

Prefazione

La teoria del film è pressoché contemporanea alle origini del medium stesso, sviluppatosi a fine Ottocento da progressi nella tecnica fotografica, nella meccanica e nell'ottica, come pure nella produzione scientifica di immagini in sequenza. Fin dall'inizio inventori, industriali, artisti e intellettuali si sono interrogati sull'essenza del cinema, sulla sua idoneità a speciali forme di rappresentazione e sullo status (ontologico, epistemologico) delle immagini riprese e riprodotte. Oltre alla sua specificità, anche l'importanza del cinema è stata costante oggetto di discussione, e le risposte potevano suonare sprezzanti («Il cinema? Un'invenzione senza futuro», Antoine Lumière), scettiche («Il regno delle ombre», Maksim Gorkij) o trionfaliste («L'esperanto dello sguardo», D. W. Griffith). I primi tentativi di confrontarsi con il film quale nuovo medium risalgono agli inizi del Novecento – fra coloro i cui approcci si sono guadagnati la definizione di «prime teorie del cinema» figurano per esempio Hugo Münsterberg o Vachel Lindsay. La teoria del film registra un primo apice negli anni Venti del secolo scorso, viene istituzionalizzata in area anglosassone e in Francia solo dopo la Seconda guerra mondiale e su più ampia scala negli anni Settanta.

La prima possibilità di impostare un'introduzione alla teoria del film – come storia delle teorie o dei paradigmi del film – è in tal modo già evidente. Ma vi sono anche altre maniere di classificare e ordinare sistematicamente le enunciazioni teoriche. Passeremo brevemente in rassegna almeno le più conosciute, per sviluppare poi

la nostra teoria, che di certo deve qualcosa a diverse scuole, e tuttavia se ne discosta in alcuni punti decisivi.

La distinzione fra teorie formalistiche e realistiche si è senza dubbio rivelata assai influente¹. Mentre le prime considerano il film come costruzione e rappresentazione, le seconde sottolineano che il film rende possibile intravedere una realtà non mediatica. I «formalisti» sottolineano inoltre l'artificialità del cinema, ossia la sua natura di artefatto, mentre i «realisti» rivolgono l'attenzione alla (semi-)trasparenza del medium filmico, che ci consente di essere testimoni apparentemente diretti. Secondo questa distinzione, Sergej Ejzenštejn, Rudolf Arnheim, i formalisti russi come pure i neoformalisti statunitensi propenderebbero per la «costruzione» artificiale, mentre la controparte si riunirebbe, sotto la bandiera di un «realismo» ontologico, intorno ad André Bazin e Siegfried Kracauer. Già da questo elenco risulta evidente come il dibattito si possa far risalire a un passato piuttosto remoto: almeno agli anni Venti del Novecento, quando gli interrogativi sui fondamenti e sull'essenza del medium filmico, come pure sulla dignità artistica del cinema, erano all'ordine del giorno di avanguardie del cinema e della comunicazione impegnate tanto nella teoria quanto nella prassi.

Un'altra distinzione assume come tratto decisivo la provenienza geografica. Si contrappongono così una linea teorica francofona, che da Jean Epstein attraverso André Bazin giunge fino a Gilles Deleuze, e una serie di formulazioni anglofone che va da Hugo Münsterberg a Noël Carroll – la teoria germanofona, almeno dopo la frattura nazionalsocialista, non ha più rivestito un ruolo degno di nota in questi dibattiti internazionali, laddove gli autori di lingua tedesca avevano inizialmente

¹ Questa opposizione si trova già in S. KRACAUER, *Teoria del film*, il Saggiatore, Milano 1962 [ed. or. *Theory of Film*, Oxford University Press, New York 1960]. Si veda anche D. ANDREW, *The Major Film Theories: An Introduction*, Oxford University Press, New York 1976.

