

Che cos'è un "bel" film? Alcune risposte ad una domanda impossibile

Luciano Mariani

info@cinemafocus.eu

© 2025 by [Luciano Mariani](#), licensed under [CC BY-NC-SA 4.0](#)

Introduzione

Cerchiamo di spiegare il paradosso nel titolo di questo lavoro. Come si possono fornire delle risposte ad una domanda "impossibile"?

Cos'è un "bel" film? è di fatto, intuitivamente, una domanda che non ammette risposte chiare ed esaustive, poichè il concetto di "bellezza" è intrinsecamente legato alla percezione e al giudizio di chi guarda, dunque un'idea totalmente soggettiva. *"Beauty is in the eye of the beholder"*, recita un proverbio inglese, traducibile come "La bellezza sta negli occhi di chi guarda", per cui ciò che è "bello" per una persona può non esserlo affatto per qualcun altro. *"Al cinema, il film è sempre lo stesso. Sei tu che sei diverso"*: questa scritta compare all'ingresso del Museo Interattivo del Cinema di Milano, con il corollario che ci sono tanti giudizi sullo stesso film quanti sono gli spettatori. Dunque, che senso ha chiedersi che cosa sia un "bel film"?

"Mi è piaciuto molto. E' proprio un bel film." - "Non mi è piaciuto per niente. Un film orrendo."

Questi due giudizi estremi formulati da persone diverse nei confronti dello stesso film meritano di essere esaminati più da vicino, poichè fanno riferimento a ordini di fattori molto diversi.

Nella *Prima parte* di questo lavoro partiremo dai gradi di "piacere" che un film può offrire come indicatori delle *reazioni personali* che esso provoca nel singolo spettatore - focalizzeremo dunque il "gusto" individuale. Ma se "i gusti non si discutono", come verrebbe subito da dire, è interessante esplorare cosa si annidi sotto e dietro l'etichetta molto ambigua del "gusto": scopriremo così, da un lato, il "bagaglio individuale" di conoscenze, competenze, convinzioni, valori, motivazioni con cui ogni singolo spettatore affronta la visione di un film, e dall'altro, i contesti e le situazioni in cui avviene questa visione, cioè il suo carattere *sociale*. Questo ci porterà a considerare i *fattori* che condizionano l'approccio personale ad un film (e la sua valutazione): le *motivazioni* dietro la scelta di un certo film, l'*uso* che ogni spettatore fa delle informazioni trasmesse dal film, e le corrispondenti *aspettative* che vengono generate. Vedremo così come lo stesso film possa essere vissuto e "goduto" in molti modi diversi da spettatori diversi.

Nella *Seconda parte* torneremo alla formula del "bel film". Un "bel" film rimanda a qualità possedute o meno dal film, qualità che possono essere descritte cercando di identificare dei *criteri* di giudizio, ad esempio l'originalità della storia, la coerenza della narrazione, la capacità di emozionare o di far riflettere. Criteri di questo tipo possono essere utilizzati per *argomentare* il valore di un film, cioè

per confrontare e discutere con strumenti di carattere "normativo" i diversi giudizi che si possono dare sullo stesso film: non si tratta, evidentemente, di formulare un giudizio oggettivo e definitivo, quanto piuttosto di arricchire l'analisi di un film con una discussione che, anche se non destinata a produrre un'unanimità di vedute, può dimostrarsi molto fruttuosa per gli elementi che permette di mettere in luce.

Infine, nella *Terza parte*, ci chiederemo quali siano i *meccanismi mentali* che ci fanno piacere o meno un film, partendo dal fatto che, in quanto spettatori, siamo portati ad attribuire alle immagini e ai suoni (e quindi, al regista) delle *intenzioni* più o meno esplicite e consapevoli. I film possono essere molto diversi a seconda dei significati e delle emozioni che sembrano voler trasmettere, e lo spettatore gioca un ruolo attivo nell'interpretare i modi in cui il cinema, attraverso i suoi "linguaggi" (diretti o indiretti, come le analogie e le metafore) stimolano la sua mente, il suo cuore e, in definitiva, tutto il suo corpo.

Queste tre prospettive (le *differenze individuali* di cui sono portatori i singoli spettatori, i *criteri di analisi* di un film e i *meccanismi mentali* attraverso cui gli spettatori attribuiscono un certo valore alle immagini e ai suoni) non sono in antitesi tra loro, ed anzi possono interagire in modo positivo, permettendoci di arricchire le nostre esperienze di visione con una varietà di elementi che, se non ci porteranno a dare una risposta univoca e universalmente accettabile alla domanda "impossibile" *Cos'è un "bel" film?*, ci offriranno molti spunti di riflessione per *comprendere* i fattori in gioco e, volendo, anche per *argomentare* le nostre opinioni, al di là di affermazioni superficiali su ciò che ci è piaciuto o meno, con un grado maggiore di oggettività e di consapevolezza.

"Occorre saper apprezzare ciò che non ci piace" scrisse il compositore francese Gabriel Fauré (Nota 1), e questa sua affermazione può diventare la guida del percorso che ci apprestiamo a compiere: se è importante capire perchè ci piace qualcosa, ancora più produttivo è fare lo sforzo di capire ciò che *non* incontra il nostro gusto - perchè *apprezzare* un film, al di là delle nostre reazioni più istintive ed "epidermiche", arricchisce la nostra esperienza di spettatori, di cittadini, di esseri umani.

"Assoggettare il gusto del cinema a criteri scientifici-oggettivi o trasformare la critica in scienza irrefutabile, è come cercare la formula chimica dell'amore o il sesso degli angeli: impossibile e non necessariamente desiderabile" (Nota 2)

Dunque, cercare di *capire* senza pretendere di *spiegare* (o, peggio, di giudicare senza appello ...).

Parte prima: Cosa nascondono i "gusti" individuali?

1. Il "bagaglio personale" di ogni spettatore e le aspettative individuali

Ogni spettatore si avvicina ad ogni esperienza di vita, compresa dunque l'esperienza della visione di un film, con un bagaglio personale fatto, da un lato, di conoscenze, esperienze, competenze, e dall'altro, di convinzioni, atteggiamenti, valori, motivazioni. Al cinema, questo bagaglio personale è fatto di

- *conoscenze*: sia ciò che si sa già rispetto al singolo film (ad esempio, per aver visto delle pubblicità o dei trailer o per aver letto o ascoltato delle notizie o delle recensioni), sia ciò che si sa rispetto al cinema in generale (ad esempio, chi è il regista, chi sono gli attori/le attrici, a che "genere" il film sembra appartenere, a quali altri film si può ricollegare ...);

- *competenze*: il grado delle proprie capacità critiche, la misura in cui si sa comprendere vari aspetti del "testo" filmico (ad esempio, saper interpretare certe scelte fatte nel film riguardo ai movimenti della macchina da presa, al montaggio, all'uso del colore o della musica ...);
- *convinzioni, atteggiamenti, valori*: ciò che si pensa di e come si giudica un film (ad esempio, in base all'opinione che si ha delle posizioni politiche del regista, dei temi trattati, dell'influenza che il film può avere sugli spettatori ...);
- *motivazioni*: i bisogni che il film può soddisfare, le gratificazioni che può offrire, e in ultima analisi i motivi per cui si sceglie un certo film e dunque gli usi diversi che si possono fare dello stesso.

Questo insieme di fattori condiziona il modo in cui ci si avvicina alla visione, determinando le aspettative al riguardo di un film. Le aspettative sono un elemento cruciale, poichè creano il "terreno" in base al quale, all'inizio, durante ma soprattutto al termine della visione, si giudicherà il significato e il valore del film per se stessi: quanto il film ha soddisfatto i miei bisogni (cognitivi ed affettivi)? Mi sento gratificato o frustrato? Il film ha risposto ai motivi per cui l'ho scelto e all'uso che ne ho inteso fare? Sono domande che il più delle volte uno spettatore non si fa consapevolmente (quanti spettatori entrano in un multisala senza nemmeno aver deciso che film sceglieranno?), ma che agiscono in profondità nell'esperienza della visione, e che spesso riaffiorano nei commenti e nelle discussioni dopo la visione: Mi aspettavo ... e invece ... Mi ha lasciato indifferente ... E' proprio quello che ci si può aspettare da questo regista ... E sempre in base alle aspettative si possono spiegare le reazioni di spettatori diversi rispetto allo stesso film.

Nei confronti di *Leoni per agnelli* (il cui titolo è stato inteso come una metafora per descrivere polemicamente il concetto di eroici soldati agli ordini di comandanti inetti) è possibile sentir dire: E' un film con Tom Cruise ... E' un film di Robert Redford ... E' un bel film di guerra ... E' un film della tipica tradizione "liberal" americana ... E' un'altra prova superba di Meryl Streep ... Mi ha emozionato ... Mi ha fatto riflettere sull'eterna questione della guerra ... Chiaramente, chi fa queste affermazioni dimostra di possedere (o meno) certe conoscenze e competenze, di valutare (positivamente o meno) i valori espressi dal film, di sentirsi (o meno) gratificato dall'uso che le/gli è stato possibile fare del film: sono comunque affermazioni che rimandano alle aspettative e al "bagaglio personale" di ogni singolo spettatore.



Leoni per agnelli/*Lions for lambs* (Robert Redford, USA 2007)

Approfondiremo l'analisi dei fattori che possono indurre uno spettatore a scegliere, ad interpretare e ad apprezzare un certo film nella Sezione 3. Ma prima è necessario completare la nostra introduzione alle aspettative *individuali* con un doveroso richiamo agli aspetti *sociali* dell'esperienza della visione di un film.

2. L'aspetto sociale: le situazioni e i contesti della visione

Nonostante il proliferare delle piattaforme di *streaming*, che permettono una visione "casalinga" dei film, l'esperienza della visione in una sala cinematografica rimane l'esperienza più autenticamente vicina allo spirito con il cui il cinema è nato e si è sviluppato nel corso della sua storia. La visione di un film in una sala è stata per lungo tempo l'unico modo di fruire di questo mezzo di comunicazione, che si è pertanto configurato subito come esperienza, oltre che *individuale* (su cui abbiamo riflettuto nella sezione precedente), anche *sociale*: condividere con altri spettatori la visione di un film costituisce tuttora un fattore importante, che condiziona sia le nostre aspettative, sia il modo in cui percepiamo e interpretiamo ciò che vediamo e sentiamo, sia il nostro giudizio finale sul film. Il pubblico di una sala cinematografica reagisce alla visione non solo come somma delle reazioni di tutti i singoli spettatori, ma anche come "corpo sociale" che manifesta in vari modi le sue risposte cognitive e, soprattutto, emotive: ad esempio, con una risata collettiva di fronte ad un episodio comico, con un sussulto di fronte ad una svolta drammatica della storia, e perfino con un silenzio quasi "innaturale" di fronte a momenti di suspense che tengono "con il fiato sospeso". Sentire gli altri che ridono (o che piangono!), che commentano, che trattengono il fiato, ci induce a provare le stesse sensazioni o ad accentuare quello che già proviamo. Quando i fratelli Lumière presentarono uno dei primi loro filmati ad un pubblico pagante, *L'arrivo di un treno alla stazione di La Ciotat*, gli spettatori furono terrorizzati dall'avvicinarsi del treno sullo schermo, e qualcuno cercò persino di mettersi in salvo ... tale era l'impatto del nuovo mezzo visivo su una platea ancora "vergine". Con il tempo gli spettatori si sono abituati a ben altro, ma quando Hitchcock mostrò, nella famosissima scena della doccia in *Psycho*, il brutale assassinio della protagonista, gli spettatori sobbalzarono sulle poltrone con grida terrorizzate, che amplificavano i suoni agghiaccianti della sequenza e la corrispondente colonna sonora di Bernard Herrmann - un esempio classico di fusione tra l'*input* audiovisivo fornito dallo schermo e l'*output* della comunità di spettatori che reagiva quasi "all'unisono" di fronte a questi stimoli straordinari. Le reazioni di chi è seduto accanto a noi sono dunque fondamentali perchè condizionano le nostre stesse reazioni.



L'arrivée d'un train en gare de La Ciotat

(Lumière Brothers, France 1896)



Psycho/Psycho

(Alfred Hitchcock, USA 1960)

Sappiamo anche come gli stessi gusti personali siano condizionati dai pareri delle persone che ci sono vicine: ad esempio, possiamo tendere ad amare un film che è piaciuto al nostro partner, e il confronto e la discussione con altri, in particolare con persone che stimiamo, possono illuminarci sul valore di un certo film, o possono anche farci cambiare idea. I gusti individuali, insomma, si formano anche tramite la condivisione di esperienze con altri. Allo stesso tempo, questi gusti personali possono anche non coincidere con le opinioni dei gruppi di cui facciamo parte: a tutti è capitato di constatare un divario tra le idee che esprimiamo liberamente in gruppo di amici, e quelle che ci si aspetta da noi, ad esempio, da parte dei nostri insegnanti o di altre figure più o meno "istituzionali". Più in generale, comunque, i gusti personali sono un forte fattore di coesione all'interno di un gruppo: possiamo così sentire di appartenere ad un certo gruppo perchè amiamo un certo tipo di film (ma

anche il contrario: amiamo un certo tipo di film perchè apparteniamo ad un certo gruppo ...).

Proprio il confronto con altri sullo stesso film può darci la misura delle differenze personali e, quindi, della *relatività* dei giudizi e delle opinioni. E' sempre interessante e istruttivo capire perchè un certo film è piaciuto o meno, quali argomenti vengono portati a difesa del proprio giudizio, e quali reazioni ha provocato in spettatori diversi. Se una persona ci dice che un certo film l'ha fatta riflettere, o l'ha commossa, o l'ha resa felice, e che quindi per lei è "un bel film", quando per noi lo stesso film è stato semplicemente di una noia mortale, dobbiamo probabilmente arrenderci all'idea che il rapporto film/spettatore può declinarsi in tanti modi differenti. Inoltre, dobbiamo tenere presente che, se un film non ci è piaciuto, abbiamo la tendenza ad attribuire al film stesso la ragione di questo "fallimento" (e non al nostro personalissimo bagaglio culturale e psicologico): la teoria delle attribuzioni causali, infatti, spiega come gli esseri umani tendano ad attribuire la ragione di un proprio "fallimento" a cause esterne piuttosto che a se stessi (e, a specchio, ad attribuire a se stessi la ragione di un proprio successo) (Nota 3). Ma può succedere anche il contrario: di fronte ad un film che non è stato di nostro gradimento, possiamo magari attribuirgli qualche lato positivo giusto per giustificare la nostra esperienza (cioè per diminuire la sensazione negativa di aver sbagliato a scegliere o di aver sprecato il proprio tempo e i propri soldi - proteggendo, tra l'altro, in questo modo anche la propria autostima).

Anche la situazione in cui ci troviamo quando decidiamo di vedere un film condiziona le nostre scelte al riguardo: non a caso i siti, i *blog*, le *chat*, i *podcast* su Internet sono pieni di consigli e suggerimenti per la scelta di un film a seconda, per esempio, della stagione, dell'ora del giorno, delle persone con cui si decide di guardare il film, dell'occasione particolare che stiamo vivendo, e di mille altri fattori contestuali: così ad ogni film vengono associate "etichette" (*tags*) che identificano il film "giusto" per una serata romantica, per un incontro galante, per una festa di compleanno ... e il film più "adatto" ad essere visto da soli, in coppia, con un gruppo di amici, insieme ai bambini ... quando si è stanchi, felici, tristi, ansiosi ... Questo sistema di "etichettatura" (*tagging*) permette nel contempo di creare liste di film per ogni occasione: abbiamo così "i 10 film da vedere a Natale", "i 20 film da non mancare durante il *lockdown* pandemico", "i 15 migliori film da vedere con il vostro cane" ... e così via. Le informazioni raccolte dalle piattaforme di *streaming* circa le nostre scelte vengono poi elaborate da appositi algoritmi che ci suggeriscono ulteriori film da vedere, nella presunzione che se avete amato un film di tipo X probabilmente amerete anche un film di tipo Y ... Dunque l'aspetto *sociale* dell'esperienza della visione rimane importante, non solo per la visione in una sala cinematografica (la grande maggioranza degli spettatori va al cinema insieme a parenti o amici), ma anche per quella visione "domestica", apparentemente "privata", costituita dal noleggio o dall'acquisto di *film* in *streaming*.



8 film che ti migliorano la vita (scopri come)
- da YouTube



Top 10 FILM che NON DOVRESTE vedere DA
SOLI! - da YouTube

I fattori contestuali che ci fanno piacere (o meno) un film possono poi cambiare nel tempo: non è infrequente scoprire che un film che a suo tempo abbiamo adorato ci risulta noioso o insignificante qualche anno dopo (o il contrario). In questo caso, possiamo anche cadere nella tentazione di credere che sia il film ad essere cambiato, e non noi. Certamente l'enorme disponibilità di prodotti audiovisivi che caratterizza le nostre società multimediali/digitali ci induce a "fare esperienze" di cose nuove e, col tempo, questo influisce sulla formazione e il cambiamento dei nostri gusti - che sono così in costante evoluzione. Questa evoluzione viene accelerata dai veloci progressi tecnologici (e culturali), al punto che se un tempo, e fino a non molti decenni fa, le generazioni di spettatori cambiavano ogni venticinque anni, oggi cinque anni, e forse meno, sono sufficienti per identificare sempre nuove tendenze, nuovi valori, nuovi "gusti".

3. I fattori che condizionano l'approccio personale ad un film (e la sua valutazione)

Riprendiamo quanto già citato nella Sezione 1, ossia le *motivazioni* che spingono una persona a scegliere un certo film, l'*uso* che questa persona può effettivamente fare delle informazioni audiovisive trasmesse dal film, e la generazione di corrispondenti *aspettative*. Gli approcci individuali ad un singolo film, e al cinema come esperienza nel suo complesso, sono di moltissimi tipi, che qui riassumiamo, con due importanti considerazioni preliminari: che questi approcci non sono necessariamente consapevoli, e che ogni spettatore può mettere in campo più di un approccio simultaneamente (Nota 4).

L'evitamento della noia, il bisogno di evasione: è forse l'approccio più generico, e corrisponde senza dubbio ad una necessità comune. Strettamente correlata è la *ricerca di sensazioni*, che consente alle persone, attraverso l'accesso ad emozioni, di dimenticare le loro preoccupazioni quotidiane ricorrendo a *media* facilmente disponibili (non solo e forse non principalmente il cinema, ma anche la televisione e, sempre più, l'uso di Internet), e persino, oltre a questo, di evitare sentimenti negativi su se stessi accedendo a contenuti mediatici che consentono esperienze personali più positive. La ricerca di sensazioni può implicare la ricerca di eccitazione (ad esempio attraverso film violenti o erotici o horror), che, tuttavia, possono essere vissuti in modi diversi e a livelli diversi dalla stessa persona nel tempo: questo significa che ogni individuo cerca di raggiungere il proprio livello *ottimale* di eccitazione. Inoltre, i sentimenti negativi generati, ad esempio, da un film horror o di *suspense*, possono alla fine portare a emozioni positive una volta che gli eventi spaventosi lasciano il posto ad un lieto fine. Evitare la noia e cercare sollecitazioni emotive possono accompagnarsi ad uno o più degli altri approcci qui di seguito discussi.

