

## Introduzione

La mela è una di quelle «incredibili mele e pere dipinte da Cézanne» che Woody Allen, in *Manhattan*<sup>1</sup>, mette tra le dieci cose per le quali vale la pena di vivere. L'accendino è quello di *Delitto per delitto*<sup>2</sup>: secondo gli esperti un Ronson, modello Adonis, personalizzato. A metterli assieme, la mela di Cézanne e l'accendino di Hitchcock, è stato Godard, in *Histoire(s) du cinéma*<sup>3</sup>. E questo per dirci che sono ben pochi quelli che conservano memoria della mela di Cézanne in confronto a quanti ricordano l'accendino di *Delitto per delitto*. Da qui prende le mosse questo libro, dedicato alle cose che vediamo nei film e ai film come luoghi in cui gli oggetti quotidiani sono diventati, almeno nel nostro immaginario, quello che sono<sup>4</sup>. Non solo di caffettiere, panchine e spremiagrumi si tratta, ma anche di una goccia di pioggia su una foglia, della fiamma di un fuoco acceso in riva al mare, di un fossile incastonato in una roccia...

Solitamente i libri di cinema parlano di autori, di attori, di generi; oppure di cinematografie nazionali, aspetti tecnici, economici, sociologici. Le storie generali, poi, parlano di tutti questi argomenti insieme. Il presente volume tratta, invece, di cose. Non le cose che accadono. Quelle, i teorici della narrazione le chiamano *eventi*. Piuttosto le cose che *ci sono*, che *esistono*: quelle che nell'analisi della narrazione si chiamano *esistenti*<sup>5</sup>. Ma *esistenti* sono sia i personaggi sia tutto quello che si trova nell'ambiente in cui essi agiscono. Questo libro si occupa di cose che si trovano nel mondo in cui si svolgono le storie, cose con le quali i personaggi entrano in contatto e cose che in vario modo entrano nelle storie. Gli eventi,

<sup>1</sup> *Manhattan* (Usa 1979) di Woody Allen.

<sup>2</sup> *Strangers on a Train* (Usa 1951) di Alfred Hitchcock (in Italia noto anche come *L'altro uomo*).

<sup>3</sup> *Histoire(s) du cinéma* (Fr. 1988-98). Per la versione in italiano del video si veda GODARD 2010; si veda inoltre ID. 1998.

<sup>4</sup> Ho qui parafrasato il sottotitolo del celebre *Fenomenologia del tostapane* (MOLOTCH 2005).

<sup>5</sup> Per la definizione dei fattori strutturali della narrazione ho seguito le trattazioni di CHATMAN 1981 e CASETTI e DI CHIO 1990.

che hanno conseguenze sugli esistenti, producono trasformazioni. Eventi, esistenti (personaggi e cose), trasformazioni sono i fattori strutturali della narrazione. Tra questi, gli *esistenti-cose*, di cui questo libro si occupa, sono i piú trascurati, relegati sullo sfondo a tutto vantaggio dei personaggi.

Esistenti-cose sono tanto gli elementi del mondo naturale quanto gli artefatti di varia origine che entrano in gioco nella vita dei personaggi, nelle azioni che essi compiono o negli eventi che subiscono. Non sempre le distinzioni sono nette. Pensiamo all'osso scarnificato con il quale un primate, nell'introduzione di *2001: Odissea nello spazio*<sup>6</sup> di Stanley Kubrick, infierisce su un

<sup>6</sup> *2001: A Space Odyssey* (Gb. 1968), di Stanley Kubrick.

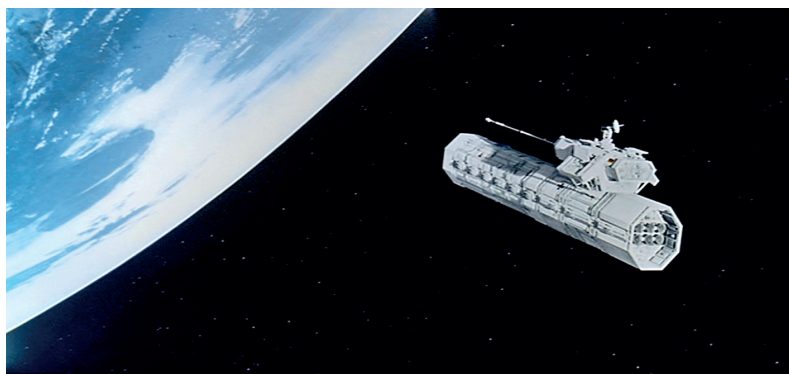
Figure 1-4.

*2001: Odissea nello spazio* (*2001: A Space Odyssey*), Stanley Kubrick, 1968.



altro animale: per il fatto di essere impugnato in un certo modo e finalizzato a dare la morte, l'osso *subisce* e, insieme, *produce* una trasformazione. La metamorfosi dell'osso (cosa naturale) in arma prima e, infine, in un veicolo spaziale (artefatto), dilatata dal *ralenti* e dalle note di *Sul bel Danubio blu* di Johann Strauss jr., è una delle piú grandi invenzioni della storia del cinema e ci offre, come meglio non si potrebbe, il senso della distinzione tra cosa-naturale e cosa-artefatta, ma anche della derivazione dell'una dall'altra (figg. 1-4).

