

Jacques Aumont Alain Bergala
Michel Marie Marc Vernet

ESTETICA
DEL FILM



Titolo originale: *Esthétique du film*

Traduzione dal francese di Dario Buzzolan

© 1994 Editions Nathan, Paris

© 1998 Lindau s.r.l.
corso Re Umberto 37 - 10128 Torino

Terza edizione: febbraio 2009
ISBN 978-88-7180-702-7

AVVERTENZA DEL TRADUTTORE

I film stranieri sono citati con il titolo italiano in corsivo seguito dall'originale tra parentesi tonde. Dove non esista un'edizione italiana, il film è indicato dal titolo originale in corsivo accompagnato da una traduzione letterale tra parentesi quadre. I libri sono citati con il titolo – originale o tradotto – con cui vengono riportati nella bibliografia. I titoli non presenti in bibliografia sono citati in edizione originale, e vengono accompagnati da una traduzione letterale tra parentesi quadre soltanto quando ciò risulti utile a una migliore comprensione del testo.

Mise en scène, metteur en scène e réalisation, réalisateur sono stati tradotti indifferentemente con «regia» e «regista», facendo seguire al termine italiano l'originale francese tra parentesi tonde.

ESTETICA
DEL FILM

Introduzione

1. Tipologia degli scritti sul cinema

L'editoria francese pubblica ogni anno un centinaio di libri dedicati al cinema. Un catalogo generale (supplemento al n. 16 di «Cinéma d'Aujourd'hui», primavera 1980) si intitola per l'appunto *Le Cinéma en 100.000 pages*. Si contano più di dieci periodici mensili (critica cinematografica, riviste tecniche, biografie di autori ecc.). L'appassionato non sa più dove accatastare riviste e libri, il neofita non sa che cosa scegliere.

Al fine di collocare con precisione il profilo di questo manuale, tenteremo di tracciare una breve tipologia degli scritti sul cinema. Essi possono globalmente essere divisi in tre gruppi di ampiezza molto differente: le riviste e i libri «per il grande pubblico», le opere per «cinefili», infine gli scritti estetici e teorici. Queste categorie non sono rigorosamente stagne: un libro per cinefili può raggiungere un pubblico vasto pur possedendo un innegabile valore teorico; un caso, questo, evidentemente eccezionale, e che riguarda per lo più libri di storia del cinema, ad esempio quelli di Georges Sadoul.

Com'è del tutto logico, l'editoria cinematografica riproduce, al proprio specifico livello, le categorie del pubblico dei film. Ciò che caratterizza la situazione francese è l'ampiezza del secondo settore, destinato ai cinefili.

Il termine «cinefilo» compare sotto la penna di Ricciotto Canudo all'inizio degli anni '20: esso designa l'appassionato esperto di cinema. Vi sono diverse generazioni di cinefili, con le loro riviste e i loro autori pre-

diletti. La cinefilia ha conosciuto uno sviluppo considerevole in Francia nel dopoguerra (1945). Essa si esercita attraverso le riviste specializzate, le attività dei numerosi cineclub, l'assiduità alle programmazioni «d'essai», la frequentazione rituale di una cineteca ecc. Il «cinefilo» costituisce un tipo sociale che caratterizza la vita culturale francese in ragione del particolare contesto culturale costituito dalla ricchezza dell'offerta parigina di film; in particolare: lo si riconosce facilmente dai comportamenti mimetici; si organizza in clan, non si siede mai al fondo di una sala cinematografica, sviluppa in ogni circostanza un discorso appassionato sui suoi film prediletti...

È bene distinguere questa accezione restrittiva del «cinefilo» nel suo aspetto maniacale dall'appassionato di cinema propriamente detto.

1.1. Le pubblicazioni «per il grande pubblico»

Sono evidentemente le più numerose e quelle che raggiungono le più alte tirature. Tranne rare eccezioni, sono dedicate agli attori, il che costituisce il versante «editoriale» dello «star-system». Citiamo una rivista caratteristica di questo genere, «Première». Le pubblicazioni periodiche erano molto più numerose prima della guerra: il titolo più celebre era «Ciné-Monde». Un'altra categoria numericamente rilevante è praticamente scomparsa, quella dei «film raccontati». La concorrenza dei feuilleton televisivi è stata loro fatale. Essi sono però stati sostituiti dall'«Avant-Scène Cinéma», versione più seria dei «film raccontati».