Aspettarsi un arricchimento personale, un cambiamento: la *catarsi*, o l'esperienza di sensazioni negative, rimanda al fatto che provare dolore e sofferenza attraverso la mediazione di personaggi ed eventi cinematografici, ad esempio nel dramma e nel melodramma, può anche fornire sensazioni di sollievo mettendo lo spettatore in una posizione per affrontare meglio i propri problemi e le proprie difficoltà.

Concentrarsi sulla trama, sugli eventi, sui personaggi: è forse il livello più immediato di fruizione del prodotto "film", che a sua volta il cinema ha sempre sfruttato per "agganciare" i suoi spettatori e condurli, attraverso opportune svolte narrative e colpi di scena, verso un finale atteso (o inatteso).

Ricerca informazioni: la necessità di reperire informazioni ed elaborarle, attivando così riflessione e discussione, può essere correlata sia ad un uso *emotivo* (come la ricerca di sensazioni) sia ad un uso *cognitivo* (come l'evitamento della noia), e può portare a scegliere generi cinematografici come documentari, ma anche film biografici (*biopics*) e film che mescolano realtà e finzione (*docufiction*).

Le informazioni fornite dal film possono poi essere utilizzate in molti modi diversi, ad esempio da parte di spettatori particolarmente impegnati dal punto di vista politico, sociale, culturale.

"Spremere" significati possibili dal film, dare nuove interpretazioni: al di là della superficie della trama, lo spettatore può chiedersi come interpretare ciò che vede e sente, quali messaggi il film possa o voglia trasmettere - fino all'estremo di "far dire" al film qualche cosa che in realtà potrebbe essere la proiezione, da parte dello spettatore, di sue personali convinzioni, atteggiamenti, valori.

"Appropriarsi" del mondo che ruota attorno al film e condividerlo con altri: può essere un'estensione dell'approccio precedente. Spingendo ancora più in là il proprio ruolo di spettatore *attivo* (e non di semplice consumatore *passivo*), è possibile utilizzare tutti gli elementi del film (dalla trama ai personaggi, dalle scenografie alla colonna sonora, fino alle scelte tecniche e stilistiche) per manipolarli, creando nuove configurazioni di questi elementi, "giocando" con essi, anche per produrre nuovi contenuti, da condividere magari in rete con altri. I siti Internet dei *fan* di un certo film, di un attore, di un regista, di una saga o di un genere cinematografico pullulano, non solo di giudizi e opinioni personali, ma anche di nuovi contenuti multimediali creati sfruttando i materiali di partenza forniti dai film originali.

Dare sfogo alla propria cinefilia: questo è correlato all'approccio precedente, ma può assumere connotati diversi. A seconda delle proprie conoscenze e competenze, uno spettatore può analizzare un film per vari scopi, ad esempio, per fornire un giudizio critico più o meno motivato (alla ricerca magari di caratteri come l'originalità o l'autenticità), per collegare il film ad altri precedenti o ad altri film dello stesso regista, per inserirlo in una tendenza, una scuola di pensiero, o addirittura per collocare il film all'interno della storia del cinema e delle sue evoluzioni.

Apprezzare il film dal punto di vista estetico: può far parte dell'approccio precedente, ma in questo caso l'uso *artistico* dei film si basa sulla messa a fuoco, in particolare, degli elementi specifici del linguaggio filmico (come la messa in scena, i movimenti della macchina da presa, il montaggio, l'uso del colore o del suono) che producono il risultato finale.

Utilizzare l'esperienza del film per il suo valore sociale: come abbiamo già visto, l'esperienza della visione condivisa promuove il senso di *affiliazione*, che soddisfa la necessità di relazionarsi con gli altri, di condividere esperienze e, in generale, offre opportunità di esperienze interpersonali, come guardare film con gli amici, discuterne e far parte dei *social network*. Si noti che il motivo dell'affiliazione non si riferisce solo ai contatti con altre persone, ma anche con i personaggi di un film, sollevando così questioni importanti come l'identificazione con i personaggi (e le attrici/attori che li interpretano).

Gli esempi che seguono tendono a mettere in luce come uno spettatore possa essere motivato *contemporaneamente* da più approcci, utilizzando così l'*input* fornito da un film per più usi, anche diversi tra loro. E naturalmente, come abbiamo già sottolineato, lo stesso film può essere sfruttato in modi molto differenti da diversi spettatori.

4. Esempi dei molteplici livelli a cui può essere "letto" lo stesso film



La finestra sul cortile/*Rear window* (Alfred Hitchcock, USA 1954)

Un film come *La finestra sul cortile* può essere scelto ed utilizzato, innanzitutto, per soddisfare quella ricerca di sensazioni (come la *suspense*) di solito garantita dal genere *thriller*. In questo senso lo spettatore può concentrarsi essenzialmente sulla trama, sui personaggi, sui colpi di scena, seguendo così quell'itinerario di *coinvolgimento emotivo* che un maestro come Hitchcock sapeva mirabilmente manipolare. Ma il film può soddisfare anche le aspettative di chi sa di poter contare su un film di Hitchcock (avendone visti altri in precedenza) per ottenere una soddisfazione "garantita" dal nome; nella stessa direzione, il film può attirare per la prestazione di alcune famose "stelle" di Hollywood come James Stewart e Grace Kelly. Andando un po' più a fondo, uno spettatore appassionato di thriller può collegare questo particolare film ad altri dello stesso regista o dello stesso genere, istituendo più o meno consapevolmente dei collegamenti con le sue precedenti esperienze di visione. Altri spettatori ancora possono concentrarsi sugli aspetti stilistici e formali del film, prestando particolare attenzione ai modi magistrali in cui, ad esempio, la macchina da presa si muove dall'interno dell'appartamento in cui è confinato il protagonista verso l'esterno, con un movimento circolare che abbraccia tutti gli altri appartamenti che si affacciano sul cortile. Qualcuno, infine, potrebbe soffermarsi sul valore simbolico dello sguardo che il protagonista, anche per il tramite di un teleobiettivo, porta sui suoi vicini, con un coinvolgimento dello spettatore in questa attività "da voyeur" ... fino a fare considerazioni ancora più astratte sul ruolo che lo "sguardo" di un personaggio (e/o della macchina da presa e/o dello spettatore) gioca nel produrre e nel fruire di un film, anche nel corso della storia del cinema. Come si vede, è possibile utilizzare lo stesso film per gli usi più diversi, da quelli più superficiali a quelli più "teorici" e astratti, da parte di pubblici che comprendono, ad un estremo, spettatori interessati solo o principalmente a godersi un "bel" film di *suspense*, e all'altro estremo, spettatori che sanno e vogliono porsi criticamente, da cinefili incalliti, nei confronti di ciò che il film può offrire.



Apocalypse Now (Francis Ford Coppola, USA 1979)

Chi ama i film di guerra può sicuramente scegliere un film come *Apocalypse Now* e godersi lo spettacolo associato a questo genere di film - e non resterà deluso. Ma altre aspettative potrebbero essere legate al nome del regista, di cui uno spettatore può aver apprezzato sia i film precedenti (come *Il padrino* e *Il padrino - Parte II*) che quelli successivi, anche appartenenti a generi diversi (come, tra gli altri, *Cotton Club*, *Peggy Sue si è sposata* o *Dracula di Bram Stoker*). Anche gli interpreti possono essere una fonte di attrazione (per i *fan* di Marlon Brando in particolare, qui in una delle sue più intense interpretazioni). Trattandosi di un film ambientato durante la guerra nel Vietnam, alcuni spettatori potrebbero collegarlo con altri film sullo stesso argomento che hanno costellato la storia del cinema (spaziando anche tra generi molto diversi, da *Berretti verdi* con John Wayne a *M.A.S.H.* di Robert Altman, da *Tornando a casa* di Hal Ashby a *Platoon* e *Nato il 4 luglio* di Oliver Stone a *Full Metal Jacket* di Stanley Kubrick); chi è interessato ai risvolti storici e politici di questa guerra potrebbe usare questo film (anche) per riflettere sul trauma da essa provocato sulla società americana. Qualche spettatore potrebbe ricordare che il film si ispira ad un racconto (*Cuore di tenebra*) di Joseph Conrad; altri, scavando ancora più a fondo, potrebbero considerare il valore altamente simbolico della storia narrata, che si pone come riflessione sulla follia della guerra in generale (e sulle correlate follie della droga, della violenza, del sesso), considerando il viaggio lungo il fiume come allegoria di una discesa agli inferi della mente umana. Ma il film si presta altrettanto bene ad essere analizzato ed apprezzato per i suoi valori estetici e formali (ad esempio, la fotografia di Vittorio Storaro, con l'indimenticabile arrivo degli elicotteri sulle note della *Cavalcata delle Walkirie* di Richard Wagner). I cinefili più agguerriti potrebbero ricordare gli enormi problemi (finanziari, psicologici, e perfino climatici) affrontati da Coppola durante la realizzazione del film, o i vari documentari ad esso dedicati, o le varie versioni approntate dal regista nel corso degli anni, fino ai premi vinti (dagli Oscar alla Palma d'Oro a Cannes).



2001: Odissea nello spazio/2001: A space odyssey (Stanley Kubrick, GB 1968)

Anche un film complesso e sfaccettato come *2001: Odissea nello spazio* può essere fruito in modi molto diversi a seconda degli spettatori. Come film di fantascienza, è un film sicuramente avvincente e intrigante, e può dunque essere apprezzato pienamente da chi ama questo genere cinematografico. Ma il film ha rivoluzionato il genere anche dal punto di vista formale-stilistico, con un uso molto innovativo, tra l'altro, del montaggio, degli effetti speciali e della colonna sonora. Chi è attento a questo tipo di fattori non si dimenticherà facilmente l'ormai iconica sequenza in cui un osso, lanciato in aria da una scimmia nel prologo, si trasforma quasi magicamente in un'astronave in navigazione nello spazio; oppure la lunga sequenza verso la fine del film, in cui un vertiginoso intrecciarsi di effetti ottici (in un'epoca in cui la grafica computerizzata era ancora ai suoi esordi) accompagna il protagonista oltre i limiti dello spazio e del tempo; o ancora, lo straordinario "balletto cosmico" in cui la stazione spaziale sembra danzare sulle note del *Bel Danubio Blu* di Strauss ... E gli spettatori più informati sull'evoluzione dei formati cinematografici sapranno apprezzare la potenza della visione in sala con il grande formato 70 mm Superpanavision, all'epoca molto innovativo. Ma anche chi vorrebbe concentrarsi sulla trama, sugli eventi, sui personaggi viene ben presto sollecitato a porsi domande di fronte ad un susseguirsi di situazioni che, dal prologo iniziale ambientato in un'epoca pre-umana, con un salto di quattro milioni di anni si sposta in un tempo futuro (il 2001, allora ancora lontano rispetto all'anno di realizzazione del film, il 1968), per finire in un epilogo in cui l'astronauta sopravvissuto alla rivolta del computer di bordo si ritrova in una stanza settecentesca, ormai invecchiato ... per giungere infine a trasformarsi, a mo' di rinascita, in un feto che galleggia sopra l'immagine della Terra ... Inevitabile, dunque, almeno per molti spettatori, passare dal seguire semplicemente gli eventi della trama a chiedersi quali significati possano essere trasmessi da questa "odissea", che sembra concentrare in sé le mille domande che si pone l'uomo nei confronti della vita, del Tempo, dello Spazio e del suo destino nell'Universo: il film, insomma, si presta benissimo a "spremere" i significati che il regista ha voluto trasmettere in modo simbolico o metaforico. Certamente lo spettatore che possiede ulteriori informazioni sul film potrà esercitarsi meglio in questa attribuzione di significati e di valori: ad esempio, non è secondario sapere che il film è molto liberamente ispirato ad alcuni racconti di un famoso scrittore di fantascienza, Arthur C. Clarke; ed anche la conoscenza "cinefila" del mondo di Kubrick e dei suoi film (anteriori e posteriori a *2001*) può essere illuminante nell'apprezzare le scelte stilistiche di questo film, che più che alla narrazione di eventi sollecita il pubblico con una rappresentazione eminentemente visiva, tutta giocata sul potere delle immagini. E infine, lo spettatore più avvertito potrà riflettere sulle parole dello stesso Kubrick, che sembrano ben sintetizzare gli approcci diversi che gli spettatori possono adottare nei confronti dello stesso film: *"Ognuno è libero di speculare a suo gusto sul significato filosofico e allegorico del film. Io ho cercato di rappresentare un'esperienza visiva, che aggiri la comprensione per penetrare con il suo contenuto emotivo direttamente nell'inconscio."* (Nota 5)

Seconda parte: I criteri di valutazione di un film

1. La gamma dei possibili criteri, "ponte" tra oggettivo e soggettivo

Dopo aver discusso dei "gusti" individuali, e di ciò che si può intendere con l'etichetta piuttosto ambigua e polivalente di "gusto", cerchiamo ora di riflettere su una serie di criteri che possono essere utilizzati per valutare un film, e quindi per giustificare l'affermazione che si tratti di un "bel" film. Ancora una volta, come abbiamo ampiamente chiarito nell'Introduzione a questo lavoro, non può trattarsi di criteri che oggettivamente definiscono una volta per tutte il valore di un film, quanto piuttosto di elementi che possono essere adottati per capire perché un film possa essere giudicato in un certo modo, senza per questo darne una valutazione assoluta e definitiva. In altre parole, i criteri che discuteremo qui di seguito costituiscono un tentativo di giustificare le nostre scelte valutative tramite il ricorso ad elementi che facciano da "ponte" tra un'impossibile oggettività ("E' un bel film") e la soggettività più idiosincratICA ("Mi è piaciuto molto").

2. Il giudizio dei "critici" e le "classifiche" o "albi d'oro"

Uno dei criteri più facilmente utilizzabili per dare una valutazione di un film consiste nel considerare (ed accettare) i pareri forniti dalla critica cinematografica. Questo criterio si dimostra subito alquanto problematico, innanzitutto per la difficoltà di definire chi, oggi, possa essere considerato un "critico" e in base a quali fattori. Se un tempo la critica cinematografica poteva essere appannaggio quasi esclusivo di "esperti" professionisti, come i giornalisti che pubblicavano regolarmente recensioni su quotidiani e riviste, oggi, con l'esplosione delle forme di comunicazione nell'era del digitale e di Internet, la categoria dei "critici" si è ampliata a dismisura, fino a comprendere una gamma estesa e diversificata di persone che a vari livelli si occupano di cinema. Ad esempio,

- i critici "professionisti", spesso, tuttora, giornalisti specializzati nel settore, e che pubblicano le loro recensioni su giornali e riviste (in formato cartaceo e/o digitale);
- gli "accademici", insegnanti universitari di vari settori (non solo "cinema" in senso stretto, ma anche comunicazione, media, arti visive ...);
- le istituzioni specifiche come le Cineteche nazionali o locali;
- gli iscritti a siti Internet specializzati, come l'*International Movie Database* (IMDb), che hanno la possibilità di esprimere giudizi e valutazioni;
- e la miriade di siti, blog, chat, club e via dicendo, che, nati magari come luoghi relativamente "privati", si trasformano spesso in spazi virtuali per la condivisione di giudizi più o meno motivati o anche semplicemente di "piaceri" e "gusti" personali, anche dedicati in modo specifico ad un genere cinematografico, ad una serie televisiva, ad una saga come Star Wars o anche ad un solo film diventato ormai "di culto" per una cerchia più o meno ristretta o estesa di appassionati e fan.

E' evidente che, nel mare di informazioni della rete, queste diverse tipologie di "critici" svolgono ruoli molto diversi e, soprattutto, basano le loro valutazioni su un'enorme e indefinita gamma di "criteri", il più delle volte non esplicitati o dati per scontati. A maggior ragione diventa quindi importante, come stiamo appunto facendo, dichiarare in modo quanto più preciso e articolato possibile in che cosa consistano i possibili criteri alla base dei giudizi su un film - recuperando in tal modo non solo l'attendibilità dei "critici" ma anche il ruolo che essi possono svolgere ed il valore di tante valutazioni circolanti nell'universo in espansione della rete.

Forse il prodotto più evidente ed intrigante della presenza di tante e così diversificate "istanze critiche" sono le "classifiche" che vengono stilate in continuazione, o gli "albi d'oro" o, in termini più tecnici, i palmarès: molte delle categorie di critici che abbiamo citato si esercitano nella produzione, ad esempio, dei "10 migliori film dell'anno", dei "100 film più amati di sempre", e così via. Troviamo così classifiche "professionali" redatte da critici di riviste (spesso anche in competizione tra loro), da docenti universitari o da istituzioni, ma anche classifiche "amatoriali" redatte da persone che non hanno necessariamente un interesse economico o di altro tipo, come quelle dei lettori di una rivista, degli utenti di un sito, dei membri di una comunità virtuale o anche semplicemente da "Internauti" che si dilettono a diffondere in rete i loro gusti e le loro preferenze (per non parlare dell'impatto che, in questa stessa direzione, possono avere gli influencer anche in questo settore). A tutti questi "albi d'oro" si aggiungono poi classifiche di tipo più "quantitativo", basate ad esempio sul numero di premi ricevuti (gli Oscar, le Palme della Mostra del Cinema di Cannes, i Leoni del Festival di Venezia, gli Orsi di quello di Berlino o i Pardi del Festival di Locarno ...), o sulle cifre del mercato cinematografico (incassi al botteghino, guadagni delle piattaforme di streaming, vendita di DVD o Blu-Ray ...), e infine sui dati della presenza in rete (numero dei film scaricati, visualizzazioni di un trailer, pagine web consacrate ad un film, citazioni e menzioni ...).

Inutile dire che i giudizi e le valutazioni su cosa sia un "bel" film da parte di fonti così numerose e diversificate sono quanto mai aleatori, anche divergenti, e spesso nutriti di considerazioni di parte se non inficiati da interessi più o meno evidenti o nascosti. A questo proposito è molto significativo confrontare due tra le classifiche più note e "quotate" disponibili in rete, ma tra loro molto diverse: quella del già citato *International Movie Database* (IMDb) e quella della rivista *Sight and Sound* edita dal *British Film Institute*.

