

Le finzioni del linguaggio cinematografico

ROBERTA MARASCO

Summary – THE FICTIONS OF CINEMATOGRAPHIC LANGUAGE. Cinematographic language leads to his own form of narration through the combination of pieces inclined to the concreteness of reality, which the spectator organizes in terms of temporal, spacial and causal relations. This process involves conceptual forms, related and submitted to individual experiences, definable fictions, in adlerian terms. Analogies between the conditions imposed during the vision of a film and early childhood, support the bound among film fictions and the individual life-plan.

Keywords: FICTIONS, FILM NARRATION, LIFE-STYLE

I. *Le forme concettuali finzionali dell'universo filmico*

Parlare di finzione a proposito del cinema non sarà certo una grande novità. Ma il discorso cambia se le finzioni in questione si collocano all'interno dei contorni definiti da Vaihinger e Adler.

Il linguaggio cinematografico si fa racconto attraverso la giustapposizione di frammenti di realtà o, per meglio dire, di frammenti che tendono verso la concretezza del reale. Lo spettatore si trova dunque nella condizione di dover superare la singolarità di ogni inquadratura, di ogni brano sonoro, per poterli comporre in un'unità dotata di un suo sviluppo e di un suo significato complessivo. Per poter organizzare il materiale percettivo che gli viene proposto, lo spettatore ricorre a forme concettuali che, in un processo di continue modifiche e aggiustamenti, gli consentono di collocare ogni elemento all'interno di uno schema più o meno omogeneo di riferimento. L'atto della visione è, quindi, un processo soggettivo di astrazione dal reale, che consente di dare corpo alla *finzione* – in termini adleriani – filmica.

Citando Adler si può affermare che, durante la lettura di un film, «la memoria appercettiva cade in potere della finzione dominante» (1, p. 52), nella misura in cui il materiale visivo e sonoro che si sussegue sullo schermo viene letto *come se* appartenesse effettivamente al reale. Esso viene, dunque, riorganizzato sulla base di rapporti che non sono esplicitati dal testo filmico, ma che lo spettatore può dedur-

re, prima che dalla padronanza del linguaggio e delle convenzioni cinematografiche, dalla propria esperienza e dal proprio “stile di vita”. «Il meccanismo del pensiero – scrive Vaihinger – consiste propriamente nel fatto di possedere il suo fine nel rendere possibili le mediazioni delle sensazioni, vale a dire, nel facilitarne l’uso» (9, p. 77). I legami che apportano concretezza e spessore all’universo filmico non sono altro che finzioni create dalla mente dello spettatore; sono concetti che, «intesi come punti di transizione, si identificano con cerniere, che chiudono la combinazione delle sensazioni» (9, p. 106).

Il valore *analogico* di tali strutture concettuali deriva primariamente dal fatto che «con le nostre percezioni, non siamo capaci di registrare dei fatti, ma solo immagini soggettive, riflessi del mondo che ci circonda» (3, p. 17). Il modello di lettura dello spettatore cinematografico è, dunque, inversamente simmetrico rispetto, per esempio, al comportamento dell’agorafobico che, quando «evita una strada perché sente il suolo scuotersi sotto i piedi, avrà le medesime reazioni di fronte ad un fenomeno reale dello stesso tipo» (3, p. 18). In modo analogo, infatti, lo spettatore attribuisce alla finzione relazioni e caratteri desunti dalle esperienze reali.

II. *La finzione temporale*

Tali analogie agiscono su differenti livelli. Si pensi, innanzitutto, alla temporalità del racconto filmico. Il linguaggio cinematografico non dispone di una combinazione di tempi grammaticali paragonabile a quella verbale, né di quegli elementi deittici che caratterizzano il testo letterario precisandone i riferimenti temporali. La visione di alcune inquadrature isolate dal resto del film non è sufficiente per stabilire se si tratti di un *flashback* o addirittura di un sogno. L’immagine cinematografica possiede un’unica modalità temporale per la quale si può parlare di apparente presente o, come fece Pasolini, di *presente storico* [7]. La disposizione delle immagini lungo l’asse del tempo è quindi deducibile solo dal loro accostamento e dalla loro correlazione.