Più di 30 titoli usciti nel 1980 sono monografie di autori: tra essi, tre nuove opere su Marilyn Monroe e tre su John Wayne. Le memorie di attori proliferano, e così pure i ricordi di determinati cineasti celebri.

Infine, tra queste grandi tirature, ci sono gli annuari e i cataloghi che vengono offerti come strenne e i lussuosi album dedicati a case di produzione americane o a generi, il film «noir», la commedia musicale, il western. Questi ultimi titoli sono per lo più adattamenti o traduzioni di libri americani. Dedicano grande spazio all'iconografia, al punto che il testo ha solo più un ruolo di complemento alle belle foto.

Se si considera l'approccio critico o teorico come una certa «messa a distanza» dell'oggetto di studio, risulta chiaro che il discorso sviluppato in questo settore non ne mostra alcuno. È l'ambito in cui trionfano l'effusione deliberatamente cieca, l'adesione totale e mistificata, il discorso amoroso.

Fintantoché lo statuto culturale del cinema continuerà a riposare su una certa illegittimità, questo discorso troverà occasione di eserci-

tarsi. È necessario tenerne conto, dal momento che esso costituisce quantitativamente l'essenziale delle opere dedicate al cinema e, proprio per questo, provoca un effetto di normalità. Visto che l'oggetto è frivolo, sembra normale che il discorso a esso rivolto appartenga alla chiacchiera.

1.2. *Le opere per cinefili*

A trionfare in questa categoria non è più l'attore ma il regista (*réalisateur de films*). In essa si possono scorgere gli sforzi degli animatori di cineclub e dei critici specialisti: per provare che il cinema non era un semplice svago, bisognava dargli degli autori, dei creatori d'opere. Collezioni di monografie testimoniano di questa riuscita promozione dell'autore-regista (*auteur-réalisateur*): così Seghers ha pubblicato 80 titoli, da Georges Méliès a Marcel Pagnol, nella sua collana «Cinéma d'Aujourd'hui». Altri editori hanno poi seguito le sue orme.

Il libro-intervista rappresenta un secondo tipo di approccio all'autore: in essi un critico interroga a lungo un creatore sulle sue motivazioni. L'esempio canonico resta *Il cinema secondo Hitchcock* di François Truffaut.

In questa categoria figurano anche gli studi sui generi più approfonditi degli album citati precedentemente, gli studi su cinematografie nazionali e le storie del cinema. Il prototipo è *Trente ans de cinéma américain*, di Coursodon e Tavernier.

Come è facile constatare, la critica cinematografica applica al proprio ambito gli approcci tradizionali della letteratura: studio dei grandi autori, dei generi dal punto di vista della storia delle opere. Ora l'approccio ai film richiede strumenti di analisi senz'altro differenti dalle opere letterarie, e studiare i film attraverso i riassunti delle sceneggiature deriva da una semplificazione tanto temibile quanto difficile da evitare nel momento in cui si affrontano vasti insiemi.

Si deve inoltre aggiungere che il discorso cinefilico si esercita essenzialmente nelle riviste mensili: i libri ne costituiscono soltanto una ridotta appendice, al contrario della categoria precedente che occupa gran parte del terreno editoriale.

1.3. *Gli scritti teorici ed estetici*

Questo terzo settore è evidentemente il più ridotto. Esso non è tuttavia nuovo e conosce determinati momenti di notevole espansione, legati ai casi della ricerca sul cinema.

Per limitarci a due periodi recenti e francesi, la creazione dell'Institut de Filmologie alla Sorbona dopo la liberazione ha reso possibile, intorno a una rivista, la pubblicazione di diversi saggi importanti: *L'Univers filmique*, di Etienne Souriau, e *l'Essai sur les principes d'une philosophie du cinéma* di G. Cohen-Séat; tra il 1965 e il 1970 la penetrazione della semiologia del cinema nella Ecole des Hautes Etudes e dell'analisi strutturale del film nel Centre National de la Recherche Scientifique hanno condotto alla pubblicazione dei lavori di C. Metz, di R. Bellour e di tutta la corrente che a essi si rifà.