La classifica IMDb (a questo [link](#) quella del 2025) è basata sulle scelte operate dagli utenti iscritti al sito (molte decine di milioni) in risposta ai sondaggi proposti: si tratta dunque di una platea di "critici" molto eterogenea, non meglio identificata ma comunque globalmente "non professionale". Tra le classifiche operate da *Sight and Sound*, invece, spicca quella pubblicata ogni dieci anni, a partire dal 1952 ("I 100 più grandi film di tutti i tempi"), basata sulle scelte di operatori professionali del settore e articolata in due sottoclassifiche: da una parte, critici, programmatori, archivisti e accademici, e dall'altra registi e cineasti (nell'[ultimo sondaggio](#) del 2022, rispettivamente 1639 e 480 persone).

Se prendiamo come anno di riferimento il 2022, i primi dieci nella classifica IMDb erano:

1. Le ali della libertà/*The Shawshank Redemption* (Frank Darabont, USA 1994)
2. Il Padrino/*The Godfather* (Francis Ford Coppola, USA 1972)
3. Il cavaliere oscuro/*The Dark Knight* (Christopher Nolan, GB-USA 2008)
4. Il Padrino - Parte II/*The Godfather Part II* (Francis Ford Coppola, USA 1974)
5. La parola ai giurati/*Twelve angry men* (Sidney Lumet, USA 1957)
6. Schindler's list - La lista di Schindler/*Schindler's list* (Steven Spielberg, USA 1993)
7. Il Signore degli Anelli - Il ritorno del re/*The Lord of the Rings - The return of the king* (Peter Jackson, Nuova Zelanda-USA 2003)

8. Pulp fiction (Quentin Tarantino, USA 1994)
9. Il Signore degli Anelli - La compagnia dell'Anello/*The Lord of the Rings - The Fellowship of the Ring* (Peter Jackson, Nuova Zelanda-USA 2001)
10. Il buono, il brutto, il cattivo (Sergio Leone, Italia 1966)



Le ali della libertà/*The Shawshank Redemption* (Frank Darabont, USA 1994)

Ciò che forse colpisce in primo luogo è l'"età" di questi film: 7 su dieci avevano, nel 2022, 28 anni o più, con punte di due film prodotti nel 1957 e 1966. Se consideriamo il grande successo commerciale di film distribuiti nei precedenti 30 anni, stupisce che gli utenti del sito "si ricordino" di film ben più vecchi e dimostrino quindi una specie di "memoria storica" sorprendente. L'altro dato che colpisce è probabilmente la capacità di questi 7 film non solo di suscitare emozioni, ma anche di fornire elementi di riflessione etica - si tratta di film che, in modi diversi, offrono anche "materiale su cui riflettere", che si tratti direttamente di questioni legate alla giustizia (come in *Le ali della libertà* o *Schindler's list*) o più largamente di tematiche che sollevano interrogativi morali (come i due film sul *Padrino*). Ma persino i film più recenti e di carattere piuttosto avventuroso (come la saga del *Signore degli Anelli* e *Il cavaliere oscuro*) non sono esenti da questioni che riguardano il Bene, il Male e la lotta per inseguire ideali. Al contrario, colpisce infine l'assenza di film più direttamente "di evasione" e di generi considerati spesso più "leggeri" come le commedie o i film comici.

Consideriamo ora le scelte operate, sempre nel 2022, dai critici intervistati da *Sight and Sound*:

1. Jeanne Dielman, 23, quai du Commerce, 1080 Bruxelles (Chantal Akerman, Belgio-Francia 1975)
2. La donna che visse due volte/*Vertigo* (Alfred Hitchcock, USA 1958)
3. Quarto potere/*Citizen Kane* (Orson Welles, USA 1941)
4. Tokyo Story (Ozu Yasujiro, Giappone 1953)
5. In the mood for love (Wong Kar Wai, Hong Kong-Francia 2000)
6. 2001 - Odissea nello spazio/*2001: A space odyssey* (Stanley Kubrick, UK-USA 1968)
7. Beau travail (Claire Denis, Francia 1998)
8. Mulholland Drive (David Lynch, USA 2001)

9. L'uomo con la macchina da presa/*Man with a movie camera* (Dziga Vertov, USSR 1929)

10. Cantando sotto la pioggia/*Singin' in the rain* (Stanley Donen e Gene Kelly, USA 1952)



Jeanne Dielman, 23, quai du Commerce, 1080 Bruxelles (Chantal Akerman, Belgio-Francia 1975)

In questo caso 6 su 10 sono film comparsi più o meno nei primi sei decenni del Novecento - film che potremmo etichettare come ampiamente riconosciuti come "classici", e persino come "pilastri" della storia del cinema. E' chiaro che scegliere questi film implica una conoscenza non superficiale del settore e dei modi di giudicare come "belli" film anche molto diversi tra loro (il che implica la presenza di criteri di giudizio diversificati). Ma anche altri film più recenti (come *In the mood for love* o *Mulholland Drive*) hanno già sedimentato il loro valore, specialmente agli occhi di spettatori in qualche misura "competenti". Sorprende invece la presenza di due film di carattere più "sperimentale" e certamente non "popolari" in senso stretto come *Jeanne Dielman* e *Beau travail*, oltre a tutto anch'essi abbastanza distanti dal tempo presente (1975 e 1998). Anche in questo caso, comunque, si tratta di film che, sia pure per motivi diversi, possono aver colpito in modo particolare chi si occupa di cinema in modo più professionale. Come per la classifica degli utenti di IMDb, anche i critici interpellati da *Sight and Sound* non hanno certamente scelto film "di evasione" ma piuttosto film che, in un modo o nell'altro, si distinguono per l'"impegno" dei rispettivi registi, soprattutto sul piano stilistico ed estetico. A onor del vero, occorre ricordare che questa classifica (e, in particolare, la scelta del Numero 1) sono state ampiamente criticate, sottolineando la soggettività di tutta l'operazione e mettendo in discussione il suo stesso significato:

"Nella fretta di classificare il cinema, sono state create liste dei più grandi film di tutti i tempi, che forse dicono molto di più sulla società che le compila che sul cinema stesso." (Nota 6)

Colpisce ovviamente molto anche la divergenza tra le due classifiche esaminate: gli utenti di IMDb e i critici di *Sight and Sound* hanno scelto come primi dieci film totalmente diversi. Ciò implica l'utilizzo di criteri di "qualità" (come quelli che discuteremo nelle prossime sezioni) diversificati e in parte tra loro alternativi. Tuttavia, al di là di queste macroscopiche differenze, è interessante notare che in entrambi i casi i film scelti sono in qualche misura ricchi di elementi che si prestano alla riflessione e alla discussione, per i temi trattati e/o per le scelte stilistiche ed estetiche che li connotano.

3. Il successo commerciale

Si tratta di un criterio un po' a se stante rispetto agli altri, poichè è rappresentato da elementi *misurabili*: se infatti il successo *critico* di un film, come osservato nella sezione precedente, può riferirsi alla critica di giornalisti, accademici, e così via, per il successo *commerciale* parliamo di incassi al botteghino, cioè di numero di biglietti staccati nelle sale (con i loro corrispettivi riguardo ai servizi televisivi o di *streaming*, come il numero di spettatori sintonizzati su un canale, il numero di visualizzazioni o di video scaricati da Internet). Il fatto che si stia parlando di fattori misurabili non rende ovviamente questo criterio *oggettivo* di per sé: il numero di spettatori o di utenti, infatti, non corrisponde automaticamente ad una valutazione positiva data ad un certo film. Innanzitutto, non sappiamo quanti spettatori abbiano scelto in modo consapevole e deliberato un certo spettacolo: potrebbe trattarsi di una scelta di comodo, dettata da mille ragioni diverse (la vicinanza di un cinema, il desiderio di passare comunque una serata con gli amici, la scelta "dell'ultimo momento" fatta prima di entrare in una delle sale di un *multiplex*, la voglia di fare qualcosa di diverso un sabato sera ...); oppure di una scelta condizionata da altri (il desiderio di far contenti il proprio partner, i propri bambini, i propri amici ...); o ancora, di una scelta un po' "obbligata" (vedere un certo film di cui si è molto parlato, ad esempio per rispettare le scelte del proprio gruppo di riferimento, per non sentirsi "esclusi", per apparire "aggiornati" di fronte ad altri o anche di fronte a se stessi ...). Nel caso di DVD/Blu-Ray acquistati, non sappiamo quanti siano "piratati", nè la misura della loro circolazione (se ne possono fare copie da regalare ad amici ...); e lo stesso vale per i servizi di *streaming* con le copie "scaricate" illegalmente. E quanti utenti di canali televisivi o di servizi di *streaming* hanno magari interrotto la visione prima della fine o, al contrario, hanno rivisto lo stesso film una o più volte?

Ma il numero di spettatori "paganti" non equivale necessariamente ad altrettanti giudizi positivi anche per un altro motivo, forse ancora più cruciale: non sappiamo infatti quanti spettatori, al termine della visione, giudichino il film appena visto "un bel film", nè in quale misura e, soprattutto, in base a quali criteri (nè tantomeno sappiamo quanti tra loro si siano pentiti di aver scelto proprio quel film!). Ecco perchè l'unico criterio basato su fattori misurabili (il successo commerciale in termini di profitti generati, anche rispetto al *budget* investito) non garantisce un livello di oggettività - anche se, nella percezione comune, un film "campione di incassi" sembra implicare un gradimento generalizzato da parte del pubblico (e pur nell'eterogeneità di quest'ultimo). Inoltre, il successo (o il fallimento) commerciale di un film può essere comunque accompagnato (o meno) da valutazioni positive che si esprimono in una varietà di modi diversi, ad esempio, con la nomea che si diffonde in rete, con l'acquisto di prodotti legati al film (*merchandising*), con l'impatto che il film stesso può avere nelle opinioni, nei gusti, perfino nelle abitudini quotidiane di persone che magari hanno visto solo una volta, e frettolosamente, il film stesso - e ci sono film "di moda" in un certo momento che esauriscono in fretta il loro fascino e, dopo magari una grossa fiammata di interesse, cadono spesso nell'oblio. Tutti questi fattori ci inducono a considerare che il "successo" di un film è un criterio solo in parte "misurabile", e che molti film, per una varietà di motivi, possono continuare ad essere visti ed apprezzati da una varietà di pubblici anche se questi ultimi rimangono in un certo senso "invisibili" perchè non rientranti a pieno titolo nelle cifre del botteghino.

Nell'era di Internet, con la disponibilità *online* di quasi tutto il cinema presente e di una certa parte del cinema passato, non è possibile conoscere quanti spettatori ha avuto, e/o continua ad avere, un certo film, anche e soprattutto a distanza di mesi o di anni dalla sua prima distribuzione. Ed anche la distribuzione stessa nelle sale, che obbedisce a ben precisi criteri di mercato, condiziona in modo determinante il numero dei potenziali spettatori: mentre i *multiplex* delle grandi città possono, nello

loro dieci o quindici sale, offrire contemporaneamente molti film diversi, e tenerli "in cartellone" anche per tempi medio-lunghi, nei piccoli centri sono spesso disponibili solo i *blockbuster* o film di successo pressochè garantito, proiettati magari solo nel giro di un weekend. E se in passato film poi divenuti celebri hanno cominciato con l'essere proiettati solo in poche sale di una grande città, per poi raggiungere una certa popolarità grazie al "passaparola", oggi un film che si intende promuovere subito viene distribuito in contemporanea in migliaia di sale; e il numero di biglietti venduti nel primo weekend di programmazione conta, al punto da ripagare magari in pochi giorni il costoso *budget* di partenza.

Dietro i numeri asettici degli incassi, inoltre, si celano profonde differenze che riguardano la composizione del pubblico di riferimento, il che rende il criterio del successo commerciale ancora più relativo. Sappiamo, ad esempio, che i frequentatori delle sale sono in maggioranza giovani, che nelle grandi città si va al cinema più spesso che nei piccoli centri, e che, come per altri consumi culturali, la condizione socio-economica e professionale può essere determinante.

Può essere interessante confrontare i risultati mondiali al botteghino nel 2022 con le classifiche del sondaggio del sito IMDb e del sondaggio della rivista *Sight and Sound* dello stesso anno, citati nella sezione precedente. I primi dieci che hanno incassato di più nel 2022 secondo [Box Office Mojo](https://www.boxofficemojo.com/) (sito del gruppo IMDb) sono stati:

1. Avatar - La via dell'acqua/*Avatar - The way of water* (James Cameron, USA 2022)
2. Top Gun: Maverick (Joseph Kosinski, USA 2022)
3. Jurassic World - Il dominio/*Jurassic World Dominion* (Colin Trevorrow, USA 2022)
4. Doctor Strange nel Multiverso della Follia/*Doctor Strange in the Multiverse of Madness* (Sam Raimi, USA 2022)
5. Minions 2: Come Gru diventa cattivissimo/*Minions: The rise of Gru* (Kyle Balda, Brad Ableson e Jonathan del Val, USA 2022)
6. Black Panther: Wakanda forever (Ryan Coogler, USA 2022)
7. The Batman (Matt Reeves, USA 2022)
8. Thor: Love and Thunder (Taika Waititi, USA 2022)
9. Water Gate Bridge (Tsui Hark e Chen Kaige, Cina 2022)
10. Il gatto con gli stivali 2: L'ultimo desiderio/*Puss in boots: The last wish* (Joel Crawford, USA 2022)



Avatar - La via dell'acqua/Avatar - *The way of water* (James Cameron, USA 2022)

Come si vede, nessuno dei titoli di maggior successo al botteghino nel 2022 compare in entrambe le classifiche menzionate. Come interpretare questi dati? Da un lato, occorre ricordare che i sondaggi citati chiedevano di menzionare i film ritenuti più "belli" o "grandi" nell'arco temporale di *tutta la storia del cinema* (o per lo meno di tutti i film di cui gli interpellati avevano cognizione, senza limitazioni di tempo), mentre i dati "duri" del botteghino fanno riferimento ai film più visti al cinema nel corso di un solo anno. Abbiamo visto che nella memoria di spettatori e di critici si sono sedimentati film anche molto lontani nel tempo, il che implica uno sguardo prospettico di ampia portata. Dall'altro lato, il successo commerciale di un film, per non parlare del "successo" definito secondo altri criteri di cui abbiamo discusso, può essere clamoroso ma anche limitato nel tempo: quanti tra i film più visti nel 2022 hanno continuato ad avere successo negli anni successivi, e, soprattutto, quanti si sedimenteranno a loro volta nella memoria di spettatori e critici a distanza di anni o decenni?

4. *L'uso brillante delle tecnologie*

Molti film sono stati apprezzati, e continuano ad esserlo, per l'uso efficace, a volte considerato addirittura "magistrale" delle tecnologie. Il cinema, di per sé una tecnologia innovativa e relativamente recente, è sempre stato attento e tempestivo nell'utilizzare gli sviluppi tecnologici che si rendevano man mano disponibili, dall'integrazione tra immagini e suoni alla fine degli anni Venti del secolo scorso all'utilizzo sempre più sofisticato del colore, dai grandi formati panoramici dello schermo all'uso del computer in tutte le fasi della produzione di un film fino ai più recenti sviluppi dell'Intelligenza Artificiale. Il cinema è certamente fatto *anche* di tecnologie, e i suoi prodotti possono essere giudicati anche in base ai modi di utilizzarle da parte dei cineasti. Ciò riguarda sia il lavoro di *produzione* di un film che le modalità di consumo da parte del pubblico. Nel primo caso, le tecnologie sono all'opera, più o meno massicciamente, sia in fase di *pre-produzione* (ad esempio, nel *casting*, nella stesura della sceneggiatura, nell'approntamento delle *locations*, degli arredi, dei costumi, ecc.), sia in fase di produzione vera e propria (ad esempio, nella scelta e utilizzo delle macchine di ripresa, degli obiettivi, delle luci, dei dispositivi di registrazione, ecc.), sia in fase di *post-produzione* (ad esempio, nel montaggio, nell'utilizzo dei suoni, della musica, degli effetti speciali, ecc.). Ma anche sul versante della *fruizione* da parte del pubblico le tecnologie hanno giocato e giocano un ruolo cruciale: pensiamo soltanto alle innovazioni sia nel settore video (come nell'adozione di grandi schermi e di proiettori digitali) sia nel settore audio (come nell'utilizzo di diffusori del suono ad alta fedeltà). Adottando prontamente le nuove tecnologie via via emergenti, il cinema è stato in grado di far fronte ai suoi momenti di crisi, come la concorrenza spietata della televisione a partire dagli anni '50 o delle nuove opportunità di visione fornite dalla rivoluzione digitale e da Internet in tempi più recenti.

Naturalmente, gli spettatori differiscono molto tra di loro anche riguardo alla misura in cui sono sensibili o interessati agli aspetti più tecnologici della visione di un film, aspetti che possono

diventare più o meno importanti nella valutazione che viene data del film stesso. Ancora una volta, il pubblico è fatto di persone che portano con sé un bagaglio di conoscenze, di competenze, di esperienze molto diversificato, che li rende più o meno pronti ad utilizzare anche il criterio dell'"eccellenza tecnologica" nel giudizio complessivo su un film. Ci sono spettatori molto attenti, ad esempio, all'utilizzo che in un film viene fatto delle inquadrature, del montaggio, della colonna sonora, ed altri la cui attenzione è piuttosto limitata alla storia, agli interpreti e allo sviluppo narrativo, per i quali gli aspetti tecnici, formali o stilistici passano in secondo piano o vengono addirittura ignorati.

Certamente le reazioni degli spettatori rispetto all'uso delle tecnologie, o per meglio dire del "linguaggio cinematografico" assistito dalle tecnologie, possono cambiare nel corso del tempo. Negli ultimi decenni, in particolare, i rapidissimi sviluppi delle tecnologie digitali e l'ampia disponibilità di dispositivi che permettono praticamente a chiunque di "fare del cinema" (come le videocamere, gli *smartphone*, i computer ...) hanno ridotto la distanza che tradizionalmente separava il cinema come "macchina delle meraviglie" e i suoi fruitori: oggi gli spettatori sono mediamente più "smaliziati", capaci di giudicare subito, ad esempio, la qualità degli effetti speciali o dell'utilizzo della colonna sonora. In un certo senso, abituati alle continue nuove "meraviglie" messe a disposizione dal mondo digitale, gli spettatori odierni pretendono sempre di più dal cinema, in particolare dalla proiezione in una sala cinematografica, e produttori, registi e professionisti del settore sono quindi stimolati a rispondere a queste nuove aspettative con continui miglioramenti ed adeguamenti - al punto da chiedersi se e in che misura il cinema "da sala" potrà resistere alla concorrenza del nuovo panorama multimediale. Consideriamo alcuni esempi in particolare.

