Lungo Andrea, *Gli inizi difficili: per una poetica dell'incipit romanzesco*, Padova, Unipress, 1997.

Dusi Nicola, *Il cinema come traduzione. Da un medium all'altro: letteratura, cinema, pittura*, Torino, UTET, 2003.

Eugeni Ruggero, *Film, sapere, società. Per un'analisi socio semiotica del testo cinematografico*, Milano, Vita e Pensiero, 1999.

Gandini Leonardo, *“La regia. Il difficile cammino del nome sopra il titolo”*, in Gian Piero Brunetta (a cura di), *Storia del cinema mondiale, Gli Stati Uniti*, Vol. II, Torino, Einaudi, 1999.

Genette Gérard, *Soglie. I dintorni del testo*, Torino, Einaudi, 1989.

Innocenti Veronica, **Re** Valentina (a cura di), *Limina. Le soglie del film/Film's Thresholds*, Udine, Forum, 2004.

Jauss Hans Robert, *Perché la storia della letteratura?*, Napoli, Guida, 1989.

Kandinsky Wassily, *Lo spirituale nell'arte*, Milano, SE, 1996.

Liberti Fabrizio, *John Carpenter*, Milano, Il Castoro Cinema, 1997.

Lotman Jurij, *La struttura del testo poetico*, Milano, Mursia, 1972.

Metz Christian, *L'enunciazione impersonale o il luogo del film*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1995.

Muscio Giuseppe, *Scrivere il film*, Milano, Savelli, 1981.

Nepoti Roberto, *Brian De Palma*, Milano, Il Castoro Cinema, 1995.

Odin Roger, *Della finzione*, Milano, Vita e Pensiero, 2004.

Odin Roger, *“L’entrata dello spettatore nella finzione”* in Cuccu Lorenzo, Sainati Augusto (a cura di), *Il discorso del film. Visione, narrazione, enunciazione*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1987.

Porcelli Tina, *Lars von Trier e Dogma*, Milano, Il Castoro Cinema, 2001.

Propp Vladimir, *Morfologia della fiaba*, Torino, Einaudi, 1966.

Raffaelli Sergio, *Cinema film regia*, Roma, Bulzoni, 1978.

Re Valentina, *Ai margini del film. Incipit e titoli di testa*, Udine, Campanotto, 2006.

Socci Stefano, *Bernardo Bertolucci*, Milano, Il Castoro Cinema, 2008.

Truffaut François, *Il cinema secondo Hitchcock*, Parma, Pratiche, 1985.

Vanoye Francis, **Goliot** Lété Anne, *Introduzione all’analisi dei film*, Torino, Lindau, 2002.

Veronesi Micaela, *Le soglie del film. Inizio e fine nel cinema*, Torino, Kaplan, 2005.

FILMOGRAFIA

AMERICAN BEAUTY, Sam Mendes (1999).

L'ANNO SCORSO A MARIENBAD, Alain Resnais (1961).

ANYTHING ELSE, Woody Allen (2002).

APRI GLI OCCHI, Alejandro Amenabar (1997).

BLOW OUT, Brian De Palma (1981).

BLOW UP, Michelangelo Antonioni (1966).

CARLITO'S WAY, Brian De Palma (1993).

CLOSER, Mike Nichols (2004).

DANCER IN THE DARK, Lars Von Trier (2000).

DEAD MAN, Jim Jarmusch (1995).

IL DIVO, Paolo Sorrentino (2008).

L'ECLISSE, Michelangelo Antonioni (1962).

FARGO, Joel e Ethan Cohen (1996).

FIGHT CLUB, David Fincher (1999).

FOG, John Carpenter (1979).

FRENZY, Alfred Hitchcock (1972).

IL GRANDE CALDO Fritz Lang (1953).

HALLOWEEN – LA NOTTE DELLE STREGHE, John Carpenter (1978).

HOLLYWOOD ENDING, Woody Allen (2002).

IRRÉVERSIBLE, Gaspar Noé (2002).

THE KID, Charlie Chaplin (1921).

KING KONG, M. C. Cooper e E. B. Schoedsack, (1933).

KING KONG, Peter Jackson (2005).

IL LADRO DI ORCHIDEE, Spike Jonze (2002).

LOST IN SPACE, Stephen Hopkins (1998).

LA MALEDIZIONE DELLO SCORPIONE DI GIADA, Woody Allen (2001).

THE MILLIONAIRE, Danny Boyle (2008).

THE MILLION DOLLAR HOTEL, Wim Wenders (2000).

MISSION TO MARS, Brian De Palma (2000).

IL MISTERO WETHERBY, David Hare (1984).