La prima finzione messa in atto dal dispositivo cinematografico è dunque quella della *continuità* temporale – e spaziale – che è una conseguenza di quella che Bettetini definisce «l’attuazione di una temporalità definita, ottenuta attraverso la presentificazione di durate diverse» (5, p. 22). Ogni inquadratura viene collocata all’interno di un *continuum* spazio-temporale che non ha che un riscontro parziale, nella sua durata e profondità (intesa non solo nel suo significato letterale, riferita cioè allo spazio, ma anche, per estensione, al tempo) con quanto viene rappresentato sullo schermo. Le porzioni di tempo rappresentate vengono recepite come consecutive o come oggetto di anacronie o sfasature temporali a seconda delle indicazioni contenute nella narrazione, ma anche in conseguenza del fatto che lo spettatore le legge *come se* appartenessero realmente al loro universo diegetico,

ossia a quello della storia raccontata. Un universo diegetico al quale, per analogia, è lecito applicare le medesime leggi che regolano lo sviluppo della realtà sensibile. Una tra le tante conseguenze di quanto detto finora è il fatto che il lasso di tempo intercorso tra due scene separate da un'ellissi appaia tanto più lungo quanto più lontani sono gli spazi nei quali si svolgono le rispettive azioni.

III. *L'effetto di causalità*

Un'altra finzione messa in atto dalla lettura di un testo filmico è quella della *causalità*; «nella misura in cui ho sempre notato che ogni fenomeno è preceduto e seguito da altri, sono allora giustificato se formo, analogicamente, la conseguenza che anche in questo specifico fenomeno, che è presente, si debba statuire l'occorrenza di questo caso. Il fatto che io chiami *questo rapporto* della immutabile successione dei fenomeni "causa ed effetto" e che lo appercepisca con la categoria della causalità, rientra nel caso di una finzione analogica» (9, p. 43).

Così l'atto stesso del montaggio cinematografico può dare luogo ad una relazione causale che, anche in assenza di indicazioni narrative in tal senso, condiziona la lettura delle immagini. Il caso più frequente è quello del campo controcampo, o raccordo di sguardo, che alterna l'immagine di colui che guarda a quella dell'oggetto dello sguardo. L'effetto di causalità di una simile successione è attribuito alle immagini interamente dallo spettatore ed è indipendente dalla effettiva prossimità dei due spazi al momento delle riprese. Si pensi al cosiddetto "effetto Kulesov", ossia all'esperimento tentato dal regista sovietico negli anni venti, che accostò al primo piano impassibile di un attore dapprima l'inquadratura di un piatto di minestra, poi quella di una bara e infine l'immagine di una bambina che giocava con un orsacchiotto. Il pubblico al momento della visione attribuì a quel medesimo primo piano espressioni e reazioni di volta in volta differenti (pensosità, afflizione, sorriso sereno) a seconda dell'immagine alla quale era accostato [8].

IV. *L'impressione di realtà*

Un'altra finzione riguarda più da vicino il rapporto dello spettatore con il testo filmico e, più precisamente, l'*identificazione primaria*. In contrapposizione con l'*identificazione secondaria*, che riguarda l'immedesimazione con i personaggi, l'identificazione primaria definisce quel processo per il quale l'occhio dello spettatore si identifica con l'obiettivo della macchina da presa [4].

Lo spettatore non è solo partecipe della visione, ma ne è prima di tutto soggetto privilegiato, nella misura in cui tale visione è organizzata in funzione di un punto preciso e centrale che è quello del suo occhio, in modo analogo alle modalità di

costruzione dell'immagine definite in campo pittorico dalla prospettiva quattrocentesca. Tale processo è evidentemente alla base di tutta una serie di finzioni che regolano la percezione delle immagini. Lo spettatore reagisce, infatti, *come se* egli fosse effettivamente presente alla scena, *come se* l'azione si svolgesse proprio nel momento in cui lui la vede, *come se* gli eventi accadessero improvvisamente ed in modo spontaneo.

A differenza di quanto avviene seguendo uno spettacolo teatrale, lo spettatore ha l'impressione di trovarsi all'interno dello spazio rappresentato. Tra le cause di questa illusione di realtà sono da citare almeno la riproduzione del movimento, la ricchezza percettiva di quanto viene rappresentato, la compresenza di immagini e suoni e, soprattutto, la *durata* della rappresentazione, unico elemento del linguaggio filmico a non essere riprodotto, ma a *riprodursi* esso stesso all'atto della proiezione; uno scorrere concreto del tempo e che in quanto tale, fatta eccezione per eventuali alterazioni meccaniche quali il *ralenti* o il fermo immagine, non è distinguibile dallo scorrere del tempo nella sala. Come scrive Bettetini, «il film è *tempo in atto*» (5, p. 21).