4.1. Gli effetti speciali

Se i ragazzi di oggi vedono un film di Georges Méliès, pioniere del cinema francese, possono giudicare subito gli *effetti speciali* prodotti da questo regista come goffi o ingenui - loro potrebbero magari fare di meglio anche solo maneggiando un computer casalingo o uno *smartphone*. Ma in questo modo dimenticano di situare il lavoro di Méliès nel contesto della sua epoca: questi filmati sono stati realizzati infatti pochi anni dopo la nascita del cinema, in modo artigianale e con pochissimi strumenti a disposizione. E gli effetti speciali scelti da Steven Spielberg per *Lo squalo*, con il mostro marino creato anche questo in modi che oggi definiremmo "artigianali" (e che, tra l'altro, si vede solo brevemente verso la fine del film) non sono certo paragonabili a quelli disponibili oggi grazie ai computer. Eppure, *Lo squalo* resta tuttora, a distanza di decenni, un film altamente coinvolgente e per nulla "datato" anche dal punto di vista spettacolare, a riprova che disporre di tecnologie sofisticate non è necessariamente una condizione imprescindibile per fare un "bel" film, e che tutto dipende in definitiva dalla padronanza del mezzo cinematografico (che è anche, ma non solo, tecnologia) da parte dei cineasti.



Escamotage d'une dame chez Robert-Houdin
(Georges Méliès, Francia 1896)



Lo squalo/Jaws (Steven Spielberg, USA 1975)

4.2. Il montaggio

Un discorso simile si potrebbe fare per il *montaggio*: se nei film odierni siamo ormai abituati all'alternarsi vorticoso e fantasmagorico di sequenze, ci dimentichiamo che, mentre oggi tutto questo è reso possibile, e relativamente facilitato, dalle nuove tecnologie, in tempi ormai un po' lontani i risultati comunque stupefacenti ottenuti da registi come Eisenstein (lui stesso un teorico del montaggio) in *La corazzata Potemkin*, o da Orson Welles in *Quarto potere*, erano il frutto di un meticoloso lavoro manuale di "taglia e incolla" non delegato ad un computer.



La corazzata Potemkin/Броненосец
«Потёмкин» (Sergej Michajlovič Ėjzenštejn,
URSS 1925)



Quarto potere/*Citizen Kane* (Orson Welles, USA
1941)

4.3. Il piano-sequenza

Il piano-sequenza, ossia una lunga ripresa ininterrotta e senza stacchi di montaggio, è tornato a far parlare di sé in questi ultimi anni per alcuni esempi, considerati da molti magistrali. Anche in questo caso è bene contestualizzare dal punto di vista storico l'utilizzo di questa modalità di ripresa. Non si tratta certamente di una novità: viene spesso citato l'esempio di *Nodo alla gola* di Alfred Hitchcock, in cui l'azione si svolge effettivamente "in tempo reale", nel senso che la durata del film coincide con il tempo dell'azione messa in scena (realizzando, in altre parole, un'unità di tempo e di luogo). In realtà, all'epoca di questo film, non esistevano pellicole di lunghezza tale da permettere una ripresa così lunga, e così Hitchcock montò assieme una serie di riprese, raccordate tra loro in modo quasi impercettibile. E' chiaro che un tale risultato può essere apprezzato solo da chi ha una conoscenza pregressa del film e/o delle tecniche cinematografiche di Hitchcock. Anche altri film più recenti, come *Birdman* di Alejandro Gonzales Inarritu o *1917* di Sam Mendes sono riusciti a suggerire l'idea di un piano-sequenza, anche se in realtà si tratta del risultato di sofisticate operazioni di montaggio (che comunque possono essere apprezzate da alcune schiere di spettatori). Veri e propri piani-sequenza, in cui realmente la ripresa è ininterrotta, senza stacchi, sono piuttosto rari: segnaliamo ad esempio *Arca russa* di Aleksandr Sokurov, che, anche per l'effetto prodotto da questa lunghissima ma fluidissima ripresa, è stato apprezzato da molti; o il recente *Boiling point* di Philip Barantini, che riesce a tener desta l'attenzione del pubblico, ed anzi, a creare vera tensione drammatica, con un virtuosistico e magistrale uso del piano-sequenza. Resta comunque il fatto che per molti spettatori può non essere facile accorgersi che stanno guardando un piano sequenza: dopo tutto, il fascino e il potere di questo modo di effettuare una ripresa sono legati proprio al fatto di voler essere impercettibile ...



Arca russa/Русский ковчег (Aleksandr Sokurov, Germania-Russia 2002)



Boiling point - Il disastro è servito/Boiling point (Philip Barantini, GB 2021)

4.4. Competenza del pubblico e realismo della messa in scena

"Il pubblico è così competente in materia che se uno fa la più piccola stronzata si può essere certi che la cosa si diffonderà in lungo e in largo su IMDb." James Gray (Nota 7)

Si è già detto che gli spettatori odierni sono non soltanto più "smaliziati", ma anche più competenti: grazie alla familiarità con i mezzi di produzione audiovisiva, sono in grado spesso di giudicare quello che vedono sul grande schermo e di identificare anche minimi "errori" commessi dal regista (o dal direttore della fotografia, dal montatore, dallo sceneggiatore e così via) - in una misura impensabile fino a pochi anni fa. Così il giudizio finale su un film può essere inficiato da dettagli anche minimi, ma che agli occhi degli spettatori più attenti costituiscono veri e propri "peccati capitali". Non solo, ma questi commenti critici vengono spesso condivisi in rete da parte di comunità cinefile, o da semplici appassionati di un genere di film, di una serie o di una saga, diventando così "virali", come afferma James Gray in questa citazione. Anche in questo caso, tuttavia, le conoscenze ed esperienze precedenti da parte degli spettatori possono fare la differenza: se alcuni "errori" di montaggio possono essere stigmatizzati in un film di supereroi, se visti invece, ad esempio, in un film di Jean-Luc Godard, noto sperimentatore, potrebbero essere considerati come scelte stilistiche adottate in modo consapevole dal regista per raggiungere uno scopo preciso.

Come esempio di questa attenzione, a volte spasmodica, che alcuni spettatori rivolgono ad un film, e di questa loro capacità di essere critici molto esigenti, basta consultare i commenti che gli utenti di siti specializzati (come il più volte citato IMDb) diffondono in rete: gli errori "tecnici" (*goofs*) vengono elencati in modo meticoloso - anche se non sempre ciò implica un giudizio negativo sul film. A proposito di *Fury* uno spettatore scrive:

"Da dove cominciare... Non mi definisco uno storico, ma nutro un vivo interesse per questo periodo storico, è un'epoca affascinante e orrenda, questo [film] ... non fornisce alcun fatto o dettaglio storico, è fondamentalmente un film di sparatorie ambientato durante la Seconda Guerra Mondiale ... Mi sorprende che non ci abbiano messo qualcuno che picchia Hitler; [o] che colpisca Goebbels in una sequenza d'azione in un bunker." (Nota 8)



Fury (David Ayer, USA-Cina-GB 2014)

Allo stesso modo, grazie a questi spettatori così attenti e pignoli, scopriamo che Julia Roberts in *Pretty woman*, durante la stessa scena, mangia un *croissant* in una inquadratura, ma un *pancake* nell'inquadratura seguente ...; che Cillian Murphy in *Oppenheimer* viene acclamato da persone che sventolano bandiere americane con 50 stelle ... ma che nel 1945, quando si svolge la scena, sulla

bandiera c'erano solo 48 stelle ...; che in *The Holdovers*, ambientato negli anni '70 del secolo scorso, sono chiaramente visibili auto moderne parcheggiate in una scena ...; e che nella famosa scena della corsa delle bighe in *Ben Hur* uno degli attori indossa un orologio ... e così via ...

5. La visione di un film ... tra mente, cuore e corpo

La capacità di un film di stimolare *riflessioni* (cioè il suo valore "edificante") e la sua capacità di provocare emozioni (cioè il suo valore "emozionante") sono in realtà due fattori strettamente connessi tra loro, e in certo senso indivisibili. Elaborare informazioni e provare emozioni (lavorare cioè "con la mente" e lavorare "con il cuore") non sono due processi distinti, anche se molte tradizioni di pensiero, soprattutto occidentali, hanno da sempre scisso *cognizione* ed *emozione*. Le emozioni non sono infatti semplicemente la risposta dell'organismo ad uno stimolo, ma sono tutt'uno con la mente che elabora quello stimolo, e l'emozione è parte integrante del processo di comprensione e di interpretazione. Le stesse capacità sensoriali, tramite cui percepiamo stimoli provenienti da un *input* esterno, accompagnano sin dall'inizio l'attività della mente volta a decodificare e fornire di senso il contenuto di quegli stimoli. Anche guardando un film, la comprensione, l'interpretazione e la valutazione di ciò che vediamo e sentiamo (*attività cognitive*) vanno di pari passo con le emozioni che le immagini e i suoni percepiti dai nostri sensi (*attività affettive*) provocano in noi. Secondo questa prospettiva, dunque, ha un senso molto relativo separare riflessione ed emozione, ed il valore di un film può essere giudicato considerando insieme, come inscindibili, l'aspetto "edificante" con quello "emozionante".

Ma c'è di più. La tradizionale separazione tra "corpo" e "mente" viene sempre più messa in discussione dalle teorie della "cognizione incarnata" (Nota 9): il nostro pensiero è così radicato nei meccanismi somatici e sensoriali che l'elaborazione delle informazioni e la messa in moto dell'affettività avvengono attraverso una stimolazione dell'*intero* nostro corpo e si accompagnano a sensazioni fisiche, che sono tutt'uno con i pensieri e le emozioni. Quando la nostra mente elabora informazioni, tutto il nostro organismo è attivo, per esempio con la percezione di una posizione o di un movimento nello spazio del nostro corpo. A ben vedere, questa prospettiva non è poi così lontana dalla "psicologia popolare" secondo cui la visione di certe immagini e/o la percezione di certi suoni stimola contemporaneamente, oltre alla comprensione di questi stimoli, delle emozioni "incarnate" in reazioni somatiche: quelle immagini e/o quei suoni ci fanno aumentare il battito cardiaco, stimolano la sudorazione, ci fanno venire "un nodo in gola", provocano brividi lungo la schiena, ci fanno piangere o ridere, ci danno una sensazione di "solievo" (come se il nostro corpo si sollevasse verso l'alto) o di "prostrazione" (come se il nostro corpo venisse spinto verso il basso) ...

Ha dunque un senso solo relativo dividere "mente", "cuore" e "corpo", considerando il valore "edificante" di un film come separato dal suo valore "emozionante". Se, nelle due sezioni successive, compiamo questa separazione, è soltanto allo scopo di affrontare queste tematiche complesse con un'analisi che agevoli la nostra esplorazione, senza però mai dimenticare la stretta interrelazione che caratterizza questi aspetti diversi, ma al contempo così integrati, della nostra esperienza della visione cinematografica.

6. Il valore edificante di un film

Non è raro che un film venga apprezzato (e si consideri dunque "un bel film") se al termine della visione lo spettatore ha la sensazione di aver imparato qualcosa, di essere diventato in qualche misura più informato o sensibilizzato, e ciò rispetto ad una vasta gamma di argomenti o aspetti: ad esempio, su eventi o personaggi storici; su situazioni e contesti geografici, sociali, politici; su idee o ideologie; ed anche su se stessi, in quanto spettatori e in quanto persone, fino a comprendere una migliore

comprensione di significati profondi che riguardano lo spazio, il tempo, la vita umana ... Come sempre, non tutti gli spettatori condividono questo modo di avvicinarsi ad un film, nè il desiderio o la necessità di trarre dal film significati che vanno al di là del semplice "godimento" di una storia, di un personaggio, di un interprete (qualunque cosa si possa intendere per "godimento"). Come si è già detto, le aspettative in base alle quali si sceglie un film e ci si prepara alla sua visione possono essere tante e varie quanto gli spettatori stessi; e dunque anche la valutazione positiva di un film sulla base del suo potenziale di "arricchimento personale" dipende in primo luogo dall'atteggiamento e dalla motivazione sottese all'"uso" che si intende fare di un film.

L'apprezzamento di un film dal punto di vista del suo valore istruttivo, educativo o comunque "edificante" dipende anche molto dalle conoscenze ed esperienze pregresse di ogni spettatore. Se, ad esempio, conosco bene la storia narrata e/o i suoi personaggi, o le situazioni e i contesti messi in scena, mi sarà più facile confrontare ciò che già conosco con il "nuovo" che mi offre il film, e uscirne quindi dalla visione con la sensazione di aver imparato qualcosa piuttosto che di avere assistito ad una parata di cose per me "vecchie" e ovvie. Lo scarto tra "vecchio" e "nuovo", o tra il "già noto" e le "scoperte" dipendono dunque dalla familiarità con i contenuti e le idee veicolate dal film, o, in altre parole, dalla distanza tra le mie conoscenze/esperienze e ciò che il film mette in scena. Un film appartenente ad una cultura diversa dalla mia può essere più difficile da comprendere e giudicare: al di là della lingua utilizzata, e a prescindere dagli eventuali sottotitoli, che comunque non sempre aiutano a seguire in modo fluido i dialoghi, anche i gesti, i rapporti interpersonali, le situazioni e i contesti di un film possono essere difficili da interpretare, ed il rischio del "frintendimento interculturale" è sempre in agguato. Anche i modi stessi di usare il linguaggio cinematografico, strettamente legati alle scelte artistiche ed estetiche del regista e dei suoi collaboratori, possono creare qualche problema di interpretazione, e, di conseguenza, di valutazione. Un film come *Rashomon*, incentrato sulle diverse versioni che dell'omicidio di un samurai vengono fornite da alcuni personaggi, può sicuramente prestarsi a letture più approfondite da chi conosce la storia giapponese e sa valutare i diversi contesti sociali e culturali che fanno da sfondo ai singoli personaggi.



Rashomon (Akira Kurosawa, Giappone 1950)

Lo stesso tipo di difficoltà può insorgere rispetto al periodo storico in cui è ambientato il film. Un film come *Barry Lyndon* di Stanley Kubrick può essere apprezzato in modo generico da una platea indifferenziata di spettatori, ma chi possiede nozioni sul Settecento, sulle guerre che hanno infestato quel secolo e sulle regole sociali e culturali dell'epoca potrà trovare motivi più profondi di apprezzamento. Lo stesso può dirsi di un film come *Il gattopardo* di Luchino Visconti, con la sua descrizione della decadenza delle classi nobiliari all'epoca della formazione del Regno d'Italia a metà Ottocento. (Tra parentesi, lo spettatore più "esperto" potrà trovare motivi di apprezzare anche la pignoleria con cui registi come Kubrick e Visconti curavano la precisione, l'accuratezza e l'autenticità della messa in scena, fino ai più minuti dettagli.) Al contrario, abbiamo appena visto che spettatori ben informati sulle vicende ed i contesti della Seconda Guerra Mondiale riescono facilmente ad identificare gli errori "tecnici" commessi nel film.



Barry Lyndon (Stanley Kubrick, GB
1975)



Il gattopardo (Luchino Visconti, Italia-Francia 1963)

Soprattutto in passato, un film ambientato in un periodo e in un contesto che si potevano presumere non proprio familiari per gli spettatori poteva anche iniziare con alcune spiegazioni e contestualizzazioni: ad esempio, *Casablanca* di Michael Curtiz si apre con un riepilogo abbastanza dettagliato della situazione politica del Marocco durante la Seconda Guerra Mondiale, fornendo direttamente informazioni (corredate da mappe) che si riveleranno cruciali per la comprensione degli eventi e dei personaggi descritti nel film. Oggi questo tipo di "informazioni preventive" è diventato più raro, limitato per esempio alla scritta iniziale "Tratto da una storia vera"; sono invece molto frequenti, al termine di un film, le immagini che mostrano le vere persone la cui storia è narrata dal film, e/o ulteriori informazioni circa, ad esempio, il destino finale di queste persone o l'evoluzione successiva della questione trattata nel film stesso. E' il caso di *American Graffiti*, in cui alla fine del film ci viene detto che fine hanno fatto i personaggi, colti in un momento cruciale della loro vita (il termine della scuola superiore, l'inizio del *college*) e in una fase storica molto particolare (la guerra del Vietnam).



Casablanca (Michael Curtiz, USA 1942)



American Graffiti (George Lucas, USA 1973)

"Meno si ha esperienza di un argomento, più si crederà a ciò che si vede." (Nota 10)

Certamente, sulla base di una generica convinzione che un film rispecchi la realtà, si può avere la tendenza ad accettare senza riserve personaggi, eventi, situazioni, dettagli di cui non si ha conoscenza ed esperienza diretta: non a tutti ovviamente è capitato di partecipare ad una festa di super-ricchi o di sparare al proprio aggressore (né tantomeno di affrontare degli alieni o di navigare nel Metaverso). Al contrario, se il film ci propone una disamina dei rapporti tra insegnante e studenti in una classe, c'è più probabilità di potersi identificare con questi personaggi e valutare quindi l'autenticità e la verosimiglianza con cui vengono descritti (tutti noi siamo stati studenti, e alcuni degli spettatori sono o sono stati insegnanti). Più complessa è la questione della familiarità (o della distanza) psicologica tra noi e dei personaggi con cui, in via preliminare, condividiamo poco o nulla: ma anche in questo caso vale il principio di "sospensione dell'incredulità", per cui, da questo punto di vista, un "bel" film potrebbe essere quello che riesce, sia pure per il tempo limitato della durata del film, a farci identificare, o per lo meno a farci simpatizzare o empatizzare, con l'eroina di *Million Dollar Baby* (anche se siamo uomini) e con i personaggi gay di *I misteri di Brokeback Mountain* (anche se siamo eterosessuali).



Million Dollar Baby (Clint Eastwood,
USA 2004)



I segreti di Brokeback Mountain/Brokeback Mountain
(Ang Lee, USA 2005)

Più complessa ancora è la questione del valore "edificante" di un film che potremmo apprezzare per la percezione che ci offre di stati mentali, di dilemmi morali, di significati esistenziali come il senso della vita o della morte ... e qui entriamo su un terreno scivoloso ed altamente soggettivo, in cui molti (o alcuni) possono pensare che un film, in quanto opera d'arte, possa andare ben al di là della mera rappresentazione di storie e personaggi ed aspirare invece a trasmettere il senso più profondo dell'esperienza umana; e che la macchina da presa non si limiti a registrare ciò che è stato posto di fronte ad essa, ma possa farci almeno intravedere l'invisibile e l'inaccessibile che si cela dietro e sotto le cose. Di fronte a film che, più o meno consapevolmente, offrono suggestioni e intuizioni e non solo fatti e circostanze, le opinioni degli spettatori possono ovviamente variare moltissimo. Un utente di IMDb ha fornito questa recensione (qui sintetizzata) di *The Tree of Life* di Terrence Malick (Nota 11):

"The Tree of Life è un'esperienza fondamentalmente polarizzante di altissimo livello. C'è chi lo vede come un pasticcio. Un pasticcio sentimentale e artistico. Uno spot pubblicitario di due ore per un profumo, pieno di inquadrature e scene astratte "significative". Un miscuglio di banalità assurde sussurrate e di un sentimentalismo pretenzioso, "significato della vita" irritantemente superficiale ... Altri, invece, vedono The Tree of Life come una meditazione elegiaca sulla memoria e sul dolore. Penseranno che sia un poema lirico e visivo. Vedranno discussioni sulla memoria familiare, l'attrito tra padre e figlio, la nascita della moralità, l'Universo e le verità universali."