UN MONDO PERFETTO, Clint Eastwood (1993).

NEVE ROSSA, Nicholas Ray (1952).

LA NONA PORTA, Roman Polanski (1999).

OMICIDIO A LUCI ROSSE, Brian De Palma (1985).

THE OTHERS, Alejandro Amenabar (2001).

IL PIACERE, Max Ophuls (1952).

IL PIANETA DELLE SCIMMIE, Franklin J. Schaffner (1968).

PROFONDO ROSSO, Dario Argento (1975).

PULP FICTION, Quentin Tarantino (1994).

QUESTA È LA MIA VITA, Jean Luc Godard (1962).

SALVATE IL SOLDATO RYAN, Steven Spielberg (1998).

SCHEGGE DI PAURA, Gregory Hoblit (1996).

SCREAM 4, Wes Craven (2011).

SENTI CHI PARLA, Amy Heckerling (1989).

IL SESTO SENSO, M. Night Shyamalan (1999).

SE7EN, David Fincher (1995).

SHINING, Stanley Kubrick (1980).

SHUTTER ISLAND, Martin Scorsese (2010).

SIN CITY, Robert Rodriguez (2005).

TESTIMONE D'ACCUSA, Billy Wilder (1957).

THANK YOU FOR SMOKING, Jason Reitman (2005).

UN TRANQUILLO WEEKEND DI PAURA, John Boorman (1972).

GLI UCCELLI, Alfred Hitchcock (1963).

ULTIMO TANGO A PARIGI, Bernardo Bertolucci (1972).

UNBREAKABLE – IL PREDESTINATO, M. Night Shymalan (2000).

VESTITO PER UCCIDERE, Brian De Palma (1980).

VIALE DEL TRAMONTO, Billy Wilder (1950).

WEST SIDE STORY, Jerome Robbins e Robert Wise (1961).

RISORSE ON LINE

Siti Internazionali

A BRIEF HISTORY OF TITLE DESIGN by Ian Albison

<http://vimeo.com/20759580>

ART DIRECTORS GUILD & SCENIC, TITLE AND GRAPHIC ARTISTS

<http://www.artdirectors.org/>

DESIGNER BLOG

<http://www.designerblog.it/post/10752/i-50-migliori-titoli-di-testa-secondo-ifc>

DESIGN FILMS

<http://www.designfilms.org/>

FORGET THE FILM, WATCH THE TITLES

<http://www.watchthetitles.com/>

THE INTERNET MOVIE DATABASE

<http://www.imdb.com/>

MOVIE TITLES SCREEN PAGE

<http://www.shillpages.com/movies/index2.shtml>

THE MOVIE TITLE STILLS COLLECTION

<http://annyas.com/screenshots/>

MYMOVIES – IL CINEMA DALLA PARTE DEL PUBBLICO

<http://www.mymovies.it/>

SKY MAGAZINE - TITOLI DI TESTA DA OSCAR

http://mag.sky.it/mag/cinema/2010/09/07/titoli_testa_film.html

SMASHING MAGAZINE – 30 UNFORGETTABLE MOVIE TITLE SEQUENCES

<http://www.smashingmagazine.com/2008/12/19/30-unforgettable-movie-title-sequences/>

SMASHING MAGAZINE – 100 YEARS MOVIE TITLE STILLS

<http://designinformer.smashingmagazine.com/2010/02/03/100-years-movie-title-stills/>

SOMAINI ANTONIO – LA CORNICE E IL PROBLEMA DEI MARGINI DELLA RAPPRESENTAZIONE, SEMINARIO DI FILOSOFIA DELL'IMMAGINE, 2000

http://www.lettere.unimi.it/Spazio_Filosofico/leparole/duemila/ascorn.htm

SUPERGA CINEMA

<http://www.supergacinema.it/rubriche/la-top-10/4854-top-10-titoli-di-testa.html>

YOUTUBE – BROADCAST YOURSELF

<http://www.youtube.com/>

Siti Ufficiali

BIG FILM DESIGN (Randall Balsmeyer)

<http://www.bigfilmdesign.com/>

DR FILM DESIGN (Deborah Ross)

<http://www.drfilmdesign.com/>

FIG PRODUCTIONS (Richard Morrison)

<http://www.figproductions.com/>

IMAGINARY FORCES (Kyle Cooper)

<http://www.imaginaryforces.com/>

PROLOGUE FILMS (Kyle Cooper)

<http://www.prologuefilms.com/>

RIVER ROAD FILMS (Richie Adams)

<http://www.riverroadfilms.com>

SAUL BASS ON THE WEB (Brendan Waves)

<http://www.saulbass.net/>