trovato i loro autorevoli rappresentanti in Béla Balázs, Rudolf Arnheim, Siegfried Kracauer, Walter Benjamin e Bertolt Brecht. Seguendo una simile ripartizione nazionale si costruirebbe tuttavia, a scapito degli esiti di traduzione e trasformazione metanazionali, una coerenza esteriore, solo raramente corrispondente alla logica interna delle singole posizioni. Specificare la provenienza quale tratto distintivo sottolineerebbe la logica strategica e discorsiva di organi e istituzioni: non di rado le teorie del film si sono sviluppate nell'ambito di riviste quali «Cahiers du cinéma» e «Screen», di enti come la Cinémathèque française e il Museum of Modern Art, o ancora di istituti universitari. In una simile prospettiva si raccoglierebbero soprattutto traduzioni e trasposizioni, ma ancora una volta non sarebbe la teoria stessa a stabilire le regole, bensì degli indicatori esterni.

Accolgono a scopo polemico un ordinamento geografico i neoformalisti David Bordwell, Kristin Thompson e Noël Carroll, i quali, dal «cuore» profondo del Wisconsin (tutti e tre insegnano o hanno insegnato all'Università di Madison, uno dei principali centri della filologia statunitense) e nel solco della tradizione nazionale della filosofia analitica, contestano la maggior parte delle costruzioni di pensiero europee come «continental theory». Secondo la loro opinione, la teoria filmica del Vecchio Continente versa in uno stato deplorabile, poiché aderisce alla funesta banda dei quattro formata da Ferdinand de Saussure, Jacques Lacan, Louis Althusser e Roland Barthes. Con le iniziali dei loro nemici giurati, i padri fondatori del «Wisconsin Project» hanno coniato l'acronimo «SLAB» («pietrone, lastra»), con ciò stesso mettendo in rilievo uno dei paradigmi contro i quali erano scesi in campo. Nel gruppo s'individuano poi altre proposte, organizzate soprattutto secondo opposizioni categoriali del tipo normativo *versus* descrittivo, o critico *versus* affermativo.

Un'altra sistematizzazione corrente delle posizioni considera la teoria del film come una disciplina che non

si forma sul proprio oggetto, bensì utilizza costantemente altre teorie, veste insomma i panni altrui, e deve in apparenza il proprio successo a un opportunismo metodologico-modaiolo e all'arte dell'appropriazione. Tale formulazione evidenzia la sudditanza della teoria filmica dagli sviluppi delle scienze culturali e sociali dominanti, e sottolinea al contempo le relazioni interdisciplinari che contraddistinguono le scienze umane almeno a partire dagli anni Ottanta del Novecento. In questa prospettiva, le scuole sincroniche o diacroniche portano nomi come teoria femminista, semiotica o psicoanalitica². Una variante di questa classificazione vi aggiunge le posizioni delle discipline maggiori, distinguendo per esempio fra teorie psicologiche, sociologiche e di analisi testuale.

I più recenti tentativi di sistematizzare le teorie del film hanno abbandonato simili suddivisioni, spesso polemiche o normative, limitandosi a proporre ora il mero susseguirsi di singole posizioni³. Di conseguenza, o la teoria filmica pare progredire teleologicamente verso la perfezione – quindi ogni nuova teoria rappresenterebbe un miglioramento della vecchia – ovvero le formulazioni si avvicinano l'una all'altra come da una porta girevole, senza che le singole posizioni guadagnino in approfondimento o in prospettiva rispetto a determinati interrogativi. Nel primo caso le singole prospettive esistono soltanto l'una in rapporto all'altra, e soprattutto nel loro orientarsi verso un implicito punto di fuga; nel secondo le teorie si allineano fra loro senza presentare legami reciproci. Per ovviare a entrambi i problemi, abbiamo deciso di organizzare il nostro itinerario nella teoria filmica secondo una questione portante, onde evitare una successione incoerente, ma anche per aggirare il modello evolucionistico, il quale muove da un fine im-

² Cfr. J. FELIX (a cura di), *Moderne Film Theorie*, Bender, Mainz 2002.