Giustamente l'utente sottolinea che il film si presta ad opinioni "polarizzate". Ciò che può dare adito a questi disaccordi è soprattutto la natura difficilmente percettibile delle esperienze descritte, con l'inevitabile conseguenza che le parole per descrivere ciò che viene percepito dagli spettatori sono così astratte da rasentare la soggettività estrema. Che cosa, infatti si può intendere per "poema lirico e visivo"? E soprattutto, come condividere con altri spettatori concettualizzazioni astratte come "le discussioni sulla nascita della moralità, l'Universo e le verità universali"? Qui le differenze all'interno del pubblico si fanno quasi insormontabili, e non possiamo che accettare che *The Tree of Life* possa essere "un bellissimo film" per alcuni ed un "insopportabile pasticcio" per altri ...



The Tree of Life (Terrence Malick, USA 2011)

Certamente la questione è resa molto complessa dal fatto che i significati trasmessi da un film sono, come è stato detto, di fatto rielaborati e ricostruiti dagli spettatori, i quali possono in tal modo trascendere gli intenti originari del regista e/o dello sceneggiatore (ammesso che sia possibile conoscere in dettaglio le opinioni dei cineasti. La tematica trattata da un film, ad esempio, può essere generalizzata ben oltre i personaggi e gli eventi narrati dal film stesso, acquistando un valore più universale, che spesso non sappiamo quanto sia stato esplicitamente previsto dal progetto originario. La parabola della protagonista di *Million Dollar Baby*, che insegue il suo sogno di diventare una campionessa della boxe professionistica femminile ma, in seguito ad un colpo scorretto subito durante un incontro, rimane paralizzata e chiede pertanto al suo allenatore (anche e soprattutto figura paterna) di porre fine alle sue sofferenze, si presta ad assumere significati profondi ed universali, dal rapporto genitori/figli ai valori ambigui che può trasmettere una certa visione del successo sportivo fino alla questione morale sollevata dall'eutanasia. E *I segreti di Brokeback Mountain* sollecita, anche oltre l'empatia con cui si possono guardare i personaggi, riflessioni più profonde sulla diversità, sull'intolleranza e sul peso dei contesti e dei condizionamenti sociali nel determinare i destini personali degli individui.

In definitiva, i significati, i valori, le idee (o ideologie) che si possono ritrovare in un film si situano a livelli diversi di profondità di comprensione ed interpretazione: i film *possono* dire o *vogliono* dire più cose contemporaneamente ad una varietà di spettatori - e a volte questi "messaggi" possono essere (volutamente o meno) carichi di ambiguità. Ad esempio, in molti film centrati su gangster o altri tipi di "criminali" queste figure sono tratteggiate in modo tale da assumere una statura quasi "eroica", risultando a volte più attraenti dello loro vittime - con una chiara ambivalenza dal punto di vista morale. Dato che poi, praticamente sin dall'inizio, il cinema è stato accusato di proporre modelli negativi, in tema soprattutto di violenza e di sesso, non stupisce che, particolarmente in momenti di passaggio e di crisi, i film stessi si siano presi l'onere di "avvertire" gli spettatori rispetto ai significati trasmessi, quasi a voler "mettere le mani avanti" rispetto a possibili accuse di immoralità (messaggi che a volte, paradossalmente, possono aver aiutato i film ad ottenere un successo maggiore del previsto, e che, in ogni caso, non impediscono agli spettatori di reagire in modi a volte inaspettati, facendo dunque "parlare" un film in modo diverso da quanto atteso).

Scarface, ad esempio, che narra la tumultuosa vicenda di un boss mafioso tradito dall'amore morboso per la sorella, era potenzialmente un film "a rischio" (ed in effetti la sua uscita fu rimandata di un anno dalla censura), per cui all'inizio furono posti delle scritte che, non soltanto invitavano il pubblico a "prendere le distanze" da quanto avrebbero visto, ma stimolavano le pubbliche autorità a contrastare in modo più efficace queste gang criminali. Leggiamo così che *"Lo scopo di questo film è di chiedere al governo, "Che cosa avete intenzione di fare in proposito? Il governo è il vostro governo. Che cosa voi intendete fare?"* E lo stesso titolo originale recita *"Scarface, la vergogna di una nazione"*.

Cinquant'anni dopo, *Making love*, uno dei film che per primi parlava apertamente di omosessualità, fu altrettanto cauto nel rivolgersi al pubblico, sin dal *trailer* che testualmente recava questo messaggio: *"Crediamo che Making love apra nuove strade nel ritratto sensibile di una giovane dirigente che scopre che suo marito sta sperimentando una crisi rispetto alla sua identità sessuale. Making love tratta apertamente e in modo onesto questo tema delicato. Non è sessualmente esplicito. Ma può essere troppo forte per alcune persone. Making love è coraggioso ma sensibile. Siamo orgogliosi della sua onestà. Applaudiamo il suo coraggio"*. Naturalmente questa "cautela", con cui si cerca di non urtare la sensibilità di nessuno, si riflette nella superficialità con cui alla fine vengono descritti personaggi e situazioni. Ma anche questo tipo di messaggi espliciti, che "svelano" l'ideologia dietro certe scelte, non impediscono agli spettatori di reagire nei modi più diversi.



Scarface/Scarface, shame of a nation
(Howard Hawks, USA 1932)



Making love (Arthur Hiller, USA 1982)

In questa complessa trama di rapporti tra un film, il suo "autore" e gli spettatori, non è sempre facile determinare con chiarezza quanto un film rifletta l'idea (o l'ideologia) del suo autore e in che misura lo spettatore sia responsabile nell'attribuire ad un film un certo tipo di significati e di messaggi. Certamente un film tende a riflettere la società in cui viene realizzato, ma da sempre, e in particolare con l'esplosione della comunicazione mediatica degli ultimi decenni, è anche la società stessa a modellarsi sulle forme di comunicazione prodotte al suo interno. Posso quindi, come spettatore, giudicare che un film non rifletta la realtà che mi circonda, ma è indubbio che esso veicoli un "immaginario collettivo", in cui posso o meno riconoscermi.

In questo senso un film può veramente costituire uno specchio in cui gli spettatori possono riflettersi, venendo a contatto con storie e situazioni che magari hanno vissuto nella vita reale, che fanno parte della loro esperienza presente, o anche che aprono prospettive su vite e mondi possibili e alternativi. In tal modo si aumenta in modo significativo la valenza della visione, portando gli spettatori a scoprire qualcosa di sé, della comunità in cui vivono o, più in generale, della società di cui sono parte. Un film può cioè allargare gli orizzonti della mente, e, come abbiamo già detto, assumere significati più universali: un film sull'infanzia può, da un lato, farmi rivivere la mia infanzia, e da un altro lato portarmi a fare considerazioni sull'infanzia in generale. E un film come *The father - Nulla è come sembra*, trattando esplicitamente della demenza senile, può toccare corde sensibili e far riflettere sulle dimensioni psicologiche e sociali di questa esperienza, anche in spettatori che non stanno vivendo direttamente questo tipo di problemi.



The father - Nulla è come sembra/*The father* (Florian Zeller, Francia-GB 2020)

La visione cinematografica può a volte anche essere accostata ad un'*esperienza interculturale*: il contatto con una cultura diversa dalla nostra, che nelle sue forme più acute può assumere i connotati di un vero e proprio "shock culturale", se da un lato ci fa toccare con mano le *differenze*, dall'altro ci fa anche rendere conto della *relatività* dei nostri usi, costumi e valori. In altre parole, il contatto con il "diverso" (che il cinema può proporre) può rendere più familiare il "nuovo" e al contempo rendere ciò che ci è familiare "nuovo", nel senso di non dare più per scontata, inevitabile e assoluta la nostra personale esperienza. E' il caso, ad esempio, di film provenienti da culture anche molto lontane da quella occidentale (per noi "standard", cioè scontata), che possono all'inizio risultare ostici e "stranianti", ma che poi magari, proseguendo la visione e al termine della stessa, ci fanno "aprire gli occhi" su realtà molto *diverse* (ma per certi versi magari anche *simili* alla nostra, nel profondo più che nella superficie di quanto vediamo e sentiamo).

Come abbiamo più volte sottolineato, questa propensione a considerare un "bel" film uno che possiede in varia misura un valore "educativo" o "formativo" non appartiene certamente a spettatori che vedono nel cinema un'esperienza di pura "evasione". Ma tra gli estremi opposti della pura evasione da un lato e della profonda riflessione dall'altro esistono ovviamente anche molte posizioni intermedie. Lo stesso può dirsi del fatto di considerare un "bel" film uno che ci fa *emozionare*.

7. Il valore emozionante di un film

Come si è detto, lo spettatore "incorpora" in senso quasi letterale le emozioni che vengono suscitate dalla visione di un film, comprendendo anche le emozioni dei suoi personaggi, con cui lo spettatore tende ad identificarsi. L'importanza di questa "somatizzazione", per cui è tutto il *corpo*, che insieme alla *mente* e al *cuore*, che elabora pensieri e percepisce emozioni, ci porta a considerare la valutazione di un film come un insieme inscindibile di apprezzamento *estetico* e di valore *affettivo* - in altre parole, le emozioni sono *incarnate* in quel tutt'uno che è l'organismo vivente.

Fatta nuovamente questa premessa, riconosciamo però subito anche che il valore di un film in quanto portatore di emozioni (ossia la valutazione che un "bel" film è uno che emoziona) è strettamente dipendente dalle più volte citate *differenze individuali*: è incontestabile che, di fronte ad un melodramma romantico, ci sia chi arriva a piangere e chi non si senta per nulla commosso, come di fronte ad un film horror ci sia chi chiude gli occhi per non vedere e chi addirittura sorride di fronte all'efferatezza di certe scene. Ma le reazioni affettive cambiano anche nel tempo all'interno della stessa persona: quante volte chi siamo stupiti perchè un film che ci aveva magari turbato alla prima visione, dopo anni ci lasci invece indifferenti. Il film è chiaramente lo stesso, siamo noi che siamo cambiati, e insieme a noi è cambiata sicuramente la sensibilità dei pubblici che nel tempo si sono succeduti nella visione del film. Siamo infatti immersi in una cultura che cambia continuamente, a volte anche in modi repentini, rispetto a convinzioni, atteggiamenti, valori, motivazioni, e questa dimensione *sociale* delle reazioni provocate da un film non si può sottovalutare.

In questo senso, anche le *situazioni* e i *contesti* in cui avviene l'esperienza della visione cinematografica hanno un impatto considerevole, anche se a volte non immediatamente percepibile: vedere un film comico da soli, piuttosto che con un gruppo di amici buontemponi, è chiaramente diverso, così come è diverso vedere un film romantico "strappalacrime" da soli piuttosto che con il proprio/la propria partner, o ancora, guardare un film nell'intimità del proprio salotto o in una sala accanto a decine o centinaia di altre persone di cui in qualche modo percepiamo le reazioni. Aggiungiamo ancora, trattando di differenze individuali, come le emozioni possano dipendere anche, per esempio, dalla comparsa sullo schermo di un attore o un'attrice che ammiriamo, o anche semplicemente dall'"atmosfera" che emana da un film che chiaramente appartiene ad un genere cinematografico a noi particolarmente gradito. E infine, non dimentichiamo che le nostre esperienze pregresse, cioè il bagaglio di pensieri, ricordi, atteggiamenti con cui ci avviciniamo alla visione di un film, influenzano la comprensione del film stesso e le emozioni che esso può (o meno) suscitare in noi. Lo straziante epilogo di *I ponti di Madison County*, quando la coppia interpretata da Meryl Streep e Clint Eastwood si separa per sempre dopo pochi giorni di felicità condivisa, avrà un impatto diverso a seconda degli spettatori, fino ad arrivare a chi direbbe che "se non hai vissuto una certa esperienza non puoi veramente capire questo film" (dove "capire", è evidente, significa non solo dare un senso alla storia ma provare le contestuali emozioni).



I ponti di Madison County/*The bridges of Madison County* (Clint Eastwood, USA 1995)

Proprio partendo da questa osservazione è interessante notare le emozioni associate all'*epilogo* di film, e in particolare a quel "finale lieto" (*happy ending*) che ha caratterizzato, e tuttora caratterizza, una buona parte delle produzioni cinematografiche passate e recenti. Un finale lieto è in genere apprezzato dagli spettatori, anche se "lieto" può significare cose molto diverse (Nota 12): in *Pretty woman* possiamo rallegrarci che, dopo tante peripezie che avevano messo a rischio il rapporto della coppia Julia Roberts/Richard Gere, nel finale lui scali letteralmente un palazzo per raggiungere lei che lo attende, a guisa di un Principe Azzurro che libera la bella imprigionata in un torrione. Ma nel finale di *Amore sublime/Stella Dallas*, quando la madre, che la figlia aveva abbandonato anni prima, vede dall'esterno di una casa la stessa figlia in procinto di sposarsi, siamo testimoni del dolore, misto alla felicità, di Stella, che si allontana in lacrime ... non è certo un finale "lieto" in senso stretto (certamente non lo stesso di *Pretty woman*), ma partecipiamo alle emozioni trasmesse da questa scena e forse ci identifichiamo con una madre che non può che gioire delle nozze della figlia pur con il rimpianto di averla persa per sempre ... Dunque, finali "positivi" per gli spettatori (almeno per molti tra di loro), anche se il "piacere" dell'*epilogo* ha contenuti molto diversi.



Pretty woman (Gary Marshall, USA 1990)



Amore sublime/Stella Dallas (King Vidor, USA 1937)

Il tipico *happy ending* hollywoodiano è stato spesso criticato e perfino disprezzato in quanto ritenuto manipolatorio nei confronti dello spettatore, le cui emozioni verrebbero sollecitate secondo un piano ben preciso, che prevede se, quando e come far ridere, far piangere, e così via. Non solo, ma è stato ed è abbastanza facile "smascherare" l'ideologia dietro molti di questi "finali lieti", nel senso di scoperciare l'intento di certi film che, per esempio, non fanno altro che confermare lo *status quo* senza mettere in discussione certi valori o atteggiamenti (ad esempio, la riconferma della coppia eterosessuale come preludio ad un inevitabile matrimonio in *Pretty woman* o il sacrificio materno richiesto dalla forza delle convenzioni sociali in *Stella Dallas*). Tuttavia, se è lecito accettare un'analisi critica dei valori e delle ideologie tramessi (più o meno esplicitamente e più o meno consapevolmente) da un film, è altrettanto lecito riconoscere agli spettatori il diritto di emozionarsi e commuoversi a prescindere dal discorso critico sul film stesso.

In realtà, queste considerazioni ci portano a sottolineare un fattore di più ampia portata, e cioè la distinzione tra *etica* ed *estetica*, o, in altre parole, l'apprezzamento di un film per il suo valore *morale* piuttosto che per il suo valore come *opera d'arte*. Anche in questo caso, si possono identificare, e non da oggi, posizioni diverse se non contrastanti, tra chi afferma che il valore estetico non può prescindere dal valore morale e chi difende un'opera a prescindere dai contenuti etici che può possedere. Secondo la prima posizione, le emozioni suscitate da un film sarebbero dunque accettabili solo se moralmente giustificate, o, in altre parole, contenuti eticamente non accettabili non possono comportare un apprezzamento estetico - un film non può essere "bello" se trasmette contenuti moralmente discutibili. La seconda posizione afferma il contrario, ossia che un "bel" film può essere anche uno dai contenuti moralmente ambigui: Oscar Wilde già aveva detto che "non esistono cose

come un libro morale o immorale, I libri sono scritti bene oppure male, ecco tutto" (Nota 13). Wilde ovviamente separava drasticamente il valore *estetico* di un'opera, nel senso di capacità di far provare piacere, dal suo eventuale valore *etico*, nel senso di capacità sia di provocare una riflessione (quello che abbiamo chiamato "valore edificante" di un film) che di sollecitare reazioni affettive moralmente significative (ad esempio, di condivisione o di rigetto dei comportamenti dei personaggi del film).

Sulla base di considerazioni di questo tipo possono nascere polemiche sulla responsabilità che i film hanno nella rappresentazione, ad esempio, della violenza, che il cinema potrebbe promuovere nella società, specialmente nei confronti di fasce di persone particolarmente sensibili o "a rischio", come i giovani. La questione è spinosa, e diventa ancor più rilevante quando è il regista stesso a fare delle scelte delicate in questo senso: *Funny games*, ad esempio, che mette in scena il massacro di una famiglia da parte di due giovani criminali, non arretra davanti a nulla e arriva a livelli di tensione violenta che molti spettatori hanno trovato insopportabile; e non importa che il regista Michael Haneke abbia adottato alcuni accorgimenti che, secondo lui, potevano "distanziare" gli spettatori dalle immagini (come il lasciare le uccisioni fuori campo, ma abbondando comunque nella visione del sangue, o, in una scena dove apparentemente uno dei due criminali viene eliminato, il permettere al suo compagno di "riavvolgere il nastro", tornando indietro nel tempo e riportandolo quindi in vita ...). Questi usi (qualcuno direbbe "abusi") del linguaggio cinematografico, come in altri film la rappresentazione della violenza come fosse un "fumetto", non impediscono comunque agli spettatori di rapportarsi a ciò che vedono e sentono, provocando spesso emozioni anche molto negative. E non consola certo il fatto che un film come *Funny games*, visto il successo ottenuto, sia stato rifatto quasi letteralmente, dallo stesso regista, per il mercato americano qualche anno dopo.