Questo settore è spesso molto più sviluppato all'estero. I classici della teoria del film sono russi (*Poetika Kino*, testi di Kulešov e Ejzenštejn), ungheresi (*Il film*, di Béla Balázs), tedeschi (i libri di Arnheim e Kracauer). La più importante storia delle teorie cinematografiche è italiana (Guido Aristarco).

Se le opere teoriche conoscono da una decina di anni un innegabile ritorno, nello stesso tempo si è fortemente ridotta una categoria di opere numerose negli anni '50 e '60: si tratta dei manuali di introduzione all'estetica e al linguaggio del cinema. Questi due fenomeni, evidentemente, non sono estranei l'uno all'altro. In sostanza, quei manuali postulavano l'esistenza di un linguaggio cinematografico (torneremo dettagliatamente su questa questione nel cap. IV) e, riprendendo il lessico professionale della realizzazione dei film, stilavano una nomenclatura dei principali mezzi espressivi che apparivano caratterizzare il cinema: scala dei piani, inquadratura, figure del montaggio ecc. Lo studio propriamente detto di queste figure si limitava molto spesso, dopo un sommario tentativo di definizione, all'elencazione dei numerosi esempi accumulati attraverso la sistematica visione di film.

Lo sviluppo delle ricerche specializzate nel corso di questi ultimi anni ha certamente ostacolato l'aggiornamento di questi manuali, dal momento che esse ne discutevano i fondamenti teorici.

Non è infatti più possibile porre il problema del linguaggio cinematografico evitando le analisi di ispirazione semio-linguistica, interrogarsi sui fenomeni di identificazione nel cinema senza una necessaria deviazione sul versante della teoria psicanalitica, studiare il racconto filmico ignorando del tutto i lavori narratologici dedicati ai testi letterari ecc.

Tentare un bilancio didattico di queste differenti strade non era impresa da poco: è la scommessa di questo manuale. Ma prima di

entrare nel vivo del soggetto, è necessario affrontare alcuni preamboli teorici e metodologici.

2. *Teorie del cinema ed estetica del cinema*

La teoria del cinema è spesso assimilata all'approccio estetico. Questi due termini non individuano gli stessi ambiti ed è utile distinguerli.

La teoria del cinema è inoltre oggetto, fin dalle sue origini, di una polemica concernente la pertinenza degli approcci non specificamente cinematografici, tratti da discipline esterne al suo campo (la linguistica, la psicanalisi, l'economia politica, la teoria delle ideologie, l'iconologia ecc., per citare le discipline che hanno dato luogo a dibattiti teorici importanti nel corso di questi ultimi anni).

L'illegittimità culturale del cinema provoca all'interno stesso delle posizioni teoriche un eccesso di sciovinismo, che postula che la teoria del film non può se non provenire dal film stesso, e che le teorie esterne non possono se non chiarire aspetti secondari del cinema (che non gli sono essenziali). Questa particolare valorizzazione di una specificità cinematografica continua a esercitare un grande peso sui percorsi teorici: essa contribuisce a prolungare l'isolamento degli studi cinematografici, e proprio per questo ne impedisce il progresso.

Postulare che una teoria del film non possa essere che intrinseca, significa ostacolare la possibilità di sviluppo di ipotesi la cui fecondità va messa alla prova dell'analisi; significa altresì non tenere conto del fatto che il film è, come dimostreremo, il luogo di incontro tra il cinema e molti altri elementi che non hanno nulla di propriamente cinematografico.