Il mondo delle storie (l'universo diegetico) è «ammobiliato» tanto da artefatti (manufatti) quanto da elementi naturali: gli uni e gli altri entrano nella narrazione in base a una scelta di colui che Christian Metz chiamava il *grand imagier*, termine che potremmo rendere in



italiano come il grande venditore di immagini<sup>7</sup>. È, tuttavia, possibile un'altra distinzione: quella tra oggetto e cosa, proposta da Remo Bodei. In un libro dedicato alla *vita delle cose* il filosofo italiano capovolge la prospettiva narratologica e decide di mantenere le persone sullo sfondo e di occuparsi delle cose intese come oggetti *materiali* «elaborati, costruiti o inventati dagli uomini lavorando elementi grezzi forniti dalla natura secondo specifici modelli, tecniche e tradizioni culturali». Essi vanno tenuti distinti, secondo Bodei, dalle merci in quanto valori d'uso e di scambio o in quanto *status symbols* e vanno considerati nella fase in cui «investiti di affetti, concetti e simboli che individui, società e storia vi proiettano» mutano il loro *status* e conoscono una vera e propria transustanziazione<sup>8</sup>.

Questo libro non propone una teoria degli oggetti. Più semplicemente si occupa del ruolo delle cose nella costituzione dell'universo filmico e nella formazione del nostro immaginario cinematografico. Un ampio capitolo sviluppa il rapporto fra elementi naturali ed elementi costitutivi del linguaggio cinematografico (II. *Terra, acqua, aria, fuoco: natura e artefatti*); un altro riguarda i dispositivi implicati nei meccanismi della visione (IV. *Finestre, specchi, occhiali e altri dispositivi ottici*). La relazione tra corpo e oggetto nella rappresentazione cinematografica è trattata nel quinto, *Metamorfosi di oggetti e di corpi*, dedicato a statue, marionette e automi.

Questo libro non è una storia del cinema in dieci, venti o cento oggetti, anche se si pone il problema della relazione tra sistema degli oggetti e storia del cinema e dei differenti rapporti che si stabiliscono tra personaggi e oggetti in diversi assetti dei modi di rappresentazione. Tre sono i momenti esemplari della storia del cinema presi in esame in un ampio capitolo (*Oggetti in prospettiva*). Prima di tutto, il cinema delle origini dominato dal treno e dall'immaginario ferroviario. Successivamente, l'età delle avanguardie (*Gli oggetti in rivolta*), esaminata in parallelo con la grande stagione del cinema burlesque americano: da una parte l'*empatia sovversiva* di Charlie Chaplin e l'*impassibilità perturbante* di Buster Keaton; dall'altra gli oggetti dada-surrealisti di Picabia e Clair, di Buñuel e Dalí e gli oggetti che Èjzenštejn accumula nelle stanze del Palazzo d'Inverno (*La fontana di Duchamp e l'appartamento della zarina*). Infine, sarà la volta del cinema italiano negli anni Sessanta e Settanta, che coincidono con

<sup>7</sup> METZ 1972, p. 52.

<sup>8</sup> BODEI 2009, p. 22.

l'affermazione internazionale del nostro design: un'occasione per delineare un'interpretazione del cinema come design (*Filmare il design / progettare il set*).

Il volume si conclude con una serie di materiali per un dizionario degli oggetti nel cinema. La scelta è caduta su un numero limitato di oggetti, per mostrare in funzione metodo di ricerca e modelli d'interpretazione proposti nei capitoli precedenti. Le voci alfabetiche integrano i numerosi esempi disseminati lungo tutto il libro. Gli oggetti scelti sono comuni oggetti quotidiani, la cui trattazione ha lo scopo di aggiornare repertori già esistenti (particolarmente fiorenti in rete, anche grazie alla facilità con cui possono essere offerte contestualmente le esemplificazioni). Nella redazione di queste voci, come del resto nelle altre parti del libro, pur facendo i dovuti riferimenti teorici e metodologici a vari ambiti disciplinari, si è cercato di evitare che la prospettiva teorica prendesse il sopravvento e diventasse autoreferenziale, lasciando il più possibile la parola all'esperienza delle cose viste nei film e alla memoria che lo spettatore ne conserva<sup>9</sup>.

<sup>9</sup> I titoli dei film citati nel testo sono, normalmente, quelli dell'edizione italiana, quando questa esiste, mentre ho preferito riportare in nota titolo originale, nazionalità e il nome del regista, quando non sia già citato nel testo. In pochi casi ho invertito l'ordine, quando il titolo originale è più noto di quello italiano, spesso depistante o incongruo. Nel caso di citazioni di testi stranieri di cui non esista una versione italiana, la traduzione, salvo diversa indicazione, è mia. Le citazioni da dialoghi di film utilizzano in genere la versione del doppiaggio italiano.