Le finzioni messe in atto dal linguaggio cinematografico sono molte ed è impossibile elencarle tutte. Tra di esse vi è il caso delle immagini di un film in “bianco e nero”, nelle quali lo spettatore tende comunque a leggere anche i colori *come se* si trattasse di immagini tratte dal reale; vi è la questione riguardante il sonoro di un film, il quale proviene interamente da un'unica fonte (gli altoparlanti ai lati dello schermo), ma viene recepito *come se* si trattasse di fonti diversamente localizzate. Anche i limiti di un'inquadratura entrano a far parte della finzione, poiché lo spettatore colloca le immagini all'interno di uno spazio più ampio di quello rappresentato e non percepisce tali limiti come assoluti. All'interno di tale tipo di finzione vi sono alcune occorrenze particolari, come la messa in scena della parte per il tutto, nel caso del primo piano (analogamente a quanto avviene nel linguaggio verbale con la sineddoche) e del concreto per l'astratto (metonimia), quando viene esteso il campo semantico dell'oggetto rappresentato. Infine, si può ricordare la particolarità della lettura delle didascalie di un film muto, nelle quali il linguaggio scritto assume un valore sonoro.

V. *Caratteristiche delle finzioni cinematografiche*

La lettura di un testo filmico è, dunque, segnata dalla messa in atto di determinate forme del pensiero che presentano caratteristiche tali da poterle ricondurre al concetto di finzione definito da Vaihinger. Si tratta, infatti, di forme concettuali di carattere analogico, che nascono dalla necessità di conoscere ed interpretare tutta una serie di stimoli esterni (il film). Sono finzioni a carattere soggettivo, poiché la lettura del film è, come si è detto, condizionata dal riferimento alle esperienze in-

dividuali e alla percezione della realtà sensibile e dei rapporti in essa presenti. Le finzioni, oltre ad avere una finalità ben precisa, consentono anche allo spettatore di leggere il testo filmico con il minimo dispendio di forze, di «eseguire l'operazione richiesta con la maggiore rapidità e la maggiore opportunità possibile» (9, pp. 106-107). Una conseguenza – e una dimostrazione – di ciò viene dal fatto che lo spettatore, posto di fronte ad un film “non narrativo”, ha comunque la tendenza a rintracciare in esso relazioni temporali e causali, fino a ricostruire la finzione e con essa l'istanza narrativa, che si rivela essere condizione indispensabile alla lettura delle immagini.

Un'ulteriore caratteristica delle finzioni, ossia il loro carattere di contraddizione con la realtà sensibile, obbliga a fare alcune considerazioni. Le finzioni cinematografiche, infatti, non sono in se stesse contraddittorie; è più esatto affermare che esse «contraddicono solo la realtà data, nel senso che si allontanano da essa, senza essere in se stesse contraddittorie» (9, p. 30). Esse, dunque, rientrano nel caso specifico delle *semifinzioni*, ossia «sostituiscono un *pensato* a un *dato*» (9, p. 86).

VI. *L'esperienza della visione e la definizione del Sé*

Sulla base di quanto detto finora è possibile parlare delle finzioni filmiche con riferimento al ruolo che esse assumono nella teoria di Adler. Si considerino innanzitutto le condizioni imposte allo spettatore durante la visione di un film. Egli si trova immerso nella semioscurità e costretto ad una sorta di immobilità. Tutto questo, oltre a determinare una situazione di impotenza rispetto al rappresentato, rimanda almeno in parte al periodo della prima infanzia.

Un'analogia tra le modalità di attuazione del dispositivo cinematografico e la fase dell'infanzia durante la quale avviene la costituzione del Sé era del resto già stata individuata [4], ricollegandosi alla *fase dello specchio* teorizzata da Lacan [6], nella quale il processo di identificazione si attua a partire da un'esperienza visiva e lo specchio (come lo schermo) isola l'oggetto dalla realtà circostante proponendolo come *oggetto totale*. Tale analogia trova un'ulteriore conferma se ad essa si affianca il carattere finzionale dell'esperienza filmica.

Quanto Adler scrive a proposito della fase del risveglio del mondo soggettivo, della formazione del Sé, può essere riferito anche all'esperienza spettatoriale. Come del bambino anche dello spettatore si può affermare che la «sua impotenza e la sua incertezza l'obbligano a vagliare un grande numero di possibilità, ad accumulare esperienze, a edificare e a perfezionare la sua memoria» (1, p. 51). Come il bambino, anche lo spettatore senza la finzione «si troverebbe completamente disarmato in mezzo alle infinite impressioni che lo assalgono da tutte le parti, abbandonato a se stesso, senza consiglio di sorta, senza alcuna direzione» (*Ivi*). La

visione cinematografica, dunque, si propone anche come messa in atto da parte del soggetto di meccanismi relativi al riconoscimento e alla definizione della propria identità, tramite l'identificazione all'immagine altrui [6], il ruolo svolto dall'immaginario e da forme concettuali finzionali [1, 9].