2.1. *Una teoria «indigena»*

Esiste una tradizione interna alla teoria del cinema chiamata talvolta «teoria indigena». Essa risulta dalla teorizzazione cumulativa delle osservazioni più pertinenti della critica filmica quando questa è praticata con una certa finezza: il miglior esempio di questa teoria specifica resta ancora oggi il libro di André Bazin, *Che cosa è il cinema?*

Inversamente, *l'Esthétique et psychologie du cinéma*, di Jean Mitry, indiscutibile classico della teoria francese del cinema, prova attraverso la molteplicità e la diversità dei suoi riferimenti teorici esterni al mero campo del cinema che una tale estetica non potrebbe costituirsi

senza gli apporti della logica, della psicologia della percezione, della teoria delle arti ecc.

2.2. *Una teoria descrittiva*

Una teoria è un procedimento che consiste nell'elaborazione di concetti in grado di analizzare un oggetto. Il termine ha tuttavia delle risonanze normative che conviene dissipare. Una teoria del cinema, nel senso che a essa viene qui dato, non concerne un insieme di *regole* secondo le quali bisognerebbe realizzare i film. Al contrario, questa teoria è descrittiva: essa si sforza di dar conto dei fenomeni osservabili in determinati film, così come può prendere in considerazione casi di figure non ancora attuate in opere concrete, creando dei modelli formali.

2.3. *Teoria del cinema ed estetica*

Nella misura in cui il cinema è suscettibile di approcci molto diversi, non vi può essere *una* teoria del cinema, ma al contrario *delle* teorie del cinema, corrispondenti a ciascuno di questi approcci.

Una di esse deriva da un approccio estetico. L'estetica consiste nella riflessione sui fenomeni di significazione considerati come fenomeni artistici. L'estetica del cinema è dunque lo studio del cinema in quanto arte, lo studio dei film in quanto messaggi artistici. Essa sottintende una concezione del «bello», e dunque del gusto e del piacere dello spettatore come del teorico. Essa dipende dall'estetica generale, disciplina filosofica che riguarda l'insieme delle arti.

L'estetica del cinema presenta due aspetti: un versante generale, che prende in considerazione l'effetto estetico proprio del cinema, e un versante specifico incentrato sull'analisi delle opere particolari: è l'analisi dei film, o la critica nel senso pieno del termine, così come esso viene utilizzato nelle arti plastiche e in musicologia.

2.4. *Teoria del cinema e pratica tecnica*

Come abbiamo indicato nel paragrafo 1.3., le opere di introduzione al linguaggio cinematografico prendevano a prestito un gran numero di termini dal lessico dei tecnici del film.

Il compito di un percorso teorico è di studiare sistematicamente queste nozioni definite nel campo della pratica tecnica. La categoria dei registi (*réalisateurs*) e dei tecnici è stata infatti portata a coniare, ogni volta che ciò appariva necessario, un certo numero di parole

finalizzate a descrivere la loro pratica. La maggior parte di queste nozioni non hanno una base molto rigorosa, il loro senso può variare considerevolmente a seconda delle epoche, dei paesi e delle pratiche proprie degli ambienti produttivi. Esse sono state trasferite dal campo della realizzazione a quello della ricezione dei film da parte dei giornalisti e dei critici senza che le conseguenze di questo trasferimento venissero analizzate. Può accadere che delle categorie tecniche mascherino la realtà di funzionamento dei processi di significazione: è il caso della distinzione suono *in*/suono *off*, sulla quale torneremo più avanti (cap. I).

Esaminando sistematicamente questi termini, la teoria del cinema si sforza di dare loro uno statuto di *concetto* di analisi: i capitoli di questo manuale hanno come oggetto quello di fare il punto, in una prospettiva sintetica e didattica, sui diversi tentativi di esame teorico di nozioni empiriche, come le nozioni di campo o di piano, tratte dal vocabolario dei tecnici, la nozione di identificazione tratta dal vocabolario della critica ecc.

2.5. *Le teorie del cinema*

Non si può procedere alla definizione di una teoria del cinema partendo dall'oggetto stesso. Più precisamente, l'essenziale di un procedimento teorico è di costituire il proprio oggetto, di elaborare una serie di concetti che non coincidono con l'esistenza empirica dei fenomeni ma si sforzano al contrario di chiarirla.

Il termine «cinema», nel suo uso tradizionale, individua una serie di fenomeni distinti che derivano ciascuno da un approccio teorico specifico.