Funny games (Michael Haneke, Austria 1997)

Il fatto è che, una volta che ci accomodiamo davanti ad uno schermo, diventiamo, volenti o nolenti, dei "voyeurs" - il cinema è sempre stato ben consapevole di questo fatto, e ha saputo sfruttarlo in tutti i possibili modi. Si pensi a Hitchcock, uno dei massimi teorici del ruolo dello spettatore nella visione cinematografica: anche un film come *La finestra sul cortile*, che pure non contiene scene particolarmente violente (pur raccontando di un uomo che uccide la moglie e la fa a pezzi), è tutto giocato sulla posizione del protagonista James Stewart che, immobilizzato con una gamba ingessata, non trova di meglio che osservare (o meglio, spiare) i vicini di casa, anche usando un teleobiettivo: e noi spettatori, insieme a lui, partecipiamo a questa smaccata intrusione nelle vite degli altri.

La finestra sul cortile/*Rear window* (Alfred Hitchcock, USA 1955)

La violenza può naturalmente essere non solo fisica ma anche psicologica, il che non fa che aumentare il livello di criticità della rappresentazione. La "manipolazione" del pubblico da parte dei cineasti può giocare infatti, ad esempio, sulla fascinazione, al limite del morboso o del sado-masochista, per storie dall'alto potenziale emotivo (che si tratti di violenza o di erotismo poco importa). Questo non riguarda soltanto il cinema "di finzione", ma anche il genere documentario, solo apparentemente più "obiettivo". L'occhio della macchina da presa (e delle persone che a vario titolo la maneggiano, dal regista al direttore della fotografia) non è in realtà mai "neutrale" poichè filmare comporta sempre delle scelte consapevoli (dal decidere cosa lasciare fuori campo alla lunghezza delle riprese, dal montaggio delle sequenze al ritmo che si intende dare alla narrazione, e così via), per cui il risultato finale comporta sempre un giudizio che, di nuovo, ha a che fare con i criteri etici ed estetici. Ha fatto grande scalpore un film di "docufiction" (una miscela di finzione e di riprese dal vero) come *La voce di Hind Rajab*, che ha messo in scena la straziante vicenda di una bambina palestinese che, imprigionata in un'auto a fianco dei parenti uccisi, cercava disperatamente, tramite un cellulare, di contattare qualcuno. Il film ha utilizzato, oltre ad attori professionisti che interpretavano i soccorritori impossibilitati a prestare aiuto, le vere registrazioni della voce della bambina stessa, con un risultato scioccante per gli spettatori. Era lecito usare un documento come quello della bambina palestinese all'interno di un film per altri versi "di finzione"? Fino a che punto è possibile spingersi nella spettacolarizzazione del dolore? Il film, documento comunque prezioso per la comprensione del dramma dei Palestinesi, e premiato con il Leone d'Argento - Gran Premio della Giuria alla Mostra del Cinema di Venezia, solleva questioni molto complesse e spinose, che chiamano in causa la natura stessa del cinema, e il ruolo che svolgono i cineasti e il pubblico - oggi forse più che mai, vista la proliferazione delle immagini in cui siamo costantemente - e spesso inconsapevolmente - immersi.

La voce di Hind Rajab/صوت هند رجب, *Ṣawt al-Hind Rajab* (Kawthar ibn Haniyya, Tunisia-Francia-GB-USA 2025)

Certamente la questione della presunta (a)moralità delle opere non può essere disgiunta da una prospettiva storica. Come abbiamo già avuto occasione di notare, la sensibilità dei pubblici cinematografici varia nel tempo, al variare di tutte le variabili socio-culturali che permeano le convinzioni, gli atteggiamenti e i valori di una società. Ciò che fino a qualche decennio fa poteva destare scandalo (ad esempio, nella rappresentazione della sessualità) viene oggi ampiamente accettato senza battere ciglio, e una scena di inaudita violenza come quella dell'epilogo di *Gangster story*, che all'epoca destò un enorme scalpore, forse oggi viene accettata, almeno da alcuni spettatori, con minore coinvolgimento emotivo (anche se tutto ciò nulla toglie alla questione della potenza, a volte manipolatoria, delle immagini). E basta confrontare come cambiano nel tempo i divieti della censura: se alla sua uscita, nel 1976, *Taxi driver* uscì in Francia col divieto ai minori di 18 anni, oggi questo divieto è sceso ai minori 12 anni. E un film che molti considererebbero "adatto anche alle famiglie" come *Avatar*, uscì nel 2009 negli Stati Uniti col divieto ai minori di 13 anni a causa di "sequenze di battaglie epiche intense, sensualità, linguaggio volgare e fumo" ... (Nota 14).



Gangster story/Bonnie and Clyde (Arthur Penn, USA 1967)



Taxi driver (Martin Scorsese, USA 1976)



Avatar (James Cameron, USA-GB 2009)

In conclusione, ancora una volta, nel dibattito *etica* vs *estetica* siamo di fronte non solo a posizioni ideologicamente diverse, ma anche ad atteggiamenti contrastanti, se non opposti, nei confronti della valutazione e dell'apprezzamento di un film, e la conclusione non può essere che la stessa che abbiamo più volte espresso in questo lavoro, ossia che si possono accettare tutte le posizioni e gli atteggiamenti, purchè si rimanga disposti a discuterne e a confrontarli, nell'intento, come detto nella nostra *Introduzione*, di cercare di **capire** senza pretendere di **spiegare** (o, peggio, di difendere una posizione negando l'altra).

8. La questione della novità o originalità

Un ulteriore criterio in base al quale un film può essere considerato un "bel" film riguarda il fatto che venga percepito come *originale*, ossia con aspetti che in qualche modo lo qualificano come almeno in parte "nuovo" rispetto a tutto ciò che uno spettatore ha visto in precedenza. L'originalità o novità di un film chiama in causa, innanzitutto, l'appartenenza ad un determinato *genere cinematografico*. Se identifichiamo un certo film come un western, piuttosto che uno thriller o un film di fantascienza, immediatamente facciamo riferimento a tutta la produzione di quel genere a cui il "nuovo" film sembra appartenere. Per definizione, un genere possiede aspetti che lo caratterizzano più o meno fortemente (ad esempio, il tipo di storie, di personaggi, di scenografie, di colonne sonore, ecc.), che ogni film che si inserisce in questa categoria deve almeno in parte condividere. Ma la caratteristica cruciale di un film "di genere" è che, se da un lato deve rimandare ad una tradizione codificata, dall'altra deve in qualche misura anche inserire qualche elemento di novità: e dal punto di vista del pubblico, gli spettatori devono essere gratificati dal ritrovare aspetti conosciuti e amati, ma allo stesso tempo anche dalla presentazione di qualcosa di nuovo, senza il quale si corre il rischio di annoiarsi. Dunque un primo fattore che condiziona l'originalità di un'opera riguarda come essa si

inserisce nel "canone" del genere di appartenenza pur offrendo motivi di novità e di "sorpresa". Tutto ciò continua ad essere vero anche se consideriamo il fatto che molti film sembrano oggi appartenere a molti generi diversi (citiamo l'esempio dei *dramedies*, o commedie drammatiche), e che molti film si possono considerare *ibridi*: l'avventura si mescola con la fantascienza, il giallo con la commedia, lo thriller con il *musical* ...

L'originalità può riguardare in particolare gli aspetti tecnologici della produzione di un film, ma in questo senso è cruciale la prospettiva storica: un film come *La tunica* nel 1953 poteva sembrare molto innovativo dato l'uso del Cinemascope, ossia di un formato di schermo oggi ampiamente sorpassato da ben altre meraviglie tecnologiche (e infatti questo film rimane nella storia soprattutto come esempio pioneristico di quella tecnologia); allo stesso modo va considerata la novità rivoluzionaria, nel 1927, di *Il cantante di jazz*, primo esempio di un film con sequenze sonore.



La tunica/*The robe* (Henry Koster, USA 1953)



Il cantante di jazz/*The jazz singer* (Alan Crosland, USA 1927)

Allo stesso modo, se oggi siamo ormai abituati a riprese aeree di grande impatto effettuate con dei droni, la ripresa dall'alto di una famosa sequenza di *Gli uccelli* di Hitchcock (dal minuto **01:23**) poteva sembrare quasi rivoluzionaria nel 1963; e, per fare un esempio molto più recente, *Taxi Teheran*, filmato dal regista Panahi all'interno di un'auto usando uno *smartphone* (per evitare guai con la censura), si inserisce, quasi facendo di necessità virtù, in una gamma di modi innovativi di effettuare delle riprese cinematografiche.



Gli uccelli/*The birds* (Alfred Hitchcock, USA 1963)



Taxi Teheran (Jafar Panahi, Iran 2015)

Le nuove tecnologie, come sappiamo, rendono rapidamente obsolete innovazioni che un tempo avrebbero potuto godere di una fama più prolungata. Così *Slm0ne*, che nel 2002 introduceva il personaggio di una bellissima donna creata al computer da un regista in crisi (e di cui lo stesso si innamora), oggi impallidisce al confronto con tanti film che hanno come protagonisti robot, automi, esseri "replicanti", avatar e via scorrendo ...



S1m0ne (Andrew Niccol, USA 2002)

Se i due più famosi film della Hollywood del 1939 (*Via col vento* e *Il mago di Oz*, diretti dallo stesso regista) dovevano almeno in parte la loro popolarità all'uso molto innovativo del colore, oggi è l'uso del bianco e nero ad essere piuttosto raro e dunque, in un certo senso, "originale".



Via col vento/Gone with the wind (Victor Fleming, USA 1939)



Il mago di Oz/The wizard of Oz (Victor Fleming, USA 1939)

E se un film musicale prodotto dall'industria indiana (Bollywood) non fa nessuno scalpore, visto che un gran numero dei film di Bollywood appartiene al genere musicale (o per lo meno contiene elementi di un *musical*), *La La Land* fu salutato, alla sua uscita nel 2016, come un'*originale* rivisitazione del musical classico hollywoodiano degli anni '50.



La La Land (Damien Chazelle, USA 2016)

Allo stesso modo, le innovazioni, di forma e di contenuto, della New Hollywood degli anni '60 e '70 hanno introdotto novità nel genere hollywoodiano per eccellenza, cioè il western, ad esempio rimettendo in discussione il mito della frontiera e l'immagine degli "indiani" (cioè dei nativi americani) veicolati dal western "classico" dei decenni precedenti. Quest'ottica allora quasi rivoluzionaria ha poi contribuito a plasmare i (non molti) western prodotti successivamente, fino ad arrivare alle sperimentazioni di Quentin Tarantino (che in *Django unchained* omaggia, tra l'altro, l'originale *Django*, uno dei migliori film del genere "spaghetti western").



Django (Sergio Corbucci, Italia-Spagna 1966)



Django Unchained (Quentin Tarantino, USA 2012)

Ma l'originalità non riguarda solo gli aspetti tecnologici o la questione dei generi cinematografici. A volte un uso particolare delle tecniche rimanda ad un significato concettuale più profondo. Abbiamo già citato gli straordinari effetti speciali creati da George Méliès già alla fine del XIX secolo, effetti che, al di là della prodezza tecnica, contribuivano a porre le fondamenta del cinema come regno del fantastico e non solo come ripresa del reale. E se altri pionieri come i fratelli Lumière adottavano un piano di ripresa fisso, costretti com'erano dalla quasi immobilità della macchina da presa, quando Andy Warhol realizzò nel 1965 *Empire*, film muto, senza una storia e senza personaggi, in cui la macchina da presa fissa riprende per 8 ore e 5 minuti la stessa scena, siamo chiaramente di fronte ad una provocazione - una scelta stilistica ma anche concettuale (la volontà di registrare il passare del tempo quasi violentando l'idea stessa di cinema che organizza il reale).



L'arrivo di un treno nella stazione di La Ciotat/*L'arrivée d'un train en gare à La Ciotat* (Fratelli Lumière, Francia 1895)



Empire (Andy Warhol, USA 1965) - clip dal film

E l'originalità può anche riguardare altri aspetti, come ad esempio le novità nel *casting*, cioè nell'attribuzione di tipi di personaggi agli interpreti: uno dei motivi di interesse e popolarità di un film come *Bulli e pupe*, ad esempio, consisteva nel vedere Marlon Brando, già celebre soprattutto per ruoli drammatici (come in *Un tram che si chiama Desiderio*, *Il selvaggio*, *Fronte del porto*) in un film *musicale*.



Bulli e pupe/*Guys and dolls* (Joseph L. Mankiewicz, USA 1955)

Un'ultima considerazione riporta l'attenzione, ancora una volta, sulle *differenze individuali*. Gli spettatori differiscono infatti tra di loro anche per come percepiscono la novità o l'originalità di un film, anche e soprattutto in rapporto alla già citata questione dei generi cinematografici. Alcuni spettatori possono trovare ripetitivi molti film di arti marziali o di supereroi, ma i cinefili incalliti e avvertiti potranno magari trovare motivi di interesse in alcuni aspetti (ad esempio, dettagli di trama o di personaggi, o ancora di oggetti o scenografie) che ad altri possono sfuggire; ed anche i critici cinematografici potranno magari affilare le loro armi analitiche per evidenziare quelli che loro percepiscono come elementi di novità. E infine, non dimentichiamo che il desiderio di apparire "alla moda" e "ben informati" può spingere alcuni ad inseguire quelli che i media (o le campagne di marketing, o il passaparola su Internet) etichettano come prodotti nuovi e originali ...

Terza parte: I meccanismi mentali dietro i giudizi di valore

1. Introduzione

In questa terza parte passeremo dal considerare i criteri in base ai quali un film può essere definito, almeno da alcuni spettatori, come un "bel" film, ad esaminare i meccanismi mentali che entrano in gioco in questo processo di attribuzione di valore, cioè quali operazioni compie uno spettatore per arrivare ad "amare" un film.

Il nostro punto di partenza è la constatazione che gli esseri umani tendono per loro natura a chiedersi le cause di un fenomeno che attira la loro attenzione. Di fronte ad alcune esperienze (ad esempio, il vedere un'edera che si attorciglia attorno al tronco di un albero, o il brusco cambiamento nel movimento del mare) non ci si chiede di norma quale sia la ragione dietro ciò che vediamo (sappiamo che si tratta della natura e delle sue leggi), anche se fenomeni più rari, che non rientrano nell'esperienza quotidiana e di cui si ignorano le ragioni precise (ad esempio, un'eruzione vulcanica), possono stimolare la curiosità più di altri, specialmente se non si possiedono le conoscenze adeguate. Ma questa ricerca di causalità diventa molto più impellente nelle interazioni sociali, quando cioè la comunicazione quotidiana, alla base del nostro vivere in comunità, può porre problemi e stimolare quindi una riflessione. Come esseri sociali siamo normalmente molto sensibili, anche se in modo inconsapevole, agli atti comunicativi in cui siamo coinvolti. I segnali che riceviamo dagli altri, attraverso il linguaggio verbale (le parole) e attraverso il linguaggio non-verbale (gesti, sguardi,

sorrisi ...) vengono continuamente interpretati per potere fornire le risposte più appropriate, ma se qualcosa non funziona, per esempio se questi segnali sono ambigui o inaspettati, immediatamente ci chiediamo che cosa abbia spinto il nostro interlocutore ad emettere quel segnale - la ricerca della causa di questo episodio è mossa dalla premessa, che diamo per scontata, che dietro ogni atto comunicativo ci sia un'intenzione da parte del suo emittente. Se una persona mi chiede l'ora davanti ad una parete dove è appeso un grosso orologio, o se uno sconosciuto mi guarda fissamente negli occhi, la percezione di questi atti comunicativi (verbali o non-verbali) fa scattare dentro di me la necessità di capire che cosa li ha causati. In altre parole, gli stimoli provenienti da altri vengono di norma considerati intenzionali, cioè frutto di scelte consapevoli da parte dei nostri interlocutori: posso allora ipotizzare, ad esempio, che la persona che mi chiede l'ora non si fidi dell'orologio alla parete o di quello che porta al polso, e che la persona che mi fissa lungamente abbia riconosciuto in me qualcuno che le è familiare ...

2. Il film come stimolo intenzionale

Allo stesso modo, durante e dopo la visione di un film gli spettatori si chiedono continuamente, anche se in modo in genere del tutto inconsapevole, che cosa intenda dire chi ha realizzato il film (non solo il regista, ma tutte le altre figure che partecipano a questa impresa collettiva, come lo sceneggiatore, il direttore della fotografia, il montatore, l'autore della colonna sonora, e così via) - e questo, in modo particolare, se ciò che vediamo e sentiamo ci stupisce o ci lascia perplessi perchè è insolito, ambiguo, incomprensibile o anche soltanto in contrasto con le nostre aspettative. Attribuiamo cioè al film (o meglio, a chi lo ha realizzato) un'intenzione precisa, che diventa tanto più saliente quanto più non riusciamo a farcene subito un'idea precisa. Un'immagine, un suono, un rumore o un motivo musicale possono così mobilitare la nostra attenzione per cercare di interpretarne le cause sottostanti e almeno ipotizzare quali scopi, convinzioni, atteggiamenti, motivazioni, tratti di personalità, o, per usare un termine molto generale, stati mentali abbiano indotto il cineasta (il regista o chi per esso) a fare le scelte che ha fatto. In particolare di fronte a stimoli ambigui, ci chiediamo che cosa il film vuole farci capire, sentire, giudicare ... quali reazioni cognitive e affettive ci si aspetta che mettiamo in moto; in questi casi, la nostra attenzione diventa più consapevole e in un certo senso, ci "distanziamo" dal film per poter interpretare meglio lo stimolo (che, ripetiamolo, percepiamo come intenzionale) che ci viene offerto.

Certamente la nostra realtà quotidiana differisce da quella cinematografica: un film, anche se pretende di essere realistico, cioè di riflettere la realtà, è di fatto il frutto di una selezione ed organizzazione di scene, personaggi, comportamenti ... di solito accuratamente "manipolati" (nel senso positivo o almeno neutro di questo termine), sulla base di convenzioni cinematografiche che accettiamo in un film ma che non accetteremmo nella vita reale. Non solo inquadrature, scene o sequenze ci trasportano continuamente nello spazio e nel tempo, ma possono, contrariamente a quanto accade nelle esperienze quotidiane, aggiungere a ciò che vediamo e sentiamo dimensioni altre e alternative: una scena può diventare così allusiva, ironica, simbolica ... Non c'è dubbio che le convenzioni cinematografiche come il montaggio o i movimenti della macchina da presa siano collegati con le capacità con cui affrontiamo e interpretiamo la vita reale, ma al contempo esse trascendono la realtà quotidiana perchè messe al servizio di una realtà alternativa, costruita intenzionalmente, come quella di un film. Anche un singolo oggetto può assumere un significato e una valenza che vanno oltre la sua semplice percezione fisica: in *Il cacciatore di aquiloni* vediamo i due giovani protagonisti (Amir, un agiato ragazzo afghano di Kabul, orfano di madre, e il suo amico Hassan, figlio del povero servo della famiglia di Amir) giocare a "cacciare" gli aquiloni, cioè cercare di tagliare il filo dell'aquilone avversario - i due ragazzi sono talmente bravi da diventare

campioni di Kabul. La vista degli aquiloni attiva subito negli spettatori possibili esperienze, ricordi, rimpianti (diversi naturalmente a seconda del "bagaglio" che ciascuno spettatore porta con sé), ma, inseriti in un contesto familiare, sociale, culturale così distante dagli occhi occidentali, possiamo anche chiederci (anche inconsapevolmente) quale sia il significato che nel film essi assumeranno, che ruolo giocheranno, se faranno per esempio progredire la storia o arricchire la descrizione dei personaggi o se, al contrario, saranno trattati come semplici oggetti di scena - e le risposte che formuleremo a queste domande determineranno anche il modo in cui questi aquiloni vengono da noi percepiti e memorizzati (e dunque il ruolo che svolgeranno nella nostra interpretazione del film). Allo stesso tempo, il contesto dei due ragazzi, amici ma così diversi come estrazione sociale, potrà anche farci percepire, nel corso del film, che gli aquiloni possono diventare un simbolo di libertà e di affrancamento da pesanti vincoli sociali e culturali.