La finzione cinematografica media l'esperienza (sensoriale ed emotiva) del rapportarsi con il testo filmico; attraverso di essa lo spettatore dà concretezza e profondità (nei limiti consentitigli dalla strutturazione più o meno spiazzante del testo) all'universo filmico. Tale universo si presenta come una sorta di messa in atto della finzione che regola lo stile di vita di ognuno; esso assolve, sia pure indirettamente, le funzioni di previsione e prefigurazione e interagisce con la volontà di potenza dell'individuo.

Una funzione di pianificazione è del resto attribuita da Adler anche al sogno, ed è noto il ruolo giocato dalle componenti oniriche nel dispositivo cinematografico. Come «il fondamento del sogno è *una particolare presa di posizione nei confronti della vita*» (2, p. 99), così la visione del film concretizza, in virtù dell'impressione di realtà caratteristica del mezzo cinematografico, aspetti differenti del nostro modo di rapportarci alla realtà. Le finzioni infantili e le finzioni cinematografiche, pur nella loro diversità, sono dunque accomunate dal fatto che rispondono entrambe allo scopo di interagire con il materiale percettivo al quale è sottoposto il soggetto. Sono entrambe forme di rappresentazione volte alla pianificazione, al controllo e al superamento di una condizione di inferiorità, con una dinamica psichica identica a quella descritta da Adler per l'allucinazione: «tormentato dal sentimento d'inferiorità, il soggetto cerca appassionatamente una linea d'orientamento, e ricorre all'astrazione, all'analogia con i tesori dell'esperienza, all'anticipazione e ad una rappresentazione fittizia, più vicina possibile alla percezione sensibile, per ipostatizzare la direzione trovata» (1, p. 75). Tale descrizione, che sembra ripercorrere le tappe fin qui indicate a proposito della lettura di un film, rafforza ulteriormente il legame tra visione cinematografica e finzione soggettiva.

VII. Conclusioni

Il dispositivo cinematografico sottopone lo spettatore alla ricezione di un materiale estremamente denso dal punto di vista percettivo. La lettura di un film è dunque vincolata alla creazione di una serie di forme concettuali che, in un processo di astrazione e di messa in rapporto con la esperienze soggettive ed il "piano di vita" individuale, sono definibili come *finzioni* o, seguendo Vaihinger [9], come *semifinzioni*. È all'interno di un simile universo finzionale che i fatti narrati si concretizzano e si dispongono "in profondità" nello spazio e nel tempo. Tale universo nasce in una situazione di impotenza e semiimmobilità e soggiace alle medesime leggi che regolano l'affermarsi dello "stile di vita". La presa di posizione

nei confronti del reale deriva, infatti, non già da fatti oggettivi ed acquisiti, ma dall'atteggiamento e dall'*opinione*, o «immagine che l'individuo si è fatta del mondo e che determina il suo pensiero, la sua affettività, la sua volontà e le sue azioni» (3, p. 26). Le possibilità di lettura ed interpretazione del film discendono, dunque, da un modello relazionale che non ha che un parziale riscontro con quanto rappresentato sullo schermo.

Bibliografia

1. ADLER, A. (1912), *Über der Nervösen Charakter*, tr. it. *Il temperamento nervoso*, Astrolabio, Roma 1971.
2. ADLER, A. (1927), *Menschenkenntnis*, tr. it. *La conoscenza dell'uomo nella Psicologia Individuale*, Newton Compton, Roma 1994.
3. ADLER, A. (1933), *Der Sinn des Lebens*, tr. it. *Il senso della vita*, De Agostini, Novara 1990.
4. BAUDRY, J. L. (1978), *L'Effet-cinéma*, Albatros, Parigi.
5. BETTETINI, G. (1979), *Tempo del senso*, Bompiani, Milano 1994.
6. LACAN, J. (1937), The Looking-glass Phase, *The International Journal of Psychoanalysis*, XXVIII: 78.
7. PASOLINI, P. P. (1972), *Empirismo eretico*, Garzanti, Milano.
8. PUDOVKIN, V. (1974), *La settima arte*, raccolta antologica a cura di BARBARO, U., Editori Riuniti, Roma.
9. VAIHINGER, H. (1911), *Die Philosophie des Als Ob*, tr. it. *La filosofia del "come se"*, Ubaldini, Roma 1967.

Roberta Marasco
Via Cesare Correnti, 6
I-20123 Milano