Esso rimanda a un'istituzione in senso giuridico-ideologico, a un'industria, a una produzione significativa ed estetica, a un insieme di pratiche di consumo, per limitarci ad alcuni aspetti essenziali.

Queste diverse accezioni del termine derivano dunque da approcci teorici particolari; approcci che intrattengono rapporti di prossimità diseguale a ciò che si può considerare come il «nucleo specifico» del fenomeno cinema. Questa specificità resta sempre illusoria, e riposa su atteggiamenti promozionali ed elitari. Il film in quanto unità economica nell'industria dello spettacolo non è meno specifico del film considerato come opera d'arte: ciò che varia nelle diverse funzioni dell'oggetto è il grado di specificità cinematografica (per la distinzione specifico/non specifico, cfr. il cap. IV).

Molti di questi approcci teorici derivano da discipline costituite del tutto esternamente alla mera teoria «indigena» del cinema. Così l'industria del cinema, il modo di produzione finanziario e il modo di circolazione dei film dipendono dalla teoria economica, che certamente esiste nel campo extracinematografico. È probabile che la teoria del cinema nel senso più ristretto del termine non abbia da offrire che una parte alquanto esigua di concetti specifici, mentre la teoria economica generale ne fornisce l'essenziale o, quanto meno, le grandi categorie concettuali di base.

Lo stesso vale per la sociologia del cinema: un simile percorso deve evidentemente tenere conto di una serie di acquisizioni ottenute dalla sociologia su oggetti culturali vicini, come la fotografia, il mercato dell'arte ecc. Il recente saggio di Pierre Sorlin, *Sociologia del cinema*, mostra la fecondità di una tale strategia attraverso gli apporti dei lavori di Pierre Bourdieu, che esso integra.

Questo manuale non tratta dunque direttamente aspetti economici e aspetti sociologici della teoria del film.

I quattro grandi capitoli che lo compongono possono essere considerati come i settori principali dell'estetica del film, almeno quale essa si è sviluppata negli ultimi due decenni in Francia.

I primi due capitoli, «Il film come rappresentazione visuale e sonora» e «Il montaggio», riprendono, alla luce dell'evoluzione recente della teoria, i contenuti tradizionali delle opere di introduzione all'estetica del film, lo spazio nel cinema, la profondità di campo, la nozione di piano, il ruolo del suono, e dedicano una lunga trattazione alla questione del montaggio tanto nei suoi aspetti tecnici, quanto in quelli estetici e ideologici.

Il terzo capitolo compie una panoramica completa sugli aspetti narrativi del film. Partendo dalle acquisizioni della narratologia letteraria, in particolare dai lavori di Gérard Genette e Claude Brémont, esso definisce il cinema narrativo e analizza le sue componenti attraverso lo statuto della finzione nel cinema, del suo rapporto con la narrazione e la storia. Esso si accosta da una nuova angolazione alla nozione tradizionale di personaggio, al problema del «realismo» e del verosimile, e fa il punto sull'impressione di realtà al cinema.

Il quarto capitolo è dedicato a un esame storico della nozione di «linguaggio cinematografico» sin dalle sue origini e attraverso le sue diverse accezioni. Esso si sforza di fornire una sintesi chiara del modo in cui la teoria del film considera attualmente questo concetto a parti-

re dai lavori di Christian Metz. Inoltre, la nozione di linguaggio viene confrontata al procedimento dell'analisi testuale del film, descritto tanto nella sua portata teorica quanto nelle sue aporie.

Il quinto capitolo esamina innanzi tutto la concezione che le teorie classiche sviluppavano a proposito dello spettatore cinematografico attraverso i meccanismi psicologici della comprensione del film e della proiezione immaginaria. Esso affronta poi la complessa questione dell'identificazione nel cinema e, al fine di chiarirne i meccanismi, ricorda ciò che la teoria psicanalitica intende per identificazione. Questa sintesi didattica di tesi freudiane è apparsa indispensabile in ragione delle difficoltà intrinseche alle definizioni dei meccanismi di identificazione primaria e secondaria nel cinema.