Il cacciatore di aquiloni/*The kite runner* (Marc Foster, USA 2007)

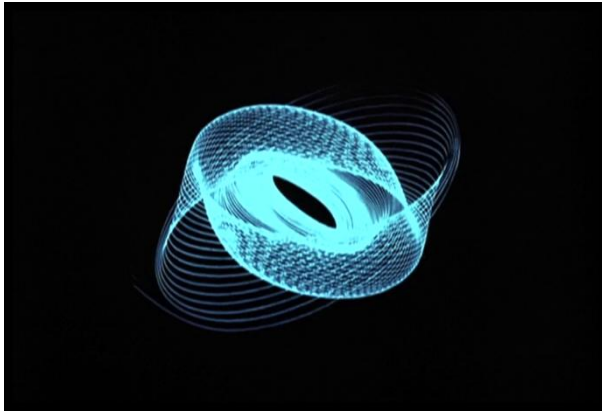
La percezione di ciò che vediamo e sentiamo provenire dallo schermo si basa dunque sulle nostre capacità generali di interpretare le nostre esperienze quotidiane, ma il film, tramite i dispositivi che gli sono propri, ci induce a trascendere il semplice riconoscimento diretto di oggetti, personaggi, situazioni, per porci ulteriori domande su ciò che il film stesso *intende* comunicarci con l'introduzione e l'organizzazione di questi elementi. Quando Hitchcock, in *La donna che visse due volte*, ci mostra la donna (Kim Novak), che il detective (James Stewart) sta pedinando, entrare in un museo e sedersi davanti ad un quadro, restando poi a lungo a fissare il personaggio raffigurato nel dipinto, dirige la nostra attenzione sui capelli della donna (A) e poi subito dopo su quelli della donna del dipinto (B), che sono acconciati nella stessa maniera. In tal modo l'acconciatura assume subito un significato che trascende il mero dato fisico per suggerirci un legame ben più intrigante tra queste due figure femminili. E gli spettatori più attenti (o anche chi rivede il film due o più volte) si accorgeranno che Hitchcock usa il motivo della "spirale" (presente nell'acconciatura) come elemento ricorrente nel film, a partire dai titoli di testa (C), in cui il detective subisce un incubo in cui sembra precipitare in un vortice che lo inghiotte, fino alla scala a spirale della torre del monastero (D) in cui si svolgono due scene cruciali, e fino alle vertigini (da cui il titolo originale, *Vertigo*) di cui il detective soffre.



A



B



C



D

La donna che visse due volte/*Vertigo* (Alfred Hitchcock, USA 1958)

Per fare un altro esempio, quando Eisenstein nel già citato *La corazza Potemkin* intende farci comprendere le ragioni dell'ammutinamento, utilizza il montaggio di scene tra i marinai, messe in rapida successione con le immagini dei vermi che infestano la carne destinata ai pasti (al minuto **05:39**): questo montaggio non ha soltanto lo scopo di informarci sull'igiene a bordo della nave, ma ci illumina in modo drammatico sulle condizioni in cui sono tenuti i marinai e, più ampiamente, sulla ribellione nei confronti di un sistema violento e oppressivo. La contrapposizione delle scene è il dispositivo che il regista utilizza per "far parlare" le immagini, arricchendole di un significato simbolico che trascende la pura rappresentazione degli oggetti. Ancora una volta, diamo un senso a ciò che vediamo perchè, più o meno consapevolmente, ci chiediamo quali *intenzioni* animavano il regista nelle sue scelte di contenuto e di forma: entriamo nei suoi *stati mentali* per poter interpretare ciò che vediamo. E, almeno entro certi limiti, condividiamo con lui/lei la conoscenza delle *convenzioni cinematografiche* utilizzate nel film: anche se è la prima volta che vediamo questa scena, e anche se non siamo cinefili incalliti, capiamo che il montaggio serrato ci vuole dire qualcosa - qualcosa che va al di là delle immagini stesse.

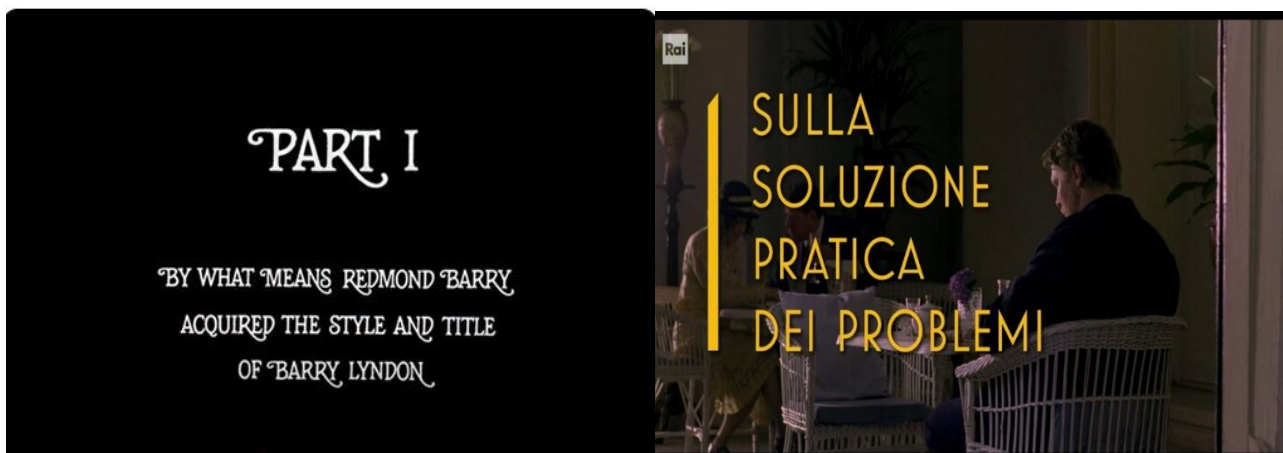


La corazzata Potëmkin/*Броненосец «Потёмкин»* (Sergej Michajlovič Ėjzenštejn, URSS 1925)

3. Attribuire intenzioni al regista: dal cinema classico al cinema (post)moderno

Certamente i film variano moltissimo rispetto alla possibilità, per gli spettatori, di attribuire delle intenzioni al regista. Ad esempio, i film della "Hollywood classica" (grosso modo al suo apice tra gli anni '40 e gli anni '60 del secolo scorso) erano congegnati in modo da offrire al pubblico una storia lineare e ben comprensibile, con personaggi motivati da scelte ben precise e, di conseguenza, con una chiara catena di cause/effetti che si traduceva in eventi logicamente collegati tra loro, dal principio fino allo spesso inevitabile "finale felice" (*happy ending*). Un film prodotto con questo tipo di dispositivi risultava perciò facilmente comprensibile ed interpretabile, e tutte le convenzioni cinematografiche assolvevano a questa funzione basilare. Ma era altrettanto importante che i dispositivi (dalle inquadrature ai movimenti della macchina da presa, dal montaggio alla colonna sonora, e così via) rimanessero nascosti, per così dire, agli occhi degli spettatori, in modo da dare l'illusione che il film "procedesse da sè" e risultasse in una visione fluida, sempre chiaramente comprensibile. In questo sistema produttivo il pubblico non sentiva la necessità (nè aveva la possibilità) di porsi domande sulle intenzioni del regista, il quale, come tutte le figure professionali coinvolte, risultava così "invisibile". Naturalmente ciò non impediva ai registi stessi, soprattutto a quelli con ambizioni "autoriali", di includere nei loro film momenti e immagini che in qualche modo potevano stimolare gli spettatori (magari non tutti) a soffermare la loro attenzione e a chiedersi il significato di ciò che vedevano e sentivano: abbiamo appena visto come registi "classici", seppure così diversi come Hitchcock ed Eisenstein non rinunciassero a "lasciare la loro impronta" tramite immagini sofisticate, dai significati plurimi e a volte anche molto complessi.

Con l'avvento del cinema "moderno", coincidente con la cosiddetta "New Hollywood" e con le "nuove onde" (*nouvelle vagues*) di tante nuove cinematografie nazionali, il modello classico fu rapidamente messo in crisi: di fronte a mutati scenari sociali e culturali, il nuovo cinema rispondeva con un rinnovamento non solo dei contenuti ma anche delle forme - con i registi spesso ora più inclini a "svelare" i meccanismi così nascosti ed impliciti del cinema classico, assumendo nel contempo più radicalmente il ruolo di "autori". In tal modo, anche gli spettatori venivano incoraggiati ad assumere un atteggiamento più attivo e consapevole nei confronti dei film, e, parallelamente, ad assumersi la responsabilità, di fronte ad immagini complesse, di chiedersi quali fossero le intenzioni del regista. Anche in questo caso, tuttavia, il panorama cinematografico rimaneva comunque variegato e certamente non omologato o appiattito su pochi modelli. Con i successivi sviluppi "post-moderni", a partire dagli anni '80 del secolo scorso, il cinema si è ulteriormente evoluto verso forme espressive che rimettevano in causa i classici generi, rifondandoli a volte in modi originali, riprendendo temi e forme espressive del passato, con una consapevolezza più spinta degli stessi "meccanismi cinematografici": questo ha comportato, in linea generale, anche un diverso rapporto con gli spettatori, anch'essi ormai più consapevoli di quello che il cinema ha saputo e sa tuttora offrire, e quindi più disponibili ad interpretare le intenzioni dei registi nella loro scelta e trattamento di contenuti (storie, personaggi, eventi ...) e forme (stili, linguaggi ...) complessi e spesso stratificati, oltre o sotto la superficie di immagini e suoni.



Sia *Barry Lyndon* (Stanley Kubrick, GB-USA 1975) che *La storia di mia moglie/A feleségem története* (Ildikó Enyedi, Ungheria-Germania-Francia-Italia 2021) sono suddivisi in "capitoli", ciascuno con un titolo, come se l'intenzione del regista fosse di segnalare ai suoi spettatori che, come in un libro, si sta narrando una storia, e che quindi c'è da aspettarsi una scansione ben definita degli eventi.



La La Land (Damien Chazelle, USA 2016) rimanda in modo piuttosto esplicito ai musical classici hollywoodiani degli anni '30 del secolo scorso, come *Voglio danzare con te/ Shall we dance* (Mark Sandrich, USA 1937): si confronti la scena nel parco con Ryan Gosling ed Emma Stone con quella (al minuto **1:10:25**), sempre in un parco, con Fred Astaire e Ginger Rogers. Questo tipo di rimandi viene ovviamente avvertito (ed apprezzato) solo dagli spettatori più "cinefili", e l'intenzione del regista verrà dunque colta solo in parte.

4. Il "gioco" tra regista e pubblico

Questo invito a riconoscere la presenza del regista dietro le immagini, a prestare attenzione a dei "segnali" o "indizi" che il regista, più o meno consapevolmente, ha disseminato durante il film, porta così gli spettatori a ipotizzare quali *stati mentali* abbiano indotto il regista stesso a fare le scelte che ha fatto, che cosa voleva far capire e sentire al suo pubblico, e con quali mezzi, cioè con quali utilizzi del linguaggio cinematografico, è riuscito (o meno) nel suo intento. Naturalmente, non tutti gli "indizi" o "segnali" lasciati dal regista hanno la stessa visibilità: alcuni possono essere più espliciti e indicarci piste interpretative abbastanza chiare, altri possono invece essere più impliciti e suggerire significati in modo più indiretto. Lo stesso regista può aver volutamente lasciato questi indizi, ma può anche averlo fatto inconsapevolmente, come può capitare anche che non sia riuscito a *nasconderli* ... Ciò implica che gli spettatori possono essere coinvolti nel "decodificare" questi segnali a diversi livelli di consapevolezza, da semplici sensazioni o impressioni a una riflessione più meditata, fino all'analisi critica che sottopone il film ad un esame più dettagliato ed approfondito. E, come abbiamo più volte sottolineato, anche in questo caso risultano cruciali le differenze individuali: a seconda delle proprie conoscenze ed esperienze pregresse, della situazione, dell'umore, dell'"impegno" con cui ciascuno affronta la visione di un film, ogni spettatore "lavora" a livelli diversi (di consapevolezza, di profondità, di analisi ...) e giunge quindi a ipotesi personali circa le intenzioni del regista nel realizzare un certo film in un determinato modo.

Ribadiamo che questo processo tramite cui gli spettatori attribuiscono al regista particolari intenzioni non ha nulla di automatico o di meccanico: al contrario, come abbiamo sottolineato le differenze tra gli spettatori, così dobbiamo ricordare che anche i registi differiscono tra loro, sia per quanto riguarda il loro stesso livello di consapevolezza, sia per quanto riguarda la loro (implicita o esplicita) volontà di stimolare i loro spettatori a una qualche forma di riflessione sui loro film. Le *reali* intenzioni dei registi, insomma, già di per sé non sempre chiaramente espresse, non devono essere confuse con le *ipotesi* fatte dagli spettatori - e forse proprio in questo continuo e inevitabile "gioco" tra regista e pubblico sta uno degli aspetti più intriganti del cinema come ricca e complessa forma di comunicazione.

5. Le diverse scelte da parte dei registi

"Ci sono due tipi di registi: quelli che tengono conto del pubblico nel concepire e poi nel realizzare i loro film e quelli che non ne tengono conto. Per i primi, il cinema è un'arte dello spettacolo, per i secondi, un'avventura individuale." François Truffaut (Nota 15)

Truffaut sintetizza in questo modo le differenze tra i registi riguardo alla loro relazione con i destinatari del loro lavoro, cioè gli spettatori. Un regista può decidere di assecondare il più possibile quelli che ritiene essere i gusti del pubblico a cui si rivolge, andando incontro alle sue aspettative e

creando un'opera che riduca al minimo le ambiguità nell'interpretazione. Per fare questo ricorre ad un uso del linguaggio cinematografico chiaro e trasparente, che sappia trasmettere in modo fluido e coerente i significati (e le emozioni) connesse alla storia e ai personaggi. Un modo per raggiungere questo scopo è quello di aderire in modo più o meno radicale ad un genere cinematografico: utilizzerà allora le forme e i contenuti "tipici" di, ad esempio, un western o un horror, per consentire agli spettatori di utilizzare appieno le loro conoscenze ed esperienze precedenti di questo genere di film. All'estremo opposto, un regista di film "sperimentali" non si propone in primo luogo di essere "comprensibile", nè tanto meno di "piacere" necessariamente a tutti i suoi potenziali spettatori: la preoccupazione di dialogare con il pubblico è secondaria rispetto al desiderio di creare qualcosa di nuovo e di inaspettato, rendendo così la realizzazione di un film, in primo luogo, un'"avventura individuale" (come dice Truffaut) piuttosto che un'azione socialmente condivisa. Naturalmente, tra questi due estremi opposti esistono tutti i tipi di situazioni intermedie, cioè di registi che cercano di tenere assieme le esigenze (anche e soprattutto commerciali) dello "spettacolo", da una parte, e le proprie ambizioni estetiche e culturali, dall'altra - e questo può anche portare alla realizzazione di film che al loro stesso interno sembrano presentare entrambe queste posizioni. Truffaut, che aveva così chiara questa distinzione di scelte registiche, considerava senza alcun dubbio Hitchcock come un regista molto attento alle esigenze e ai desideri del pubblico, ma, come abbiamo avuto occasione di notare nel caso di *La donna che visse due volte*, Hitchcock stesso amava inserire nei suoi film elementi che non tutti i suoi spettatori avrebbero apprezzato, per non dire percepito o capito. In questo senso Hitchcock, oltre che un regista molto popolare, è stato anche un "autore", nel senso in cui Truffaut e tutti i suoi colleghi della *nouvelle vague* francese degli anni '60 intendevano la figura del regista, cioè un artista con un controllo pressochè totale della sua opera, capace quindi di imprimere su di essa il suo marchio inconfondibile, a prescindere dal riconoscimento e dall'apprezzamento da parte del pubblico.

Ogni regista, pertanto, può decidere di rendere le sue intenzioni e le sue scelte più o meno trasparenti e comprensibili da parte di tutti o di alcuni suoi potenziali spettatori, riservandosi anche, se lo desidera, di includere elementi che abbiano un significato e una risonanza emotiva *solo per se stesso* (e che non necessariamente verranno resi noti o spiegati al pubblico). E può darsi anche il caso che questi elementi siano scelti perfino senza averne piena consapevolezza: di fatto ogni regista attinge di continuo alle sue personali esperienze, conscie e inconscie, per realizzare il suo film, proprio come ogni spettatore utilizza quello che abbiamo spesso chiamato "bagaglio" personale di conoscenze ed esperienze per capire, interpretare e infine apprezzare (o meno) quello stesso film. Come Miguel Gomes, regista di *Tabou*, ha avuto occasione di dire:

"Faccio tutte queste scelte sul set, non prima. Ma le comprendo riguardando il film, non durante le riprese. Un po' di più al momento del montaggio, ma non in maniera così razionale. Ho solo la sensazione che sia giusto, che sia bene." (Nota 16)

Si riconferma così la natura *soggettiva* delle scelte e delle intenzioni di un regista, che, anche nel momento in cui, tramite il suo film, compie un atto comunicativo rivolto agli spettatori, può decidere, con minore o maggiore consapevolezza, di rendere aspetti ed elementi del film stesso comprensibili ed apprezzabili da parte di tutti, da parte di alcuni, e persino, in modo "gratuito", da parte di nessuno in particolare. E questo riconferma anche che il "bagaglio" personale del regista e quello di ciascuno dei suoi spettatori possono essere condivisi, ma in modo graduale su un *continuum* che va dai valori universali che tutti potenzialmente condividono alle più personali idiosincrasie personali. Se, da un lato, si potrebbe pretendere da un regista che il suo film possa essere capito grazie a conoscenze ed esperienze condivise da tutti o da molti, dall'altro lato non si può limitare la libera espressione

creativa che fa a meno di queste conoscenze ed esperienze. E sarebbe d'altronde auspicabile che gli spettatori acquisiscano quante più conoscenze ed esperienze possibile, perchè ciò aumenterebbe di molto la loro capacità di capire ed apprezzare *ogni* film e *più* film diversi - dando loro magari la possibilità di scoprire che un certo film è un "bel" film ...