³ Si veda F. CASETTI, *Teorie del cinema, 1945-1990*, Bompiani, Milano 1993, e R. STAM, *Teorie del film*, 2 voll., Audino, Roma 2005 [ed. or. *Film Theory: An Introduction*, Blackwell, Malden-Oxford 2000].

plicito secondo una logica retrospettiva. Scegliendo questo punto di vista, non solo interroghiamo le formulazioni esistenti, ma prendiamo a nostra volta posizione all'interno del campo scientifico.

Come si comporta il film rispetto al corpo (dello spettatore)? Formuleremo così la domanda-chiave di questa introduzione alla teoria del film, un interrogativo al quale hanno tentato in vario modo di rispondere gli autori classici come i più recenti, i testi canonici e quelli sconosciuti. Andrà chiarito caso per caso se la risposta a questa domanda si trovi implicitamente nel progetto teorico e si debba estrapolare innanzitutto da un'accurata lettura dei testi, oppure se vada esplicitamente formulata; tuttavia nessuna posizione teorica sul film e sul cinema può sfuggire a questa relazione, che ci fornirà inoltre la coerenza necessaria per tracciare una visione d'insieme che sia storica e sistematica. Qualunque modello di teoria del film concepisce *in nuce* (anche) il rapporto tra film e corpo, in modo ora normativo (manifestano spesso questa esigenza per esempio le formulazioni di André Bazin o di Siegfried Kracauer) ora descrittivo (perlomeno nel gesto retorico della stragrande maggioranza delle teorie odierne).

Questo motivo conduttore si ricollega alle ricerche storiche sul cinema delle origini, come pure sul cinema classico e post-classico, che si interrogavano sulla questione del dispositivo cinematografico, ossia dell'apparato o della sua classificazione. Ogni tipo di cinema (come ogni tipo di teoria filmica) formula e postula una sorta di posizione ideale di ricezione, un determinato rapporto (del corpo) dello spettatore con l'immagine (e dunque con il telo o con lo schermo)⁴, una modulazione dello spazio do-

⁴ Qui e nel secondo capitolo l'autore distingue fra il termine tedesco *Leinwand*, ossia il telo su cui si proietta il film, e *Bildschirm*, ossia lo schermo, sottolineando così la valenza «materica» del primo e quella metaforica del secondo termine [N.d.T.].

ve film e spettatore, ovvero cinema e corpo, si pongono in una relazione reciproca. Questa prospettiva considera del pari l'ordinamento architettonico dello (spazio dello) spettatore nella sala cinematografica, la successione temporale e la cornice sociale dell'andare al cinema, come pure l'immaginaria costruzione (dello spazio) del film, in *mise en scène*, montaggio e narrazione, le forme di produzione e le campagne promozionali. Infine verranno articolate anche, in modo teoreticamente rilevante, le relazioni fra corpi e cose all'interno del film stesso. Decisivo in tal senso è il rapporto fra il *diegetico* e il *non- o extra-diegetico*. Con il concetto di diegesi (dal greco *diégesis*, modo di raccontare, discussione), la narratologia distingue fra il mondo del racconto e tutto ciò che non gli appartiene. Così, per esempio, in un film una musica eseguita da un'orchestra (magari in una scena ambientata in un night club) è diegetica, mentre il sottofondo musicale di una scena romantica in riva al fiume si definisce come extra-diegetico. In un vistoso avvicinamento a un oggetto narrativamente importante, ma non motivato da un personaggio (come il disvelamento, alla fine di *Quarto potere*, che «Rosebud» è una slitta), il movimento della macchina da presa è extra-diegetico, mentre l'oggetto stesso è al contrario diegetico. Poiché lo spettatore in un certo senso si trova sempre sulla soglia tra l'universo filmico (la diegesi) e la propria realtà, questo concetto assumerà nelle pagine che seguono una posizione centrale⁵.