6. I diversi "linguaggi" che parla il cinema

Strettamente correlata a questo discorso è la questione dei "linguaggi" che un regista utilizza nel suo lavoro. Si è visto infatti che alcuni degli elementi o aspetti di un film a volte meno "trasparenti", e di più difficile (o meno agevole) comprensione, sono di natura *visiva*: il motivo della "spirale", che in *La donna che visse due volte* ricorre a più riprese, dai vortici dei titoli di testa all'acconciatura della donna, dalle scale a spirale alla vertigini del protagonista, pur essendo messo in scena più volte in modo esplicito, può non essere colto dagli spettatori, per lo meno non nello stesso modo in cui essi capiscono un dialogo tra i personaggi o un'immagine o un suono molto familiari. Ciò rimanda alla natura stessa del cinema, che è uno strumento multimediale che si avvale di linguaggi anche molto diversi tra loro: da quello verbale a quello visivo e uditivo, con un'interrelazione complessa tra i linguaggi stessi fornita dalla messa in scena, da ciò che è visibile direttamente ("in campo") a ciò che rimane invisibile anche se presupposto (il "fuori campo"), dai movimenti della macchina da presa al montaggio, dall'uso degli effetti speciali alla colonna sonora. Non tutti questi "linguaggi" sono immediatamente comprensibili e interpretabili da parte del pubblico: in particolare, il linguaggio verbale, che tende a definire con chiarezza i suoi contenuti, è solo una parte dell'esperienza fornita da un film, che offre una gamma di messaggi ben più vasta ed articolata. Così come è a volte difficile, se non impossibile, tradurre un intero film in una descrizione puramente verbale, ancora più difficile è usare questo stesso linguaggio per descrivere le *intenzioni* del regista che ci sembra di aver colto guardando un suo film. I limiti del linguaggio verbale, che tende ad essere analitico, esplicito, persino "digitale", sono subito evidenti di fronte alle immagini e ai suoni trasmessi da un film, che sono spesso globali, impliciti, "analogici", e che rimandano spesso non a singoli elementi ben identificati ma ad esperienze, ricordi, conoscenze, nella mente dello spettatore. La visione di un film è un fatto "esperienziale", che coinvolge, ben al di là dei canali sensoriali della semplice "vista" e del semplice "udito", i nostri meccanismi cognitivi, affettivi e motori più profondi, la nostra memoria, il nostro intero corpo che viene sollecitato in tutta la sua ricchezza e complessità. Ed è proprio grazie a questo complesso *linguaggio esperienziale*, strettamente legato alla realtà che viviamo come alla realtà che ci propone il film, che riusciamo a capire, interpretare ed apprezzare elementi di un film che il solo uso del linguaggio verbale non riuscirebbe a cogliere.

Certamente tutto ciò assume maggiore rilevanza di fronte a quei film che, come abbiamo già discusso, includono il risultato di scelte registiche meno immediatamente comprensibili da parte del pubblico, o che per lo meno si prestano a più di una singola interpretazione. *Picnic ad Hanging Rock*, ad esempio, potrebbe di primo acchito essere considerato semplicemente (o soltanto) uno thriller: si narra infatti di un'escursione in un luogo desertico da parte di alcune ragazze di un istituto femminile nell'Australia del primo Novecento, escursione durante la quale alcune di esse si arrampicano sulle rocce, facendo perdere completamente le loro tracce. Come thriller il film "funziona", anche se il mistero di questa avventura non viene affatto svelato (cosa che alcuni spettatori riterrebbero grave per questo genere cinematografico). Ma la visione del film va ben oltre gli eventi legati alla vicenda, che sono tutto sommato piuttosto scarni, ed anche lo spettatore meno avvertito si accorge che le numerose immagini della natura e del rapporto che le ragazze sembrano avere con questi luoghi affascinanti quanto inquietanti sembrano "volere dire" molto di più - o, in altri termini, che le *intenzioni* del regista vanno ben al di là del semplice racconto di una sparizione. Ma, se questo

"racconto" può anche essere descritto in modo *analitico* con il linguaggio *verbale*, altra cosa è riuscire a identificare il messaggio trasmesso dalla ricchezza e dall'ambiguità delle immagini (peraltro strettamente integrate al "racconto" stesso). Capiamo che queste immagini chiamano in causa la nostra esperienza sensoriale ed esperienziale, di esseri umani prima ancora che di spettatori, che siamo chiamati a dare un senso a ciò che vediamo, ma anche a capire le emozioni che contestualmente percepiamo.



Picnic ad Hanging Rock/*Picnic at Hanging Rock* (Peter Weir, Australia 1975)
Le immagini delle ragazze che salgono verso la cima della roccia si alternano alle immagini del paesaggio, al contempo affascinante e minaccioso. L'insistenza del regista su questa natura a volte perfino antropomorfa insinua un senso di mistero ma anche di "horror" quasi metafisico. Percepiamo come spettatori queste sottili sensazioni di attrazione verso un ignoto attraente quanto inquietante ...



Ad un certo punto le ragazze si sdraiano in una radura e si addormentano. Di nuovo la natura si impone, con l'immagine di un piccolo serpente che striscia accanto ai corpi delle ragazze. L'immagine dell'accompagnatrice, che guarda in alto, verso la cima della roccia (al minuto **00:39**), è accostata subito con l'immagine di un testo di geometria: qual è la funzione di questo rapidissimo accostamento? L'istitutrice sembra interpretare la sua visione della roccia con il ricorso ad un'immagine scientifica ... mentre subito dopo tre delle quattro ragazze, risvegliatesi, riprendono la salita, quasi "in trance". La quarta ragazza, spaventata, scende ed il suo urlo terrorizzato riempie il silenzio del luogo. Uno spettatore più avvertito potrà intuire che il regista ha voluto rappresentare un tema a lui caro (e che riprenderà, a livelli diversi, nei suoi film successivi): "il conflitto irrisolvibile tra cultura (razionale, perbenista, opprimente) e natura (irrazionale, vitalistica, liberatoria)" (Nota 17)

Un film come *Picnic ad Hanging Rock* si presta dunque a molte "piste interpretative" e solleva al contempo molte domande, a diversi livelli di complessità. Se è uno thriller, perchè non ci viene fornita la soluzione dell'intrigo? Che funzione hanno le immagini della natura, continuamente (quasi ossessivamente) esibite? Sono solo un modo di mostrarci dei bei panorami naturali? Ma in questo caso, perchè sono così numerose ed incisive? Ha un significato particolare la scelta di ambientare il film nell'Australia degli inizi del Novecento, in un periodo ancora segnato dal colonialismo? E, se conosciamo i successivi film del regista, come ad esempio *L'attimo fuggente* (un melodramma su un carismatico professore e sui suoi alunni) o *Green Card - Matrimonio di convenienza* (una commedia "romantica" a lieto fine) come interpretare *Picnic ad Hanging Rock* alla luce dei motivi ricorrenti nella sua filmografia? Tutte domande legittime, che non tutti gli spettatori si pongono naturalmente, ma che danno l'idea dei numerosi modi in cui è possibile "interrogare" un film e delle tante risposte possibili - risposte che forse costituiscono altrettanti buoni motivi per giudicare un film come un "bel" film ...

7. Tra analogie e metafore

I linguaggi che il cinema utilizza, non solo per narrare storie e descrivere personaggi ed ambienti, ma anche per suggerire significati e stimolare emozioni, possono dunque passare attraverso il trattamento più o meno sofisticato di immagini e suoni, che per loro stessa natura sono *evocativi*, ossia possono far emergere negli spettatori idee e stati d'animo diversificati, a seconda delle predisposizioni e degli atteggiamenti, nonché delle conoscenze ed esperienze, con cui gli spettatori stessi si avvicinano alla visione di un film. In tal modo le *intenzioni* del regista vengono continuamente reinterpretate, fornite di senso e di valore.

L'utilizzo dei linguaggi cinematografici può però essere più o meno diretto/indiretto e più o meno implicito/esplicito, il che comporta un diverso impegno di percezione ed interpretazione da parte degli spettatori. L'uso di *analogie*, ad esempio, attraverso cui alcune immagini possono suggerirci il ricordo ed il confronto con altre immagini immagazzinate nella nostra memoria, può essere più o meno agevole, a seconda dell'immediatezza delle immagini e, naturalmente, delle conoscenze che deve attivare lo spettatore. Il cinema (post)moderno utilizza spesso rimandi più o meno espliciti ad altri film: ad esempio, il cinema di Quentin Tarantino è infarcito di "ricordi" di film, che il regista (incallito cinefilo) riutilizza e in un certo senso "ricrea", spesso con intenti satirici: un film "di guerra" come *Inglorious bastards* o un film western "revisionista" come *Django unchained* contengono una varietà di elementi (soprattutto formali, stilistici) che rimandano a film italiani degli anni '60 e '70 appartenenti agli stessi generi cinematografici (*Django unchained* è un omaggio diretto al film *Django* del 1966 diretto da Sergio Corbucci). Non è certo indispensabile conoscere questi "rimandi" per apprezzare i film di Tarantino, ma certamente lo spettatore più accorto avrà una possibilità in più di godimento.



Bastardi senza gloria/*Inglorious basterds* (Quentin Tarantino, USA-Germania 2009)



Django unchained (Quentin Tarantino, USA 2012)

Anche l'uso delle *metafore*, attraverso cui due scene vengono messe in relazione tra di loro per stimolare un confronto ed arricchirne così la comprensione e l'interpretazione, può essere più o meno diretto ed esplicito. Se le due scene vengono accostate tramite il montaggio, l'effetto può essere colto abbastanza agevolmente anche da spettatori non particolarmente sensibili ed avvertiti. Quando Fritz Lang in *Fury* accosta l'immagine di un gruppo di donne con quella di un pollaio, viene subito sottolineato il peso dei pettegolezzi e dei chiacchiericci; e quando Charlie Chaplin in *Tempi moderni* accosta l'immagine degli operai che escono dalla fabbrica con quella di un gregge di pecore, risulta evidente il messaggio dell'alienazione e della passività cui sono ridotti gli operai stessi (specialmente se si mettono in relazione queste immagini con la sarcastica didascalia che le precede: "*Tempi moderni.* Una storia di industriosità, di intraprendenza individuale. L'umanità in crociata alla ricerca della felicità").



Furia/*Fury* (Fritz Lang, USA 1936)



Tempi moderni/*Modern times* (Charlie Chaplin, USA 1936)

Si tratta di un procedimento che non è esente da possibili critiche (ad esempio, per chi ritiene che in tal modo sia fin troppo evidente la "mano" del regista, o che ne vada di mezzo il "realismo" delle scene), ma che anche in tempi più recenti registi/autori come Woody Allen non hanno esitato ad utilizzare: in *Crimini e misfatti*, l'immagine del rivale del protagonista viene accostata a immagini di Mussolini e di un asino ...



Crimini e misfatti/*Crimes and Misdemeanors* (Woody Allen, USA 1989)

Altre volte la metafora può essere più sottile e coinvolgere non una singola scena o sequenza ma un intero film. *The artist*, ad esempio, racconta una vicenda di due star hollywoodiane in un momento cruciale per il cinema, il passaggio dal muto al sonoro verso la fine degli anni '20 del secolo scorso. Ma il film realizza questa "rievocazione" in modo radicale quanto sorprendente: il film, infatti, è muto e rispetta alla lettera tutte le convenzioni tipiche di quei primi decenni di storia del cinema: è girato in un formato "quadrato", in bianco e nero e con le didascalie inserite per spiegare i dialoghi. La storia punta molto (come aveva fatto, su tutt'altro registro, *Cantando sotto la pioggia*) sul passaggio, per molti attori drammatici, tra il muto e il sonoro, con il protagonista che si ostina a voler produrre un film muto quando ormai questo tipo di cinema sta per esaurirsi, e, al contrario, la ballerina all'inizio della carriera e per questo proiettata verso il futuro. Ma il regista non punta tanto sugli eventi e sui personaggi quanto sul ritratto di un contesto al tramonto, descritto con nostalgia e affetto. E gli spettatori vengono coinvolti in questa operazione, che può essere letta come una metafora del declino di un mondo che suscita anche in loro emozioni di nostalgia e quasi di rimpianto: come se la nostalgia per un passato lontano trovasse corrispondenza nella nostalgia che tutti noi (o almeno, molti di noi) hanno provato in situazioni almeno in parte simili. Un *passato sullo schermo*, dunque, che parla al *presente del pubblico*. Ed il regista sembra giocare con le sfide che un simile progetto di film gli pone continuamente, nel tentativo di riuscire a girare, nel 2011, un film senza parole. Ancora una volta, le intenzioni (e le emozioni) del regista possono così rispecchiarsi in quelle dei suoi spettatori, chiamati a condividere con lui questa avventura - e l'*esperienza* di questo film (della realizzazione per il regista, della visione per il pubblico) trascende la storia narrata per assumere un valore più universale. Come ha ben scritto Pignocchi, sia pure a proposito di un altro film (il già citato *Tabou*)(Nota 18):

"Non si tratta per il regista di imporsi artificialmente delle limitazioni tecniche, ma di ricreare alcune delle sensazioni che possono procurare i film muti allo spettatore d'oggi. In primo luogo, possono indurre a riflettere sulle virtù dell'economia: senza dialoghi, tutte le nostre facoltà di attenzione si concentrano sulle espressioni facciali, sugli sguardi e su tutti quegli elementi corporei che, più delle parole, sono legati alle emozioni ... In un film muto, siamo più ricettivi al modo in cui la musica dialoga con il racconto e, quando il suono aderisce in modo preciso all'immagine, abbiamo quasi l'impressione di un miracolo ..."



The artist (Michel Hazanavicius, Francia 2011)

8. Conclusione: l'analisi nuoce all'"immersione" in un "bel" film?

Qualcuno potrebbe obiettare che il *riflettere* su un film, o *analizzarlo* in minore o maggiore dettaglio, finisca per danneggiare la nostra immersione nella storia narrata e nelle vicende dei personaggi, danneggiando il nostro coinvolgimento emotivo e finendo col condizionare il nostro apprezzamento e il nostro giudizio finale sul film. In realtà si potrebbe rispondere a questa obiezione affermando che analisi e immersione non sono poi due procedimenti così separati e quasi contrastanti. Abbiamo visto che diventare più consapevoli di aspetti ed elementi di un film magari non così evidenti a prima vista può rendere la nostra esperienza di visione più ricca, e di fatto più coinvolgente. L'analisi e la riflessione possono poi servire a rendere più esplicite e comprensibili le *ragioni* del nostro interesse e del nostro coinvolgimento - e ciò non solo *durante* la visione ma anche *a posteriori*, quando magari ci capita o decidiamo di rivedere tutto o parte di un film.

Infine, la riflessione critica, o, più semplicemente, il diventare più consapevoli di aspetti, elementi o motivi di un film, può assumere varie forme ed essere condotta a vari livelli di dettaglio e profondità. Non tutti potranno o vorranno condurre un'analisi critica, ma a tutti può capitare, a seconda anche dei contesti e della situazione in cui guardiamo un film, di farci delle domande su quello che il film (e il suo regista) intendono farci capire e sentire, ed anche, a volte, di chiederci *come* ha fatto il regista a sollecitare queste stesse nostre domande, con quali mezzi e attraverso quali usi del linguaggio cinematografico.

Rimane alla fine un punto fermo, che è quello con cui abbiamo iniziato questo nostro lavoro: non tutti vorranno fare lo sforzo di riflettere su un film, ma a tutti deve essere lasciata la libertà di farlo. Il concetto di "bel film" rimane sfuggente e aleatorio, ma se alla domanda impossibile di "che cos'è un bel film" non possiamo fornire una risposta assoluta, possiamo però pur sempre chiederci che cosa ci spinge a considerarlo tale ... anche per ribadire il diritto inalienabile di ogni spettatore al *proprio gusto* e a trarre da un film il *proprio piacere* personale.

Note

1. Citato da Genette G. 2014. *Epilogue*, Seuil, Paris, p.113, e ripreso da Jullier L. 2021. *Qu'est-ce qu'un bon film?*, Armand Colin, Malakoff, p. 7.
2. Kaganski S. 2003. *Les Inrockuptibles*, n. 374. Citato in Jullier, op. cit., p. 203.
3. Per un'introduzione alla teoria delle attribuzioni causali, si veda ad esempio su Wikipedia: [Teoria dell'attribuzione](#).
4. Si veda Mariani L. 2025. [Le differenze individuali nei pubblici cinematografici](#), cinemafocus.eu
5. Citato in *Il Mereghetti. Dizionario dei film*, Baldini & Castoldi, Milano.
6. Victoria Oliver Farner, [The Video Essay: "Sound & Sight & Time" on Notebook|MUBI](#).
7. Heller N. 2019. ["James Gray's Journey from the Outer Boroughs to Outer Space"](#), *The New Yorker*, September 19.
8. Dalla [recensione di un utente](#) su IMDb. Sullo stesso sito è possibile consultare una dettagliata [guida ragionata](#) a questi "errori tecnici".
9. Si veda ad es. Gallese V. e Guerra M. 2015. *Lo schermo empatico. Cinema e neuroscienze*, Raffaello Cortina Editore, Milano.
10. Jullier, cit. p. 136
11. Dalla [recensione di un utente](#) su IMDb.
12. Si veda Mariani L. 2023. ["Ma davvero vissero tutti per sempre felici e contenti?" Finali dei film e reazioni degli spettatori](#), cinemafocus.eu
13. Wilde O. 1891. *Il ritratto di Dorian Gray*.
14. Come riportato in Jullier 2021, op. cit., pp. 178-180.
15. Truffaut F. 1975. *Les films de ma vie*, Flammarion, p. 104. Citato in Pignocchi A. 2015. *Pourquoi aime-t-on un film? Quand les sciences cognitives discutent des goûts et des couleurs*, Odile Jacob, Paris, p. 191.
16. Citato in Pignocchi, op. cit., p. 263.
17. *Il Mereghetti, Dizionario dei film*. Baldini e Castoldi, Milano.
18. Citato in Pignocchi, op. cit., p. 294.

The logo for cinemafocus.eu, featuring the text "cinemafocus.eu" in a blue, sans-serif font, enclosed within a light blue rectangular border with a slight 3D effect.info@cinemafocus.eu